documenta 5

Befragung der Realität
Bildwelten heute

Kassel
30. Juni bis 8. Oktober 1972

Neue Galerie
Schöne Aussicht

Museum Fridericianum
Friedrichsplatz

Verlag documenta GmbH/Verlagsgruppe
Bertelsmann GmbH/C Bertelsmann Verlag

Auflage: 20000
Nachdruck, auch auszugsweise, verboten
Alle Rechte vorbehalten
© documenta GmbH
Verlag: documenta GmbH/Verlagsgruppe Bertelsmann GmbH/
C. Bertelsmann Verlag
Herstellung: Paul Dierichs KG & Co, Druck + Verlag, Kassel
ISBN Nr. 3-570-02856-9

Vorwort

Wieder ist Kassel Schauplatz einer documenta. Was als einmaliges Unternehmen begann, wird damit zum 5. Male zu einem von der Kunstwelt mit Spannung erwarteten Ereignis. Ohne ein konstantes Schema für Konzeption und Finanzierung ist auch diese 5. documenta kein geringeres Wagnis, als es die erste war.

Der Impuls zur ersten documenta entsprang dem Nachholbedürfnis aus 12 Jahren deutscher Isolation vom internationalen Leben und Kunstgeschehen. Sie stellte den Anschluß zu den die Zeitkunst bewegenden Strömungen wieder her, die dann von den folgenden Ausstellungen weiter ausgelotet wurden. Daß sich die Zeitspannen der Beobachtung dabei zwangsläufig verkürzten, bedeutete Verlust an Breite und Gewinn an Aktualität.

Auch die documenta 5 wird – unter neuen Aspekten von Auswahl und Thematik – mehr Fragen aufwerfen und verdeutlichen, und zwar Fragen unserer Zeit wie der Kunst unserer Zeit, als Antworten geben. Ja, dies gilt, sicher mehr noch als zuvor, für diese Ausstellung, deren geistige Initiatoren sich mit ihrem Zentralthema "Befragung der Realität – Bildwelten heute" eine Aufgabe gestellt haben, die weit über den Rahmen des künstlerischen Schaffens hinausgreift.

Es war nicht leicht, diese Ausstellung selbst Wirklichkeit werden zu lassen. Dank gebührt den Stadtverordneten, die trotz der Finanznöte der Stadt im Bewußtsein der weittragenden Bedeutung der Kasseler documenta einmütig die finanzielle Grundausstattung bereitgestellt haben, ohne die jede documenta kennzeichnende Unabhängigkeit der Ausstellungsgestalter einzuschränken. Gleiches gilt für die wirksame Förderung durch das Land Hessen als Mitgesellschafter. Ebenso dankbar sind wir der Bundesregierung, die der 5. documenta einen verstärkten materiellen Rückhalt gegeben hat. Und nicht weniger sind wir der Wirtschaft zu Dank verpflichtet, die uns wiederum großzügig unterstützt hat.

Nachdem durch dieses Zusammenwirken die documenta 5 zur Realität werden konnte, stellt sie sich nun ihrem Publikum, um sich in ihrer "gesicherten Etablierung" selbst befragen zu lassen.

Oberbürgermeister
Vorsitzender des Aufsichtsrates
der documenta-GmbH

Träger der Ausstellung

documenta-GmbH, 35 Kassel, Schöne Aussicht 2

Gesellschafter
Land Hessen
Stadt Kassel

Geschäftsführung
Dr. Karl Fritz Heise
Verwaltungsdirektor Walter Olbrich

Aufsichtsrat

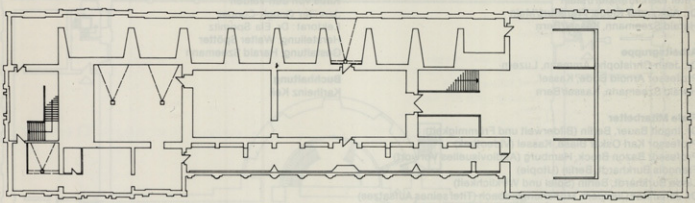
Vertreter der Stadt Kassel
Oberbürgermeister Dr. Karl Branner, Vorsitzender
Diplomvolkswirt Heinz Fröbel, Kassel
Rektor Walter Heilwagen, Kassel
Stadtkämmerer Gerhard Kühne, Kassel
Oberregierungsrat Dr. Rolf Lucas, MdL, Kassel

Vertreter des Landes Hessen
Staatsminister Karl Hemfler, MdL, Wiesbaden
Regierungspräsident Alfred Schneider, Kassel
Ministerialrat Dr. Dr. Siegfried Dörffeldt, Wiesbaden
Museumsdirektor Professor Dr. Erich Herzog, Kassel
Ministerialrat Dr. Georg Zülch, Wiesbaden

Mitglieder mit beratender Stimme
Dr. Gerhard Bott, Direktor des Hessischen Landesmuseums Darmstadt, z. Z. Rom
Professor Dr. Werner Hofmann, Direktor der Hamburger Kunsthalle, Hamburg
Direktor Hans Mangold, Hessische Brandversicherungs-Anstalt, Kassel
Karl Ruhrberg, Direktor der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf

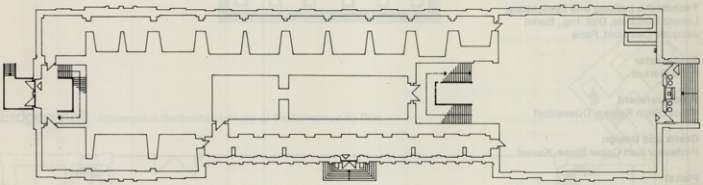
Obergeschoß

Bildnerei der Geisteskranken/Bilderwelt und Frömmigkeit/Individuelle Mythologien I



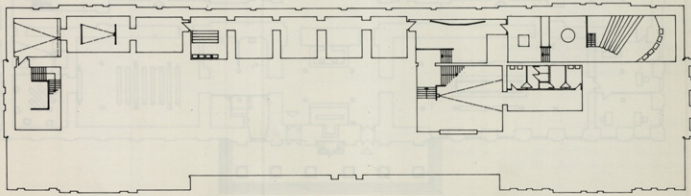
Erdgeschoß

Trivialrealismus & Trivialemblematik/Realismus/Museen von Künstlern



Untergeschoß

Utopie/Science Fiction/Spiel & Wirklichkeit/Gesellschaftliche Ikonographie/
Politische Propaganda/Werbung



Generalsekretär
Harald Szeemann, Kassel/Bern

Realisatorengruppe
(bis Juli 1971)
Dr. Jean-Christophe Ammann, Luzern
Professor Arnold Bode, Kassel
Dr. Karlheinz Braun, Frankfurt/Main
Professor Bazon Brock, Hamburg
Peter Iden, Frankfurt/Main
Dr. Alexander Kluge, Frankfurt/Main
Harald Szeemann, Kassel/Bern

Arbeitsgruppe
Dr. Jean-Christophe Ammann, Luzern
Professor Arnold Bode, Kassel
Harald Szeemann, Kassel/Bern

Freie Mitarbeiter
Dr. Ingolf Bauer, Berlin (Bilderwelt und Frömmigkeit)
Professor Karl Oskar Blase, Kassel (Videothek)
Professor Bazon Brock, Hamburg (Audiovisuelles Vorwort)
François Burkhardt, Berlin (Utopie)
Linde Burkhardt, Berlin (Spiel und Wirklichkeit)
Dr. Johannes Cladders, Mönchengladbach (Titel seines Aufsatzes)
Reiner Diederich, Frankfurt/Main (Politische Propaganda)
Konrad Fischer, Düsseldorf (Idee und Idee/Licht)
Richard Grübling, Frankfurt/Main (Politische Propaganda)
Sigurd Hermes, Kassel (Filmschau)
Professor Dr. Hans Heinz Holz, Marburg (Katalogvorwort)
Klaus Honnef, Münster (Idee und Idee/Licht)
Karl Heinz Krings, Hamburg (Audiovisuelles Vorwort/Technik)
Dr. Eberhard Roters, Berlin (Trivialrealismus – Trivialemblematik)
Professor Dr. Theodor Spoerri, Bern (Bildnerei der Geisteskranken)
Pierre Versins, Rovray (Science Fiction)
Charles Wilp, Düsseldorf (Werbung)
Als Gast: Kasper König (Maus Museum)

Technische Leitung und Einrichtung
Lorenz Dombois, Dipl.-Ing., Berlin
Jacques Caumont, Paris

Restaurator
Peter Berkes

Pressereferent
Klaus Ulrich Reinke, Düsseldorf

Grafik und Design
Professor Karl Oskar Blase, Kassel

Plakat
Ed Ruscha, Los Angeles

Buchhandlung
Walther König, Köln

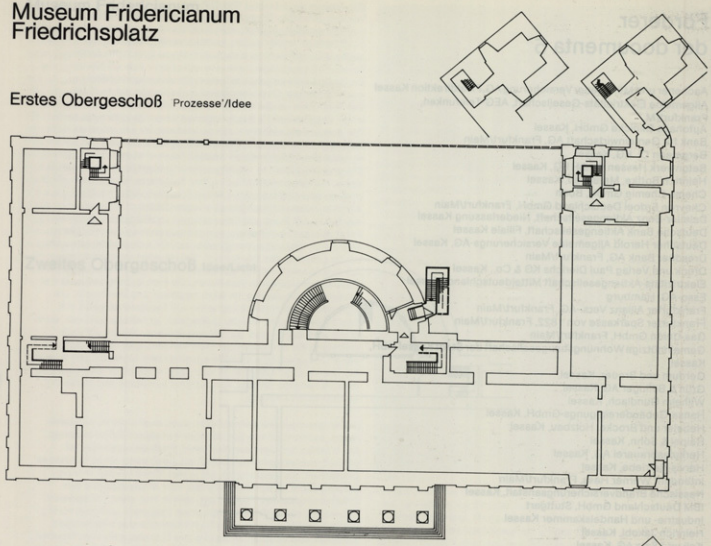
Sekretariat
Gerald Just, Sekretär
Annette Allwardt
Dr. Ela Spornitz
Linda Weyer

Katalog
Redaktion:
Harald Szeemann
Marlis Grüterich
Katia von den Velden
Jennifer Gough-Cooper
Lektorat: Dr. Ela Spornitz
Herstellung: Walter Spötter
Gestaltung: Harald Szeemann

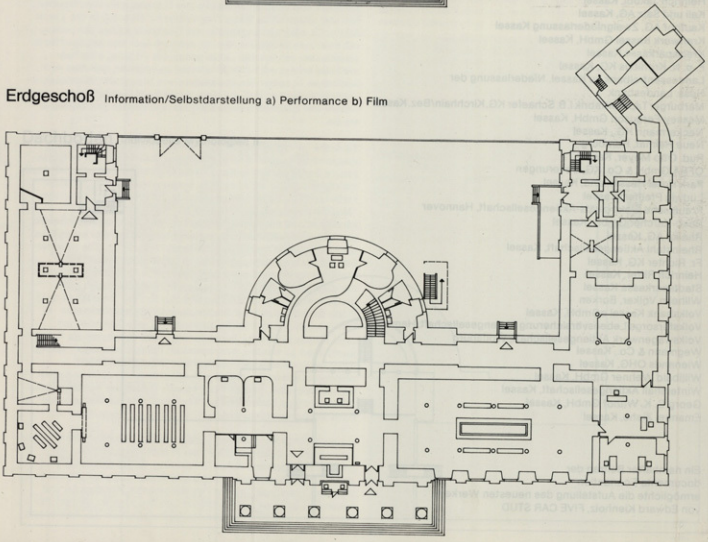
Buchhaltung
Karlheinz Keil

Museum Fridericianum
Friedrichsplatz

Erstes Obergeschoß Prozesse'/Idee



Erdgeschoß Information/Selbstdarstellung a) Performance b) Film

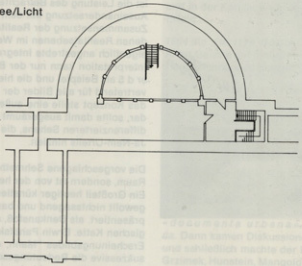


Förderer der documenta 5

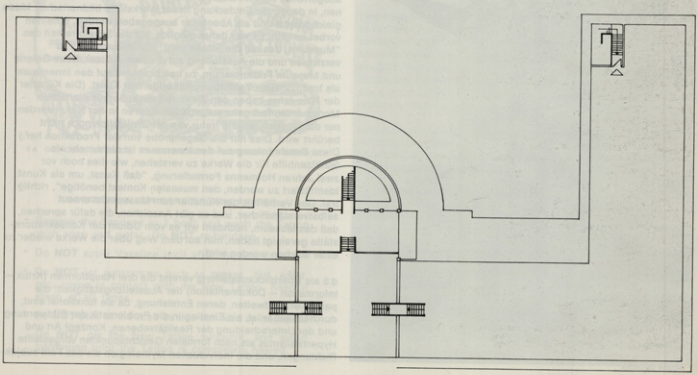
Aachener und Münchener Versicherung AG, Filialdirektion Kassel
Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft, AEG-Telefunken, Frankfurt/M.
Autohaus Glinicke GmbH, Kassel
Bank für Gemeinwirtschaft AG, Frankfurt/Main
Bergmann Cl. KG, Kassel
Betonwerk Hessen GmbH KG, Kassel
Heinrich Bottke, Metallbau, Kassel
Chema Chemie GmbH, Bonn
Chevron Erdoel Deutschland GmbH, Frankfurt/Main
Daimler-Benz Aktiengesellschaft, Niederlassung Kassel
Deutsche Bank Aktiengesellschaft, Filiale Kassel
Deutscher Herold Allgemeine Versicherungs-AG, Kassel
Dresdner Bank AG, Frankfurt/Main
Druck und Verlag Paul Dierichs KG & Co., Kassel
Elektrizitäts-Aktiengesellschaft Mitteldeutschland, Kassel
Esso-AG, Hamburg
Frankfurter Allianz Vers.-AG, Frankfurt/Main
Frankfurter Sparkasse von 1822, Frankfurt/Main
Gas-Union GmbH, Frankfurt/Main
Gemeinnützige Wohnungsbaugesellschaft der Stadt Kassel mbH, Kassel
Gerdum und Breuer, Kassel
Grün & Bilfinger AG, Kassel
Wilhelm Gundlach, Kassel
Hansa-Gebäudereinigungs-GmbH, Kassel
Hebeler und Brocke, Holzbau, Kassel
Heipel & Sohn, Kassel
Herkulesbrauerei AG, Kassel
Hervis-Betriebe, Kassel
Intendant Werner Hess, Frankfurt/Main
Hessische Brandversicherungsanstalt, Kassel
IBM Deutschland GmbH, Stuttgart
Industrie- und Handelskammer Kassel
Heinrich Jakobi, Kassel
Kali und Salz AG, Kassel
Kaufhof AG, Zweigniederlassung Kassel
Kraftwerk Kassel GmbH, Kassel
Kreissparkasse Kassel
F. u. N. Kronibus KG, Kassel
Landeszentralbank zu Kassel, Niederlassung der Hess. Landesbank
Marburger Tapetenfabrik I. B. Schaefer KG, Kirchhain/Bez. Kassel
Massey-Ferguson GmbH, Kassel
Neckermann KG., Kassel
Neue Heimat, Hamburg
Rud. Otto Meyer, Kassel
OFRA GmbH & Co. KG, Beverungen
Park Hotel Hessenland, Kassel
Ludwig Pfeiffer, Kassel
Preußische Elektrizitäts-Aktiengesellschaft, Hannover
Raab-Karcher GmbH, Kassel
Rheika AG, Kassel
Rheinstahl Aktiengesellschaft, Kassel
Fr. Richter KG, Kassel
Heinrich Riffer, Kassel
Stadtsparkasse Kassel
Wilhelm Völker, Borken
Volksbank Kassel eGmbH, Kassel
Volksfürsorge Lebensversicherung Aktiengesellschaft, Hamburg
Volkswagenwerk Aktiengesellschaft, Wolfsburg
Wegmann & Co., Kassel
Wienands OHG, Kassel
Willibald Wehner GmbH, Kassel
Wintershall Aktiengesellschaft, Kassel
Georg C. K. Withof GmbH, Kassel
Emanuel Ziehe, Kassel

Ein namhafter Beitrag der
documenta-Foundation
ermöglichte die Aufstellung des neuesten Werkes
von Edward Kienholz, FIVE CAR STUD

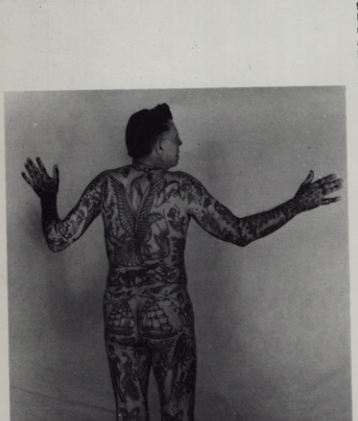
Zweites Obergeschoß Idee/Licht



Dachboden Individuelle Mythologien II







Der Beginn der Planung für d 5 fiel in eine Zeit, in der der Kunstkontext äußerlich Triumphe feierte und vom Ranglistenfieber der Kompetition geschüttelt wurde, als aber auch die Zweifel am Kunstbetrieb immer größer wurden. Im Verlaufe der zwei Vorbereitungsjahre wurden zwei extreme Lösungen als Programmentwurf vorgeschlagen: die eine orientierte sich am Künstler, die andere am Ausstellungsbesucher. Beide waren in Reinform undurchführbar. Die Ereignisdocumenta hätte die Auslieferung der Institution an die Willkür weniger, die Sehschule ein Seminar unter Verzicht auf die Ereignishaftigkeit der Originale bedeutet. Die documenta, wie sie sich nun anbietet, ist wie so oft der Mittelweg, bei deren Realisation, wie bei jeder Realisation einer Idee, es nicht ohne "Schmutzige Hände" (Sartre) abgeht: d 5 hat den Ereignischarakter der Kunstausstellung und bietet zusätzlich Hinweise auf neue Möglichkeiten des Sehens in Form der im Konzept postulierten Befragung der Realität in Beispielen heutiger künstlerischer und nichtkünstlerischer Bilder. Die Kunstwerke werden in der ihnen angemessenen, vom Künstler bestimmten Form autonom präsentiert, die Unterscheidung der Realitätsebenen im Werk, die der Künstler bei der Arbeit nicht vornimmt, ist die Leistung des Betrachters. Sein Wissen um und seine Auseinandersetzung mit dem Werk können allein die bestimmbare Zusammensetzung der Realitäten, die Feststellung von verschiedenen Realitätsebenen im Werk bewirken und verändern. Die eigentlich angestrebte Integration von Ereignishaftigkeit und Interpretation kann nur der Betrachter vornehmen und nur wenn er d 5 als Beispiel und die hier angebotenen Werke als stellvertretend für alle Bilder der Welt versteht. Das Mißverständnis, das Konzept stelle eine außerkünstlerische Methode des Wertens dar, sollte damit ausgeräumt sein. Das Konzept ist eine Methode differenzierteren Sehens, die auf eine Auflösung des bloßen Ja-Nein-Urteils hinzielt.

Die vorgeschlagene Sehmethode steht auch nicht im luftleeren Raum, sondern ist von der heutigen Kunstproduktion angeregt. Ein Großteil heutiger künstlerischer Erscheinungsbilder ist gewollt nichtssagend und banal, als Abkürzung eines Vorganges präsentiert, als Denkanstoß, als erstes Glied in einer ikonologischen Kette. Erwin Panofsky hat, vom Musterbeispiel des Erscheinungsbildes "Mann, der seinen Hut zieht" ausgehend, sukzessive die Bedeutungsschichten freigelegt und gleichzeitig auf die jeweils verschiedene Realitätsebene des x-beliebigen Beispiels und des Bestandteils eines Brauchs, zwischen Gewohnheit und sinnerfüllter Geste hingewiesen ("Meaning in the Visual Arts"). Es wäre nun angesichts des Charakters einer documenta mit ihrer zum Großteil ersten Information über das heutige Kunstschaffen der letzten drei Jahre genau das Falsche, eine Sehmethode erneut mit einem Werturteil zu belasten, wie dies noch Sedlmayer in seiner Strukturanalyse von Breughels "Blindensturz" vorgeschlagen hat: daß mit einer zunehmend feststellbaren Anzahl von Bedeutungsschichten das Bild besser und wertvoller werde.

Tatsache ist, daß die Kunst der 70er Jahre vermehrt inhaltlich ausgerichtet sein wird. Den Jahren des Booms und der Innovationen, in denen die Entdeckung neuer Werkstoffe bildnerischen Ideen gleichgesetzt und als Abenteuer ausgegeben wurden, scheinen vorbei zu sein. Es war daher möglich, auf die Scheinfreiheit des "Museums, das auf die Straße geht", für documenta 5 zu verzichten und die Ausstellung auf die zwei Häuser, Neue Galerie und Museum Fridericianum, zu beschränken, auf den Innenraum als traditionellen Vermittlungsort bildender Kunst. (Die Künstler der 70er Jahre haben den Wettstreit mit außerkünstlerischen Monumenten fast ganz aufgegeben. Spuren in der Natur werden nur da gezogen, wo die Natur von der Zivilisation noch nicht berührt wird. Dies nur als Gegenprobe von der Produktion her.) Diese Beschränkung auf den Innenraum ist nicht mehr als Schützenhilfe für die Werke zu verstehen, wie dies noch vor zwei Jahren Hofmanns Formulierung, "daß Kunst, um als Kunst identifiziert zu werden, den musealen Kontext benötige", richtig traf. Das Verhältnis der Künstler zum Museum ist erneut selbstverständlicher, und es gibt Anzeichen, die dafür sprechen, daß das Museum, nachdem wir es vom Odium der Konsekrationsstätte gereinigt haben, nun auf dem Weg über die Werke wieder zu einer solchen werden wird.

d 5 als Überblickausstellung vereint die drei Hauptformen (Kritik – Information – Dokumentation) der Ausstellungstätigkeit: die parallelen Bildwelten, deren Entstehung, da sie funktional sind, durchschaubar ist, als Einstieg in die Problematik der Bildwerdung und der Unterscheidung der Realitätsebenen, Konzept Art und Hyperrealismus als nach formalen Gesichtspunkten vorgestellte Richtungen, und die individuellen Mythologien als das Feld subjek-

tiver Mythenbildung mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit durch die bildnerische Formulierung. (Der Begriff wurde 1963 in Beziehung mit den "Internen" Plänen, mittels derer Etienne Martin seine Großskulpturen in seiner Erfahrungswelt in den Termini seiner persönlichen "Mythologie" lokalisiert und deutet, verwendet).

d 5 ist gleichzeitig Information über und ein Weg zur Kunst und damit hoffentlich der Beginn einer Nachkunstmarktzeit.

Ich möchte hier allen, die zum Gelingen von d 5 beigetragen haben, meinen besten Dank aussprechen, den Künstlern, den freien Mitarbeitern, den Kollegen, den Leihgebern; den Mitarbeitern im Sekretariat, im technischen Büro und in der Katalogabteilung; den Behörden, den Aufsichtsgremien und der Geschäftsführung. Ich hoffe, daß das Prinzip, einen einzelnen, der weiß, daß er die Aufgabe nicht allein durchführen kann, mit der Durchführung einer documenta zu betrauen sich so bewährt hat, daß es weiterhin Anwendung finden kann, vor allem in den lokalen Situationen, denen die Aufgabe übertragen ist, das in d 5 angeregte Produktion-Rezeptions-Amalgam im lokalen, gültigeren Kontext zu vertiefen.

Harald Szeemann



74 OXFORD STREET, PADDINGTON — PHONE: 31 6819

SUGGESTIONS FOR CARE OF NEW TATTOO

- Remove the bandage in 1 hour and wash the Tattoo with soap and water. Do **NOT** re-bandage.
- Do **NOT** apply Vaseline until after the 5th day.
- Do **NOT** let substances such as grease, dirt, paint, etc., come in contact with the New Tattoo. Keep it clean at all times.
- Do **NOT** pick at the scab as this can lead to infection.

Do **NOT** get the New Tattoo sunburnt, and avoid swimming until the Tattoo is completely healed.

... ein Nachwort 72

Wie kam Kassel zu einer «documenta»? Wir waren der Meinung, etwas sagen zu müssen zu den verlorenen Jahren von 1933–45: Erfahrungen und Erinnerungen an die zwanziger Jahre, an die Kunststadt Paris, an Rom, an London, an das Bauhaus, an die Lehrjahre in Kassel, an die Arbeitsjahre in Berlin.

Die Notwendigkeit, sich wieder zurechtzufinden mit neuen Freunden in Kassel, in Deutschland, in Europa "zurechtzufinden", aber nicht wieder einfach einzurichten, das kam hinzu.

Um uns waren Ruinen. Und wir suchten etwas, was die Zerstörung überwinden und aufheben könnte. Wir sahen das Museum Fridericianum: ein leeres Gemäuer: wir sahen wie in einem Spiegel, was kommen könnte, wie eine documenta aussehen könnte: Ein Museum für 100 Tage – ein Forum der Kunst der zwanziger Jahre. So kam *1955* die «erste documenta»... Erfolg...

1959 eine «zweite documenta». Der Rahmen war erweitert, das Bellevue-Schlößchen nahm die Grafik auf, und in der Orangerie und in der Karlsaue wurde ein Skulpturengarten eingerichtet ... Erfolg ...

1964 die «dritte documenta». Diesmal konnte ein Teil der Alten Galerie mit einbezogen werden. Vor allem die Abteilung der Handzeichnungen machte von sich reden ... Kritik ... Erfolg ...

1968 die «vierte documenta» im Museum Fridericianum, der Alten Galerie mit den Environmenträumen, der Orangerie und der Karlswiese ... Erfolg, Kritik ... Protest ...

Und unsere eigene Kritik: Der Kreis der Berater, der documenta-Rat, war zu groß geworden, die Interessen zu divergierend.

Wir planten eine neue documenta, aber ohne große Gremien! Und vor allem: Wir suchten nach einem Weg zu einem wieder offenen Museum, das nicht nur die bildenden Künste, sondern auch Städtebau, Architektur, urbane Umwelt einbezog, und unser Stichwort hieß «documenta urbana». Ideen und Pläne sind wie immer zuerst da. Dann kamen Diskussionen, die das Grundkonzept veränderten, und schließlich machte der Kasseler documenta-Kreis: Blase, Grzimek, Hunstein, Mangold, Orczechowski und ich, der documenta-Gesellschaft den Vorschlag, ein junges Planungsteam zu beauftragen. Harald Szeemann aus Bern wurde daraufhin als Generalsekretär berufen. Die «fünfte documenta 1972», ist jetzt da, und wir alle, Beteiligte und Unbeteiligte, sehen sie, werten sie, kritisieren sie und stimmen ihr zu? Ja und nein!

... ein Grußwort 1976

Aus der Kritik wird sich, wie alle Jahre vorher, der Weg nach vorn öffnen zur «sechsten documenta 1976».

Dies soll ein Grußwort sein an alle, die mitdenken, mithelfen und mitplanen können.

Und noch ein paar Worte: die nächsten documenta-Ausstellungen brauchen ein eigenes Gebäude, das auch zwischen den Ausstellungen als Forum, Werkstatt und Treffpunkt dienen kann. Das Museum Fridericianum bietet sich an, zwischen den documenten als Club, Ausstellungs- und Kongreßzentrum für die Jugend, für Studenten, für Künstler und andere ...! Die große documenta alle 4 Jahre wäre dann nur der sichtbare Höhepunkt einer ständigen urbanen, schöpferischen Aktivität.

Und auch die Orangerie sollte zu einem lebendigen Zentrum ausgebaut werden: mit einem Jugendtheater, Kindergarten, Spielplätzen, einem kommunalen Filmtheater, einem Café und ähnlichen Einrichtungen.

Es geht mir um eine Gedankenrichtung; entscheidend ist nicht, ob meine Vorschläge so aufgegriffen und ausgeführt werden, entscheidend ist, daß die Szene dieser Stadt durch ständige kritische Kommunikation belebt wird. Und wo man geeignete Gebäude und Plätze hat, sollte man sie nutzen und nicht brachliegen lassen!

... ein *documenta-forum e. V.* ist in Kassel jetzt gegründet worden, das solche Initiativen ergreifen, erörtern, planen, Konzepte entwickeln und propagieren soll.

Und wenn einiges von all dem Wirklichkeit wird, dann dürfen wir hoffen, uns alle bei der «sechsten documenta» im Jahre 1976 in Kassel wiederzusehen!

Arnold Bode

Autoren

1. Zahl Registernummer
2. Zahl Seitenzahl

Jean Christophe Ammann	15.1	
Ingolf Bauer	4.1	
Bazon Brock	2.3	
François Burkhardt	9.1	
Lucius Burckhardt		
Burghart Schmidt		
Matthias Eberle		
Linde Burkhardt	10.1	
Hans-Henning Borgelt		
Ursula Barthelmess		
Wolfgang Hoebig		
Walter Busse	5.1	
Gerhard H. Büttenbender	12.1	
Sigurd Hermes		
Johannes Cladders	16.1	
Reiner Diederich	7.1	
Richard Grübling		
Klaus Staeck		
Hans Heinz Holz	1.1	6.1
Klaus Honnef	17.1	
Eberhard Roters	3.1	
Willy Rotzler	5.5	
Theodor Spoerri	11.1	
Pierre Versins	8.1	
Charles Wilp	6.2	

Künstler

Acconci, Vito	16.87
Agnetti, Vincenzo	17.11
Alexander, Peter	17.83
Andrea, John de	15.3
Anselmo, Giovanni	16.139
Arbeitszeit	16.89
Anatol Herzfeld	
Bertram Weigel	
Arnoldi, Chuck	16.167
Art & Language	17.13
Atkinson, Terry	
Bainbridge, David	
Baldwin, Michael	
Burn, Ian	
Hurrell, Harold	
Kosuth, Joseph	
Ramsden, Mel	
Artschwager, Richard	15.5
Asher, Mike	17.85
Baldessari, John	17.19
Barry, Robert	17.21
Baselitz, Georg	15.7
Baumgarten, Lothar	16.169
Becher, Bernhard und Hilla	17.23
Bechtle, Robert	15.9
Beuys, Joseph	16.91
Bochner, Mel	17.25
Boetti, Alighiero	16.7
Boltanski, Christian	16.9
Bravo, Claudio	15.11
Brecht, George	16.11
Brehmer, KP	18.1
Broodthaers, Marcel	13.1
Brouwn, Stanley	17.27
Brus, Günter	16.15
Buren, Daniel	17.29
Burgin, Victor	17.35
Buthe, Michael	16.171
Byars, James Lee	16.97
Calzolari, Pier Paolo	16.141
Castelli, Luciano	16.173
Christo	18.3
Close, Chuck	15.13
Cooper, Ron	17.87
Copley, Bill	16.17
Cornell, Joseph	16.19
Cottingham, Robert	15.15
Cotton, Paul	16.175
Darboven, Hanne	17.37
Deutsch, David	17.89
Dibbets, Jan	17.39
Dominicis, Gino de	16.99
Distel, Herbert	13.3
Dugger, John	16.177
Duchamp, Marcel	13.5
Eddy, Don	15.17
Eggenschwiler, Franz	16.179
Elk, Ger van	16.101
Estes, Richard	15.19
Fabro, Luciano	16.21
Fernie, John C.	16.23
Filliou, Robert	16.25
Fine, Jud	16.181
Fisher, Joel	16.183
Fox, Terry	16.103
Fried, Howard	16.105
Fulton, Hamish	17.41
Gertsch, Franz	15.21
Gilbert & George	16.107
Goings, Ralph	15.23
Gojowczyk, Hubert	16.185
Graham, Dan	17.43
Graves, Nancy	16.29
Haacke, Hans	18.6
Hanson, Duane	15.25
Harloff, Guy	16.31
Harvey, Michael	17.45
Herbin, Auguste	16.33

Hesse, Eva 16.143
Horn, Rebecca 16.109
Hucleux, Jean Olivier 15.27
Huebler, Douglas 17.47
Immendorf, Jörg 16.35
Insley, Will 16.37
Iseli, Rolf 16.187
Jenney, Neil 15.29
Jensen, Alfred 16.39
Jonas, Joan 16.111
Johns, Jasper 15.31
Kanovitz, Howard 15.33
Kienholz, Edward 16.46 A
Knöbel 17.49
Kohlhöfer, Christian 16.113
Kounellis, Jannis 16.145
Kovachevich, Tom 16.189
Kowalski, Piotr 16.191
Lamelas, David 17.51
Le Gac, Jean 16.47
Leslie, Alfred 16.115
Le Va, Barry 16.147
LeWitt, Sol 17.53
Long, Richard 17.57
McLean, Richard 15.35
Mahn, Inge 16.193
Mangold, Robert 17.59
Marden, Brice 17.61
Martin, Agnes 17.63
Martin, Etienne 16.49
Medalla, David 16.195
Melani, Fernando 16.53
Melchert, Jim 16.117
Merz, Mario 16.149
Metzger, Gustav 16.55
Minnich, Bernd 16.199
Morley, Malcolm 15.37
Moses, Ed 17.91
Nauman, Bruce 16.153
Nitsch, Hermann 16.57
Oldenburg, Claes 13.7
Ono, Yoko 16.119
Oppenheim, Dennis 16.121
Page 16.58 A
Palermo 17.65
Panamarenko 16.155
Paolini, Giulio 16.59
Penck 16.61
Penone, Giuseppe 16.123
Pisani, Vettor 16.125
Polke, Sigmar 16.63
Posen, Stephen 15.39
Raetz, Markus 16.201
Rainer, Arnulf 16.65
Richter, Gerhard 15.41
Rinke, Klaus 16.127
Rockburne, Dorothea 16.157
Roehr, Peter 17.67
Rückriem, Ulrich 16.159
Ruppersberg, Allan 17.69
Ruscha, Ed 16.69
Ruthenbeck, Reiner 16.161
Ryman, Robert 17.71
Salt, John 15.45
SALVO
Samaras, Lucas 16.71
Sarkisian, Paul 15.47
Serra, Richard 16.163
Schnyder, Jean-Frédéric 16.203
Schonzeit, Ben 15.49
Schult, HA 18.11
Schwarzkogler, Rudolf 16.73
Schwegler, Fritz 16.129
Shields, Allan 16.205
Sieverding, Katharina 16.131
Smithson, Robert 17.73
Sonnier, Keith 16.133
Staiger, Paul 15.51
Stever, Jorge 15.53
Strübin, Robert 16.75
Thek, Paul 16.77
Thiebaud, Wayne 15.55
Thomkins, André 16.207
Tremlett, David 17.75
Tuttle, Richard 17.77
Vautier, Ben 13.17/16.135
Walther, Franz Erhard 16.137
Watts, Robert 16.79
Wegman, William 17.79
Weiner, Lawrence 17.81
Wesley, John 15.57
Westermann, H. C. 16.81
Wiley, William 16.83
Winnewisser, Rolf 16.209
Wudl, Tom 16.211
Young, La Monte 16.213
Young, Peter 16.85
Zorio, Gilberto 16.165

Bei Verwirklichung der Projekte werden folgende Seiten aufgelegt:

Bechtold, Gottfried
Bieser, Nathalie
Christian-Moebuss, A. David
Fongi, Y.
Meier, Dieter
Saree, Günter

Leihgeber

Private Leihgeber

Vito Acconci,New York
Edith Adam, Wien
Vincenzo Agnetti, Mailand
Peppino Agrati, Veduggio, Italien
John de Andrea, Denver
Fernandez Arman, Venice
Mr. & Mrs. Richard Artschwager, New York
Michael Asher, Venice, Cal.
Nils Assarson, Meggen, Schweiz
Richard Brown Baker, New York
Dott. Baldessari, Bari
John Baldessari, Santa Monica, Cal.
Heide Bank, Berlin
Mr. & Mrs. S. Brooks Barron, Detroit
Georg Baselitz, Forst
Lothar Baumgarten, Düsseldorf
Bernhard und Hilla Becher, Düsseldorf
Richard Bellamy, New York
William Bernhard, New York
Dr. M. Bertolini, Breno/Brescia
Joseph Beuys, Düsseldorf
Mel Bochner, New York
M. & Mme Jean-Jacques Boissier, Genf
Christian Boltanski, Paris
Dr. Bosshardt, Bern
Erica Brausen, London
George Brecht, Paris
Stanley Brown, Amsterdam + Berlin
Daniel Buren, Paris
Erna & Curt Burgauer, Küsnacht, Zürich
Michael Buthe, Essaouira
James Lee Byars, New York
Mr. & Mrs. Leo Castelli, New York
Luciano Castelli, Luzern
Mr. & Mrs. Arthur Cohen, New York
William N. Copley, New York
Robert & Jane Cottingham, Los Angeles, Cal.
Paul Cotton, Berkeley, Cal.
A. Haigh Cundey, Essex Fells, N.J.
Herman Daled, Brüssel
Hanne Darboven, New York
Jan Dibbets, Amsterdam
Herbert Distel, Bern
R. Dreifuss, Basel
Franz Eggenschwiler, Bern
Robert Feldman, New York
Dr.Roland von Fellenberg, Zürich
Robert Filliou, Düsseldorf
Reinhard Friedrich, Berlin
Hamish Fulton, Canterbury
Karl Gerstner, Düsseldorf
Mr. & Mrs. Robert Giddens, Woodmore, Long Island, N.Y.
Dr. Vittorio Gigliotti, Rom
Gilbert & George, London
Claude Givaudan, Paris
James Goodman, New York
Hubertus Gojowczyk, Krefeld
Dr. René von Graffenried, Basel
Dan Graham, New York
Hannah Green, New York
Mr. & Mrs. Stanley Grinstein, Los Angeles
Cornelia Grossman, Zürich
Guy Harloff, Mailand
Michael Harvey, New York
Haus-Rucker & Co., Düsseldorf
Robert & Trix Haussmann, Zürich
Hans Herramhof, Regensburg
Anatol Herzfeld, Düsseldorf
Dr. Beat & Galina Hiltbold, Ittigen, Bern
Dr. Wolfgang Hock, Krefeld
Rebecca Horn, London und Hamburg
Jean Olivier Hucleux, Andrésy, Frankreich
Herr&Frau Dr. Heinz Hunstein, Kassel
Will Insley, New York
Rolf Iseli, Bern

Teo Jakob, Bern
Neil Jenny, New York
Alfred Jensen, New York
Joan Jonas, New York
Kurt Kalb, Wien
Hartmut Kaminski, Düsseldorf
Mr. & Mrs. Robert Kardon, Philadelphia, Penn.
Ivan & Marylin Karp, New York
On Kawara, New York
Walter Kelly, Chicago
W. Knoebel, Düsseldorf
Ferdinand Anton Koeck, München
Kasper Koenig, New York
Walther Koenig, Köln
Mr. & Mrs. Robert P. Kogod, Bethesda, Maryland
Christof Kohlhöfer, Düsseldorf
Jannis Kounellis, Rom
Thomas Kovachevich, Chicago
Piotr Kowalski, Montrouge & Berlin
Helmut Krätz, Neu-Isenburg
Werner Kunze, Berlin
Gunther Lambert, Düsseldorf
Martin Landau, London
Jean Le Gac, Paris
Alfred Leslie, New York
Sol LeWitt, New York
Richard Long, Bristol
Roger Loewig, Berlin
Barry Lowen, Los Angeles
Dr. Peter Ludwig, Aachen
Mr. & Mrs. Stephan Mc Pherson, Greenwich, Conn.
Paul Maenz, Köln
Inge Mahn, Düsseldorf
Etienne Martin, Paris
Dr. Robert & Greta Maurer, Uitikon Waldegg, Schweiz
Mr. & Mrs. Robert B. Mayer, Winnetka, Ill.
Donatella-Mazzoleni, Neapel
Eberhard Mertens, Köln
Bernd Minnich, Düsseldorf
Mr. & Mrs. Monroe Meyerson, Hewlett Harbor, NY
Mr. & Mrs. James Morgan, Kansas, Mis.
H. Marc Moyens, Alexandria, Va.
Bruce Nauman, Pasadena, Cal.
Frau Dr. Doris Neuerburg, Köln-Marienburg
Morton Neumann, Chicago
Hermann Nitsch, Diessen am Ammersee
Mr. & Mrs. Milton Okun, London
Claes Oldenburg, New York
Yoko Ono, New York
Mr. & Mrs. Alfred Ordover, Beverley Hills, Cal.
Palermo, Mönchengladbach
Max Palevsky. Los Angeles
Panamarenko, Antwerpen
Giulio Paolini, Turin
Michelangelo Pistoletto, Turin
Sigmar Polke, Köln
Mr. & Mrs. Lewis G. Pollock, Boston, Mass.
Paolo Portoghesi, Rom
Susan, Stephen, Robert and Michael Posen, New York
Mrs. Seymour Propp, New York
Markus & Monika Raetz, Amsterdam
Arnulf Rainer, Wien
Margaret Raspe, Berlin
Mr. & Mrs. Burton J.Reiner, Chevy Chase, Maryland
Denise René, Paris
Gerhard Richter, Düsseldorf
Klaus Rinke, Düsseldorf
Aldo Loris Rossi, Neapel
Peter Roters, Berlin
Ulrich Rückriem, Mönchengladbach
Michael Ruetz, Hamburg
Karl Ruhrberg, Düsseldorf
Allen Ruppersberg, Hollywood, Cal.
Ed Ruscha, Los Angeles, Cal.
Reiner Ruthenbeck, Düsseldorf
Lucas Samaras, New York
Jean-Frédéric Schnyder, Bern
Dr. Beat Schürch, Basel
Fritz Schwegler, Eningen
Katharina Sieverding, Düsseldorf

Mr. & Mrs. John H. Slimak, Chicago
Mr. & Mrs. Horace H. Solomon, New York
Pablo Stähli, Luzern
Mr. & Mrs. Saul P. Steinberg, New York
Jorge Stever, Köln
Mr. & Mrs. Allan Stone, New York
Jan Streep, New York
Alfred Taubmann, Southfield, Mich.
Ritsaert Ten Cate, Loenersloot
Paul Thek, New York
M. Thomé, Lausanne
André Thomkins, Essen
Mr. & Mrs. Richard Thompson, New York
Trans-Parent Teachers' Ink., Berkeley, Cal.
Richard Tuttle, New York
M. & Mme David Varenne, Genf und Paris
BEN Vautier, Nizza
Pierre Versins, Rovray
Paul Walter, New York
Franz Erhard Walther, Hamburg und New York
Robert Watts, Bangor, Penn.
John Wesley, New York
Charles Wilp, Düsseldorf
Rolf Winnewisser, Luzern
Thomas Wudl, Venice, Cal.
La Monte Young & Marian Zazeela, New York
Reimar Zeller, Düsseldorf-Oberkassel
Renée & Maurice Ziegler, Zürich

Museen

Neue Galerie der Stadt Aachen, Sammlung Ludwig, Aachen
Akron Art Institute, Akron, Ohio
Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum Basel,
Emanuel- Hoffmann-Stiftung, Basel
Schweizerisches Museum für Volkskunde, Basel
Staatliche Museen Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlin
The Art Institute of Chicago, William N. Copley
The Detroit Institute of Art, Stiftung Mr. & Mrs. S. Brooks Barron
Deutsches Plakat-Museum, Essen
Wallraf-Richartz-Museum, Sammlung Ludwig, Köln
Kaiser Wilhelm Museum, Sammlung Lauffs, Krefeld
Kunstmuseum Luzern
Städtisches Museum Mönchengladbach
Bayerisches Hauptstaatsarchiv (Kriegsarchiv), München
Bayerisches Nationalmuseum München
Münchner Stadtmuseum, München
The Museum of Modern Art, New York
Whitney Museum of American Art, New York, Richard &
Dorothy Rodgers Fund
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg
National Gallery of Canada, Ottawa
Art Gallery of Ontario, Toronto
Kunsthalle Tübingen
The Wichita Art Museum, Wichita, Kansas

Diverse

Schweizerische Gesellschaft für Psychiatrie, Bern
Schweizerische Nationalbank, Bern
Archiv der Sozialen Demokratie, Bonn
SPIEGEL-Verlag, Hamburg
Prop-Archiv, Frankfurt/Main
Werbeagentur Alwo, Frankfurt/Main
Archiv des Instituts für Soziologie und Ethnologie
an der Universität Heidelberg
Bundesarchiv Koblenz, Plakat-Sammlung, Koblenz
Landesvorstand der bayerischen SPD, München
Joko Films, c/o Apple, New York
Bibliothek für Zeitgeschichte, Weltkriegsbücherei, Stuttgart
Plakatarchiv Rudolf Ley, Wunsiedel

Galerien

art & project, Amsterdam
Galleria Arte Borgogna, Mailand
Galerie Art in Progress, Zürich
Galleria L'Attico, Rom
Galerie Borgman, Köln
Erica Brausen, Hanover Gallery, London
Dick Bellamy/Noah Goldowsky Gallery, New York
Bykert Gallery, New York
Leo Castelli Gallery, New York
Paula Cooper Gallery, New York
Robert Elkon Gallery, New York
Emerging Arts, Boston, Mass.
Ronald Feldmann Fine Arts Inc., New York
Fischbach Gallery, New York
Fourcade, Droll, Inc., New York
French & Company, New York
Allan Frumkin Gallery, New York/Chicago
Galerie Toni Gerber, Bern
Galerie de Gestlo, Hamburg
Nigel Greenwood Inc. Ltd., London
Hanover Gallery, London
O.K. Harris Works of Art, New York
Kelley Gallery, Chicago
Galerie Yvon Lambert, Paris
Paul Maenz, Köln
Studio Marconi, Mailand
Galerie Mikro, Berlin
Mizuno Gallery, Los Angeles
Galerie Müller, Köln
Galleria Odyssia, Rom
Galleri Östergren, Malmö, Schweden
The Pace Gallery, New York
ReesePalley Gallery, New York & San Francisco
Galerie Reckermann, Köln
Galerie Ricke, Köln
Galerie Riehentor, Basel
Galerie Schmela, Düsseldorf
Videogalerie Schum, Düsseldorf
Galerie Ileana Sonnabend, Paris
Sonnabend Gallery, New York
Galleria Sperone, Turin
Galerie Springer, Wien
Staempfli Gallery, New York
Allan Stone Gallery, New York
Galerie M.E. Thelen, Essen/Köln
Galerie Thomas, München
Galerie Tobiès & Silex, Köln
Waddell Gallery, New York
Michael Walls Gallery, Los Angeles
Galerie Michael Werner, Köln
Galerie Renée Ziegler, Zürich

Abkürzungsverzeichnis

1 Allgemein
2 Film
3 Museen, Institutionen, Städte

1

Abb.	Abbildung
Abbn.	Abbildungen
Aufl.	Auflage
Ausst.	Ausstellung
Bibl.	Bibliografie
Dok.	Dokumentation
E	Einladung
Ed.	Edition
F.	Farbtafel
Gal.	Galerie
Hg.	Herausgeber
hg.	herausgegeben
Inst.	Institut
Kat.	Katalog
KH	Kunsthalle
KHs	Kunsthaus
KM	Kunstmuseum
KV	Kunstverein
lim.	limitiert
Öffentl.	Öffentlich
Org.	Organisation
o. c.	opus citatum
o. J.	ohne Jahr
P	Plakat
p.	Seite
pp.	Seiten
Slg.	Sammlung
Slgn.	Sammlungen
Univ.	Universität, University
*	s. Allg. Bibliographie

2

mm	Millimeter
s/w	schwarz/weiß
c	Farbe
'	Minuten
"	Sekunden
MT	Magnetton
LT	Lichtton
o. T.	ohne Ton

3

ARC	Animation Recherche Création, Paris
CNAC	Centre National d'Art Contemporain, Paris
E.A.T.	Experiments in Art and Technology
ICA	Institute of Contemporary Art, London
MAM	Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
MNAM	Musée National d'Art Moderne, Paris
MOCA	Museum of Conceptual Art, San Francisco
MOMA	Museum of Modern Art, NYC
N.Y. Cult. Cent.	New York Cultural Center
SM	Stedelijk Museum, Amsterdam
Tate	Tate Gallery, London

LA	Los Angeles
NYC	New York
SF	San Francisco

Allgemeine Bemerkungen zum Katalog d 5

Der Katalog wird in zwei Bänden ans Publikum abgegeben. Band 1 enthält das Material, die Vorstellung der Bildwelten und der Künstler, Band 2 die Exponatsliste, die Allgemeine Bibliographie und die Inserate. Band 1 ist ein Lesebuch, Band 2 ein Führer durch die Ausstellung. Band 1 ist vom Inhaltlichen, Band 2 vom Ausstellungsrundgang her bestimmt. Die Grundeinteilung ist auf Seite 1 dieses Katalogs in der Registeraufteilung zu finden. Sie folgt dem Thema d 5, der Unterscheidung verschiedener Realitätsebenen in heutigen künstlerischen und nichtkünstlerischen Bildwelten.

Kassel, 29. Mai 1972

Kritische Theorie des ästhetischen Gegenstandes	1
Audiovisuelles Vorwort	2
Trivialrealismus & Trivialemblematik	3
Bilderwelt und Frömmigkeit	4
Gesellschaftliche Ikonographie an zwei Beispielen	5
Werbung	6
Politische Propaganda	7
Science Fiction / Heute von gestern gesehen	8
Utopie / Morgen von heute gesehen	9
Spiel und Wirklichkeit	10
Bildnerei der Geisteskranken	11
Film	12
Museen von Künstlern	13
Sozialistischer Realismus	14
Realismus	15
Individuelle Mythologien – Selbstdarstellung – Prozesse	16
Idee + Idee / Licht	17
Information	18
Verzeichnis der ausgestellten Werke	19
Allgemeine Bibliographie	20
Während: Ereigniskalender	21
Nachher 1: Text	22
Nachher 2: Bild	23
Nachher 3: Presse	24
Fotonachweis	25

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung

0 Einleitung
0.1 Der gegenstandstheoretische Aspekt
0.11 Realitäts-Bezüge
0.12 Erfahrungs-Gehalte
0.13 Abbild-Charaktere

0.2 Die Alltagswelt und ihre Bildsysteme
0.21 Fundierung der Kunst auf Alltäglichkeit
0.22 Das Typische
0.23 Bildwelt der Kunst und parallele Bildwelten

1 Mimesis
1.1 Erkenntnistheoretische Voraussetzungen der Mimesis
1.11 Aktivität und Passivität des Subjekts
1.12 Das So-wirken des Kunstwerks: der Eindruck
1.13 Anthropologie der Sinne
1.14 Modi des Erscheinens
1.15 Mimesis der Praxis
1.2 Genesis und Struktur der Mimesis

2 Zeichen
2.1 Allgemeine Theorie des ästhetischen Zeichens
2.11 Repräsentation des Sachverhaltes im Bewußtsein und in der Mitteilung
2.12 Arnold Gehlens Ursprungstheorie der ästhetischen Wirkung
2.13 Reine und sinnvolle Zeichen
2.131 Capogrossis Alphabet
2.132 Mirò und Klee
2.133 Klee: Dieser Stern lehrt beugen
2.14 Sinn und Bedeutung des Zeichens
2.2 Schrift-Zeichen und Bild
2.21 Schriftwerdung des Bilds
2.22 Bildwerdung der Schrift
2.3 Zeichen-Welten
2.31 Emblematik
2.32 Die Methode Magrittes
2.33 Collage

3 Bild-Welten – Beispiele
3.1 Photographie und Film
3.2 Werbung und Design
3.3 Serialität und Varietät

4 Antizipationen
4.1 Utopie im Bild – Bild als Utopie
4.11 Entwurf und Bild
4.2 Utopische Architektur
4.3 Städteplanung – technokratisch, menschlich

5 Zur Kunstsituation heute
5.1 Internationalisierung der Kunst
5.2 Warencharakter der Kunst
5.21 Übergang zur Ware
5.22 Epigonalität und Experiment
5.23 Innovation und Mode
5.24 Die Hilflosigkeit der Kritik
5.3 Verdinglichung
5.31 Die Kunstrevolution nach 1900
5.32 Wirklichkeit als Objekt
5.321 Beispiel: Daniel Spoerri
5.33 Verfremdung
5.34 Kinetik
5.35 Environments
5.36 Krise und romantische Flucht
5.361 Tinguelys Maschinenromantik
5.37 Menschenbild
5.38 Über die Differenz des ästhetischen und moralischen Bewußtseins
5.4 Verlust der Modellqualität

Anmerkungen

Vorbemerkung

Der Begriff der Dokumentation enthält eine theoretische Implikation: dokumentiert werden kann nur ein Bereich von Gegenständen und Sachverhalten, über den als solchen – in seiner Abgrenzung gegen andere Bereiche, in seiner inhaltlichen Bestimmung, in seiner Gliederung nach Wesentlichem und Unwesentlichem – bereits begründete Vorstellungen bestehen. Um wissen zu können, welches Dokumentationsmaterial auszuwählen und zu präsentieren sei, muß vorher definiert werden, was dokumentiert werden soll. Die erste "documenta"-Ausstellung 1955 in Kassel erfüllte diesen ihren Begriff; das Wiederaufleben eines internationalen Kulturaustauschs nach der Unterbrechung durch den 2. Weltkrieg bedeutete eine Zäsur, die es erlaubte, die erste Hälfte unseres Jahrhunderts als einen geschlossenen Zeitraum zu betrachten, in dem eine vielfältig ausgefächerte Kunstproduktion in deutlichem Gegensatz zu allen vorangegangenen Kunstepochen sich entfaltet hatte. So war es möglich, Neueinsätze, Schul- und Gruppenbildungen, Stilentwicklungen und das Werk von überragenden Einzelnen zu dokumentieren und einen authentischen Querschnitt durch die Kunst zwischen 1900 und 1950 zu geben.

Der Vierjahresrhythmus, in dem die documenta-Veranstaltungen stattfinden, machte es von mal zu mal schwieriger, den Dokumentarcharakter der Ausstellung einzuhalten. Die Zeitabstände waren zu kurz, um jeweils wirklich große neue Kunstbewegungen erwarten zu dürfen, die Distanz zu gering, um plausibel Wesentliches von Unwesentlichem scheiden zu können. Der Zuwachs an Ansehen, den es für einen lebenden Künstler bedeutet, wenn er für "documentawürdig" auserlesen wird, hat handfeste Rückwirkungen auf den Verkauf und den Erlös seiner Werke, sodaß die Vorbereitungen zu jeder documenta die Positionen des Kunsthandels tangieren und die Einflußnahme der Händler herausfordern. In der Verfilzung von Dokumentationsanspruch und Geschäftsinteresse ist ein unlösbarer Widerspruch enthalten, der nur dann aufgehoben werden kann, wenn das kasuistische Selektionsprinzip durch eine theoretisch fundierte Themenstellung ersetzt wird, die die Anwendung sachbezogener Kriterien nicht nur gestattet, sondern zwingend fordert.

Von dieser Einsicht ging das Arbeitsteam aus, das ein Programm für die documenta 5 entwarf. Nachdem das Verhältnis von Abbildung und Wirklichkeit – wohl auch im Hinblick auf die neuen Realismen in der bildenden Kunst – als Thema der Ausstellung feststand, sollte es nun darauf ankommen, dieses Verhältnis systematisch in seinen Aspekten darzustellen und zu zeigen, daß es tief in den optischen Vorgegebenheiten des Alltagslebens verwurzelt ist. Die umfangreichen Erläuterungen zum Ausstellungsmodell, die Ammann, Brock und Szeemann im März 1971 veröffentlichten, geben den Rahmen für die Entfaltung des Themas an.

Dieses Konzept verschweigt die theoretische Intention nicht; und indem eine theoretische Zielsetzung ausgesprochen wird, ist auch gesagt, daß die documenta 5 mehr sein will als nur eine Bestandsaufnahme. Sie will zugleich die Veränderungen der Kunst in unserer Zeit darstellen und deren Bedingungen ergründen. Sie will mithin nicht phänomenologisch, sondern kritisch verfahren. Sie will die empirischen Voraussetzungen für eine Theorie bereitstellen, die bereits entsteht, indem das Material dokumentarisch gesammelt wird. Im Rahmen eines audio-visuellen Vorworts, das von Bazon Brock entworfen wird, sollen die Besucher mit der theoretischen Intention vertraut gemacht werden. Dokumentation und Theorie stehen in einer Abhängigkeit voneinander, die nur in der korrelativen Anordnung zweier Ebenen einzulösen ist: der Materialpräsentation und des Kommentars. Deren Verhältnis muß reflexiv zueinander sein: das Vorzeigen des Materials sollte die Theorie reflektieren, die beim Sammeln des Materials entstand oder sich bewährte; der Kommentar sollte das Material reflektieren, das die Kunstproduktion der Gegenwart einerseits, die außerkünstlerischen Bildsysteme andererseits anbieten.

Ein Ausstellungsprogramm, das die Kommentierung des Ausstellungsguts als integralen Bestandteil der Ausstellung vorsieht, geht von der Voraussetzung aus, die unmittelbare Selbstgegebenheit des Kunstwerks in der Wahrnehmung könne zum Verständnis dessen, was das Werk aussagt, nicht genügen. Die spontane Rezeption des Wahrnehmungsinhalts, die als Information zur Orientierung im Alltagsleben ausreicht, lasse zu viele Informationen, die uns das Kunstwerk vermittelt, unberücksichtigt oder doch nicht bewußt werden (das gilt natürlich auch für jene parallelen Bildwelten. denen wir im Alltagsleben ausgesetzt sind und wird ausdrücklich zur Manipulation über das Unbewußte benutzt, wo solche Bilder – etwa in der Werbung – appellativen Charakter haben). "Besser sehen" heißt dann: bewußter sehen; Visualisierungsinstrumentarien können formal und inhaltlich transparent gemacht werden. Sehen ist also erlernbar, nicht nur durch Übung, sondern auch und vor allem durch Aufklärung. Im Hinblick auf die formalen Momente optischer Gestaltung hat Heinrich Wölfflin diesen Sachverhalt schon vor sechzig Jahren hinreichend verdeutlicht; daß auch die im Werk ausgedrückten Inhalte theoretisch entschlüsselt werden müssen, hat Arnold Gehlen gezeigt. Jedem Irrationalismus der ästhetischen Einstellung, jeder bloßen Subjektivität der ästhetischen Urteilskraft kann mit guten Gründen widersprochen werden. Für die Rezeption von Kunst wird dann die hermeneutische Leistung der Kritik, die das Werk aufschlüsselt, unverzichtbar. Es ist kein Zufall, daß – zum mindesten seit der Neuzeit – in Epochen großer künstlerischer Hervorbringungen meist auch ein hohes Niveau begrifflicher Kritik erreicht wurde.

Kritik, die über die Herzensergießungen des Kunstliebhabers hinausgehen will, bedarf der Kriterien, die objektiv einsichtig gemacht werden können. Solche Kriterien dürfen nicht ahistorisch sein, da formale wie inhaltliche Bestimmungen des Kunstwerks – und auch der Auffassungsweise des Betrachters – durch den historisch-gesellschaftlichen Kontext vermittelt sind, in dem das Kunstwerk steht und entstanden ist, beziehungsweise in dem der Betrachter es aufnimmt. Sie können aber auch nicht ganz und gar historisch relativiert sein, weil sonst die ästhetische Wirkung des Kunstwerks über seine Zeitgenossenschaft hinaus unverständlich bliebe. Bewußte Rezeption von Kunst erfordert daher eine ästhetische Theorie, aus der sie die Gründe für ihr Urteil bezieht. Und eine solche ästhetische Theorie enthält ebenso ontologische und anthropologische Elemente wie psychologische und soziologische; sie muß darüber hinaus den Standort reflektieren, von dem aus sie selbst als ein Stück historischer Bewußtseinsbildung entworfen wird. Konkret – und das heißt anwendbar – wird sie nur dann sein, wenn sie von dem gesellschaftlichen wie künstlerischen Erfahrungsmaterial ihrer Zeit ausgeht, also jeweils eine Theorie des gegenwärtigen Kunstzeitalters ist.

Ohne Theorie geht es also nicht ab, wenn Kunst nicht einfach als privater kulinarischer Genuß, sondern als zugehörig zur Öffentlichkeit aufgefaßt wird; und anders kann sie zumindest im Zusammenhang öffentlicher Veranstaltungen, also von Ausstellungen und Museumspräsentationen, nicht aufgefaßt werden. Wir haben an anderer Stelle gezeigt, daß das Kunstwerk, indem es über die private Beziehung vom einzelnen Produzenten und einzelnen Käufer hinaus zum Objekt allgemeiner Anschauung wird (und prinzipiell werden kann), bereits ab ovo eine öffentliche Sache ist, möge es nun (wie einst) seine Rolle im Kontext des Rituals oder (wie heute) auf dem Kunstmarkt spielen.

Einer Kunsttheorie, die ihren eigenen Anspruch erfüllen will, ist es daher unmöglich, von der gesellschaftlichen Relevanz der Kunst abzusehen und sich auf einen "L'art-pour-l'art"-Standpunkt zurückzuziehen, dessen ideologischer Charakter längst durchschaut ist. Daß Kunst zweckfrei und um ihrer selbst willen hervorgebracht werde, mag die subjektive Meinung des Künstlers sein, der unter den Bedingungen des Warencharakters seiner Erzeugnisse (die doch keine Gebrauchsgüter sind) sich vom unmittelbaren öffentlichen Auftrag abgeschnitten und auf die private Vermittlung durch den Warenmarkt angewiesen sieht. Allein die Tatsache, daß Kunst in die Gesamtheit der Bildwelten des Alltagslebens eingebettet werden muß, um den Stil der Zeit als eine übergreifende Formbestimmung kenntlich zu machen, läßt eine Selbstgenügsamkeit bloß artistischer Gesichtspunkte nicht zu.

Damit verbindet sich aber auch eine neue Konzeption, wie Kunst öffentlich präsentiert werden könne. Als formal reflektierte Widerspiegelung der optischen Erscheinungsweisen unserer Gesellschaft wird Kunst, die in einem theoretisch fundierten Konspekt vorgeführt wird, zugleich Darstellung der Gesellschaft in einem ihrer Ausdrucksmedien sein. Das bedeutet aber, daß die Dokumentation eines Status visueller Kultur kritisch verarbeitet werden muß, nämlich als Material einer Analyse, das die Anweisung zu seiner Interpretation aus sich selbst hervorbringt.

Kritische Verarbeitung kann mehrerlei bedeuten: Zum ersten kann der Maßstab der Kritik gefunden werden in einem Begriff von dem, was Kunst ist und zu leisten hat; das setzt eine ästhetische Theorie voraus, die sich nicht damit begnügt, das Kunstwerk als Selbstzweck aufzufassen und seinen Kunstcharakter der Beliebigkeit artistischer Dezisionen anheimzustellen. Zum zweiten kann Kritik sich auf den Zusammenhang von Kunstwerken mit anderen Erzeugnissen der Epoche oder der Kunstgeschichte beziehen, also historisch und stilanalytisch verfahren; das schließt den Vergleich mit zeitgenössischen und früheren Werken ein. Zum dritten ist eine Kritik denkbar, die sich auf die gesellschaftliche Aussage von Kunstwerken bezieht; betrachtet wird die Kunst nicht an sich, sondern als Teil der res publica.

Eine dialektische, das heißt unter dem Anspruch der Vermittlung der Einzelphänomene zur Totalität verfaßte Kritik, sollte alle drei hier skizzierten Aspekte umfassen. Sie sollte normativ, historisch und politisch sein. In diesem Sinne wird von vergangener und gegenwärtiger Kunst in dem Maße gesprochen, in dem es notwendig ist, um Kriterien zu entwickeln und Vermittlungen vorzunehmen, damit die einzelnen Werke oder die partikulären Erscheinungen in ihrem geschichtlichen Zusammenhang und in ihrer gesellschaftlichen Relevanz gesehen werden können. Es geht nicht um Eindrücke, denen man durch Aperçus auf die Sprünge helfen könnte; sondern um Gründe, die eine Meinung einsehbar machen.

Eine Kunsttheorie hat demgemäß ein System von Kategorien zu entwickeln, die es erlauben, die Konstitutionsprinzipien des Kunstwerks zu erkennen, also seine historische und logische Genesis und seine ontologische Verfassung nicht nur allgemein, sondern in ihrer konkreten Besonderheit zu beschreiben. Eine Ästhetik, die eine allgemeine Deduktion der Künste zu liefern oder zeitlose Gesetze der Schönheit zu dekretieren versuchte, ist offenkundig gescheitert. Bloßer Rekurs auf das Gefühl oder den Geschmack, über den sich bekanntlich nicht streiten lassen soll, kann nicht befriedigen. So bleibt jeder Ansatz, das ästhetische Urteil objektiv zu begründen, darauf angewiesen, die Historizität des ästhetischen Gegenstands in seinen Begründungszusammenhang aufzunehmen.

Kunstwerke werden gemäß dem Konzept der documenta 5 verstanden als Systeme, die auf die eine oder andere Weise Wirklichkeit in sich aufnehmen: entweder in der Art eines Abbilds, das eine Vorlage reproduziert; oder in der Art einer Darstellung, die eine Sache ausdrückt, ohne ihr gleich zu sein; und schließlich in der Art, daß sie selbst eine neue Wirklichkeit sind, die mit einer Vorlage nichts zu tun hat. Demgemäß wird unterschieden zwischen drei Wirklichkeitsebenen:

1. Die Wirklichkeit des Abgebildeten – wobei das Bezeichnete, das Objektivierte, also die dem Kunstwerk äußerliche Gegenständlichkeit als wirklich aufgefaßt wird.
2. Die Wirklichkeit der Abbildung – wobei das Kunstwerk selbst, als das Abbildungssystem, die Wirklichkeit ist und die Beziehung zur "äußerlichen" Gegenständlichkeit in dieses System nur als eines seiner Merkmale eingeht; was einschließt, daß auf dieser Ebene durch Veränderung des äußerlich Wirklichen im Bildsystem zugleich eine Veränderung in der theoretischen oder praktischen Einstellung des Betrachters zur äußeren Wirklichkeit induziert werden kann.
3. Identität oder Nichtidentität der Wirklichkeit von werktranszendenter Gegenständlichkeit und Abbildung – wobei die Gegenständlichkeit, die dem Kunstwerk als eine äußerliche gedacht wird, zugleich nur im Kunstwerk selbst erzeugt und vorhanden sein kann, weil sie nur eine vorgestellte ist (wie etwa in der Utopie).

Die Ebenen durchdringen sich, daß heißt, die Seinsweise der einen Wirklichkeitsebene wird im Kunstwerk auf die Seinsweise der nächsten Wirklichkeitsebene projiziert und zwar derart, daß beide Ebenen gleichzeitig im Werk vorhanden sind und in der Betrachtung einzeln und getrennt oder zusammen und voneinander unterschieden oder ganz ununterschieden erlebt werden können. So erweist sich das Schema als möglicher Ansatz einer Theorie über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit.

0.1 Der gegenstandstheoretische Aspekt

0.11 Im Ganzen der menschlichen Tätigkeit nimmt die Kunst eine besondere Stellung ein. Sie hat es nicht mit dem Notwendigen zu tun, das durch die Bedürfnisse des Alltags diktiert wird; doch sie steht in enger Beziehung zu dem täglichen Tun, zur Arbeit als Herstellung von Dingen des Bedarfs und der Produktion. Auch ist sie nicht ausschließlich Schmuck oder gar Luxus, obwohl das Schmücken zur wesentlichen Leistung der Kunst hinzugehört. Am ehesten möchte man sie noch mit der Philosophie vergleichen, die von dem Drang nach Erkenntnis getragen ist. Aber es zeigt sich, daß dem Künstler das Erkennenwollen nicht der Ursprung seines Schaffens ist, sondern sich erst an das Hervorbringen des Kunstwerks anschließt (so zwar, daß es damit verknüpft ist). Kunst ist zunächst nicht das Mittel der Erkenntnis; diese ist vielmehr erst die Frucht, die im Wachsen des Werkes mit ihm reift.

Andererseits bliebe die künstlerische Leistung unvollkommen, ginge ihr nicht ein Wissen um das Auszusagende voraus. Der Künstler muß die Welt erfaßt haben, um sie darstellen zu können. Dabei ist der Grad der theoretischen Bildung in den einzelnen Kunstgattungen verschieden. Wer vom Augeneindruck herkommt, wie der bildende Künstler, braucht weniger philosophische Gedankenarbeit als der Schriftsteller und Dichter, der mit der Sprache umgeht. Immerhin ist bemerkenswert, daß bedeutende Künstler aller Zeiten sich zu ihrem Tun auch theoretisch geäußert haben. Und gerade in unserem Jahrhundert ist Kunsttheorie, die Reflexion auf die eigene Produktion, eine wesentliche Ergänzung ihres Schaffens geworden.

Das Kunstwerk ist Träger eines *Sinnes*, der unter einer bestimmten *Form* erscheint. Die Form ist verbunden mit dem *Material*. Die wechselseitigen Beziehungen, die Material, Form und Sinn miteinander eingehen, unterliegen inneren Gesetzen. Diese zu erforschen und so die Kunst dem Verstehen zu erschließen, ist Aufgabe der ästhetischen Betrachtung. Die Ästhetik ist also eine gegenstandstheoretische, keine psychologische Disziplin.

Die gegenstandstheoretische Ausrichtung unserer Fragestellung zielt darauf, unabhängig von den subjektiven Konstitutionsbedingungen und Kriterien des ästhetischen Urteils, dessen objektiv Gemeintes in den Blick zu bringen, um so den Wertungen, die in jede Aussage über Kunst und Kunstwerke eingehen, ein *fundamentum in re* zu geben. Dabei ist festzuhalten, daß "Gegenstände", will sagen die in unserer Perzeption gegebenen Sachen *(res)*, immer auch ihre Gegebenheitsweise mit enthalten, also mit dem Subjekt und dessen "gegenständlicher Tätigkeit"[2] vermittelt sind. Demgemäß wird ein historisches Verständnis der Wirklichkeit (der *res*) diese nie unvermittelt abbilden, sondern gerade deren Konstitution als historisch bedingter Gegenstand in ihre konkrete Definition hineinnehmen. So bemerkt Bloch richtig: "Denn obwohl die Gegenstände und ihre Sachverhalte nicht nur vom Sachlichen des Erkenntnisverfahrens, sondern auch von den eigentlichen Objekten und ihrem Realverhalten noch unterschieden werden müssen, fungieren sie gerade als die tunlichst treuesten Gestalten realistischer Abbildung. Und das hier notierte Vorangelegtsein einer Gegenstandstheorie vor der Objektstheorie enthält deshalb keinen Idealismus, weil die forschend-materialistische Abbildung selber zu der Gegenstandstheorie gehört, erst im Angesicht des Objekthaft-Realen, nicht in ihm am Werk ist und nicht mit ihm zusammenfällt. Weiter: die Abbildung der strukturellen Sachverhalte gehört nicht mehr zum methodischen Erkenntnis-Verfahren, weil sie ein Erkenntnis-*Resultat* ist, und sie ist solches Resultat, indem und sofern sie, als objektgemäßes, genau auf das reale Objekt bezogen ist. Die Form des Erkenntnisresultats ist die *Realdefinition*, als Angabe nicht bloß von sprachlichen Kennzeichen, begrifflichen Merkmalen, sondern von gegenständlich-konstitutiven Eigenschaften; und genau diese Realdefinition, als bezeichnenderweise 'konzise', nicht ausgebreitete, repräsentiert das Objekt nach seiner strukturellen Gegenstandsseite".[3] Materialistische Gegenstandstheorie ist Konstitutions- und Kategorienlehre nicht sub specie der subjektiven Transzendentalität, sondern der gesellschaftlichen Produktion der historischen Welt, in der die Subjekte sich vorfinden, an deren Herstellung sie aber auch mitwirken. In den marxistischen Gegenstandsbegriff geht die Geschichte seiner Gegenständlichkeit – also seine Realgeschichte wie die seiner begrifflichen Abbildung – mit ein.

Damit wird der Inhalt einer systematischen Konstitutionslehre neu bestimmt: galt in der traditionellen Philosophie gerade das ahistorische Apriori als der archimedische Punkt, von dem her die Mannigfaltigkeit sich verändernder Erscheinungen zu konstruieren sei, und wurde Ontologie als die Lehre von den allgemeinsten apriorischen kategorialen Formen des Gegenstands – und das heißt dann: des allgemeinsten Gegenstands, also des Seienden – entwickelt[4], so wird nunmehr das Seiende selbst nur noch als historisch konkretes, werden mithin die Kategorien als historisch-gesellschaftliche gedacht werden können.[5] Das bedeutet, daß die Vermittlung des Gegenstands mit dem Gattungssubjekt der Geschichte ebenso wie seine "natürliche" Beschaffenheit aufgezeigt werden muß. Ontologie wird dialektisch, mithin reflexiv; und sie kann sich selbst nur in einer Theorie der Reflexion begründen.

Der ästhetische Gegenstand als einer, der die Realität gemäß besonderen Konstitutionsprinzipien (die "die Eigenart des Ästhetischen" ausmachen) abbildet oder darstellt, oder sich sonst irgendwie (in einer hier noch unbestimmt bleibenden Weise) auf sie bezieht, trägt an sich selbst die gegenstandstheoretische Problematik aus. Er ist gegenständliche Reflexion. Was dies bedeutet, mag vorläufig dadurch erhellt werden, daß Reflexion in der Beziehung des Begriffs auf sich selbst, also auf die sprachliche Natur des Denkens erscheint, während im unmittelbaren Hinblick auf den Gegenstand ein nicht-reflexives, "spontanes" Verhältnis zum Realen vorliegt. Das Kunstwerk ist nun durchaus ein Gegenstand, der in unmittelbarem Hinblick aufgefaßt wird; aber sein Gegenstandscharakter, uns etwas anderes als sich selbst zu zeigen, unterscheidet ihn von jedem anderen Gegenstand, der nur sich selbst gibt, und rückt ihn in eine Differenz zu sich selbst, die das Indiz dafür ist, daß an ihm als Gegenstand ein Reflexionsverhältnis entspringt. Ästhetische Anschauung ist dann eine Gegenstandsbeziehung, die Reflexion nicht in der Rückwendung des anschauenden Subjekts auf sich selbst, sondern in der Hinwendung auf den Gegenstand entspringen läßt. Solche Reflexion ist unabhängig von der Reflexivität des Künstlers oder des Betrachters, sie liegt im Kunstwerk, im ästhetischen Gegenstand selbst und macht dessen Verhältnis zur Wirklichkeit aus. Die Eigenart des Ästhetischen ist also aus dem Modus seiner Gegenständlichkeit zu entwickeln. Dieser ist nun aber ganz offenkundig unabhängig von dem Modus des Auffassens durch das Subjekt ästhetischer Empfindungen und Urteile und

kann durch nichts auf dessen konstitutive Leistung reduziert werden. Wohl mag ein Kunstwerk als solches nicht erfaßt werden – und dann kann es zum Beispiel wie eine gewöhnliche innerweltliche Sache behandelt werden; so etwa, wenn ein antiker Tempel als Steinbruch diente, um Baumaterial zu gewinnen. Wird aber eine Sache erweislich als Kunstwerk erkannt, dann nur deshalb, weil ihr jene ontologische Differenz zukommt, kraft deren sie an sich selbst reflexiv ist, das heißt nicht nur selbst etwas ist, sondern zugleich etwas darstellt.

Roman Ingarden hat in seiner Analyse der drei Realisationsebenen des Bildes diesen Sachverhalt verdeutlicht. Er hebt das materielle Substrat des Werks – das "Gemälde" – von seiner ästhetischen Verfassung – als "Bild" – und diese wieder von den "Konkretisationen" durch den Betrachter ab. Daß das "Bild" viele "Konkretisationen" zuläßt, begründet Ingarden mit dem "Vorhandensein von Unbestimmtheitsstellen" und der "Beseitigung mancher von ihnen in der Konkretisation". Es gibt, schreibt er, "verschiedenartige Unbestimmtheitsstellen in den dargestellten Gegenständen, die nicht zufällig sind, sondern aus der Tatsache herrühren, daß es eine einzige Ansicht ist, die den betreffenden Gegenstand immer nur partiell und von einer Seite her zur Erscheinung bringt".[7] Im Kunstwerk bleibt notwendig die Wirklichkeitsabbildung Fragment, und aus diesem fragmentarischen Charakter entspringt der Bedeutungshof des Werks, der seine Interpretation ("Konkretisation" in der Terminologie Ingardens) nicht nur möglich, sondern notwendig möglich macht.

Auf der Ebene der Konkretisationen erfüllt sich die subjektive Seite der ästhetischen Beziehung des Betrachters zum Werk. Sie schließt ein, daß die Interpretation dem Werk unangemessen sein und hinter ihm zurückbleiben kann, daß sie auf die eine oder andere Weise einer seiner Möglichkeiten (oder mehreren) gerecht zu werden vermag – wobei derselbe Betrachter in einer Reihe aufeinanderfolgender Konkretisationen immer neue Seiten des Werks freilegen mag –, ja sogar daß die Interpretation mehr aus dem Werk herausliest, als in seiner Bildstruktur angelegt ist. Die Konkretisation unterliegt äußeren Bedingungen der Gegebenheitsweise des Werks und inneren der Disposition des Betrachters und "diese Bedingungen sind im allgemeinen von dem Bilde selbst ganz unabhängig, und sie ändern sich von Fall zu Fall auf eine vom Standpunkt des Bildes aus zufällige Weise"[8]. Die Grundlage aller dieser Konkretisationen aber ist eben das Bild, nicht als eine bloss materielle Substanz, die für uns – wie jedes andere Ding – irgendeine Bedeutung gewinnen könnte, sondern als ein auf Bedeutungen angelegtes und in die Intention seiner Erfassung die Richtung auf Reflexion des dinglich Gegebenen legendes Seiendes. Indem Ingarden richtig das materielle Substrat vom Bildsein des Kunstwerks und dieses wieder von seiner jeweiligen Auffassung trennt, liefert er die phänomenologische Grundlage dafür, daß wir die Seinsweise des Kunstwerks von seiner objektiven, gegenständlichen Beschaffenheit her fassen können.

Der gegenstandstheoretische Ansatz schließt demzufolge ein, daß es verfehlt wäre, die Eigenart des Ästhetischen aus der Subjektivität der menschlichen Person herleiten zu wollen – weder aus der des individuellen Geschmacks, noch aus der eines intersubjektiven, soziologisch und historisch bedingten Stilempfindens, noch aus der ästhetischen Urteilskraft eines transzendentalen Ichs. Vielmehr muß die Eigenart des Ästhetischen an der materialen Beschaffenheit des ästhetischen Gegenstands abgelesen werden: zur materialen Beschaffenheit rechnen wir allerdings nicht nur den Stoff des Objekts samt dessen stofflichen Eigenschaften (also die Hyle), sondern ebenso dessen Form und die in ihr liegenden Strukturmerkmale (also die Morphe) und schließlich den Zweck (also das Telos), in den die historisch-gesellschaftlichen Bedingungen des Kunstwerks und Gründe des Kunstschaffens eingehen. Eine so verstandene, nicht psychologisierende Ästhetik ist nur auf dem Boden des erkenntnistheoretischen Realismus möglich; innerhalb dieses Rahmens erweist sie sich dann als ein fundamentaler Zweig einer allgemeinen Ontologie. Als solche wird sie zugleich die Funktion einer speziellen Ontologie der Kunst erfüllen.

Ontologie der Kunst: das meint die Herausarbeitung struktureller und genetischer Determinanten, die das Wesen des Kunstwerks zugleich in seiner Historizität und in seiner gegenständlichen Besonderheit auszeichnen. Es geht also durchaus um Gattungsallgemeinheiten der Region Kunst – und ohne Feststellung solcher Gattungsallgemeinheiten würden wir überhaupt nicht von Kunst (wie übrigens auch von keinem anderen Gegenstandsbereich) reden können. Es muß sich eine Seinsweise von Kunst definieren lassen, deren jeweilige gesellschaftliche Konkretion sich auf einen kategorialen Rahmen beziehen läßt, innerhalb dessen sich ein Seiendes halten muß, wenn es als Kunstwerk gelten soll. Dieser kategoriale Rahmen ist deskriptiv zu gewinnen, beansprucht aber normative Kraft: denn er entspringt nicht unserem Bewußtsein von Kunst, sondern deren realer, geschichtlicher Genesis.

Wie alle philosophischen Wissenschaften hat die Ästhetik also einen ontologischen Horizont. Das bedeutet: indem wir von der Kunst und dem Kunstwerk sprechen, öffnen wir zugleich den Blick für die Welt in einer bestimmten Perspektive. Welche Perspektive das ist, muß die Untersuchung im einzelnen zeigen. Da wir die Kunst auf das Sein beziehen und alle Kunst als Aussage über das Sein nehmen, erwarten wir vom Kunstwerk einen Aufschluß über die Wirklichkeit. Selbst das scheinbar so ganz weltlose dekorative Ornament muß einen Bezug zur Wirklichkeit haben; es kann uns zum Beispiel die äußere Form des geschmückten Gegenstandes verdeutlichen, sodaß wir diese in ihrer Funktion für die Beschaffenheit des Dinges verstehen.[9]

Dieses Beispiel sagt zugleich, daß wir die Beziehung des Kunstwerks auf die Realität nicht nur darin sehen, daß das Kunstwerk selbst eine Realität ist. Vielmehr besteht sein Wirklichkeitscharakter gerade darin, daß sein Wesen mit seinem Dingsein nicht zusammenfällt; das Dingsein des Kunstwerks ist analog dem Dingsein des Spiegels zu denken, der erst dann Spiegel ist, wenn in ihn das gespiegelte Bild des Bespiegelten eingeht.[10] Und diese Analogie, die streng gemeint ist, deutet noch einmal voraus auf das, was wir "gegenständliche Reflexion" nannten.

0.12 Theodor W. Adorno hat einmal als das eigentliche Thema der Philosophie die Erfahrungsgehalte bezeichnet, die das Denken macht, nicht die, welche in das Denken eingehen. Demgemäß könnte man analog formulieren, daß der Realitätsgehalt der Kunst in der Erfahrung von Wirklichkeit liegt, die sie in ihrem Tun macht, nicht in der Erfahrung von Wirklichkeit, die in das Bewußtsein des Künstlers eingeht. (Und wir sprechen vom "Tun der Kunst" statt des Künstlers, weil zu diesem Tun als Erfahrung von Wirklichkeit die Produktion so gut wie die Rezeption des Werks gehört), Welt wird im Kunstwerk und durch das Kunstwerk subjektiv vermittelt, das heißt die Allgemeinheit des Erfahrbaren wird in die Individualität der Erfahrung zurückverlegt; das macht die Begriffslosigkeit des Werks

aus und den Zwang zur Interpretation, sobald dieses "auf den Begriff gebracht" werden soll. Interpretation heißt zunächst, daß jeder das Kunstwerk für sich bedeutet; und solche Deutungen wie fern oder nah sie dem Sinn, den der Künstler gemeint haben mag, auch stehen – haben ihre primäre Berechtigung im Erlebnis des Betrachters. Angesichts der bloßen Beliebigkeit der Subjektivität ist auch ein allgemeines ästhetisches Werturteil nicht zu begründen, bekanntlich läßt sich über den Geschmack nicht streiten.

Doch ist eine solche Beliebigkeit zu wenig, wenn Kunst in ihrer Rolle für die Wirklichkeitserkenntnis betrachtet werden soll; denn Erkenntnis schließt ein, daß das Erkannte mitgeteilt und allgemein einsehbar gemacht werden kann. Auch ist die Singularität des Geschmacksurteils eine Fiktion; in der Regel unterliegen die Betrachter den Vorurteilen ihrer Herkunft, ihrer Erziehung, ihrer Sehgewohnheiten und den Einflüssen der Umwelt und der sogenannten Experten. Diese aber nehmen für sich in Anspruch, über objektivierbare Kriterien ihres Urteils zu verfügen.

Nun ist jedes objektivierbare Kriterium des ästhetischen Urteils aber notwendig rückbezogen auf das Allgemeine, das den verschiedenen individuellen Erlebnissen zugrunde liegt, also auf eine für alle Einzelpersonen gemeinsame Wirklichkeit. "Die Wachen haben eine einzige gemeinsame Welt; im Schlaf wendet sich jeder der eigenen zu". Nur insofern das Kunstwerk über diese eine Welt etwas aussagt, wird es verbindlich interpretierbar; denn dann kann sich die Deutung auf etwas beziehen, das nachvollziehbar ist.

Und in diesem Sinne ist auch Adornos Wort von den Erfahrungsgehalten des Denkens zu verstehen. Sie gründen nicht etwa in der Privatheit des Individuellen, sondern in dem Allgemeinen, dessen sich das Individuum im Denken vergewissert. Und der Allgemeinheitsgrad, das heißt die Verbindlichkeit oder Geltung eines Gedankens, ist gerade nicht durch den individuellen Erfahrungsgehalt an äußerer Wirklichkeit verbürgt (der ja durchaus verzerrend oder täuschend sein könnte), sondern durch die Art und Weise, in der diese in das Denken eingehende Erfahrung vom Denken als eine solche verarbeitet wird, die über den einzelnen Fall hinaus relevant ist. Die Analogie zur Kunst liegt auf der Hand: auch das Kunstwerk kann sich nicht mit der Einzelheit seiner selbst begnügen, sondern muß an dieser Einzelheit etwas sichtbar machen, was prinzipiell jeden angeht oder angehen könnte. Der Erfahrungsgehalt, der sich in ihm ausspricht, ist nicht der der schieren Wahrnehmung, sondern der der Umsetzung singulärer Perzeption in allgemeine Bedeutung: Überführung der Wirklichkeit des Abgebildeten in die Wirklichkeit der Abbildung.

Wo eine philosophische Theorie der Kunst etwas über das Wesen des Kunstwerks auszumachen versuchte, sah sie sich eh und je auf die Spannung zwischen Wirklichkeit und Abbild verwiesen, in der sich das Kunstwerk zu halten und die es auszuhalten hat. Daß das Abbild die Wirklichkeit bedeutet, die es doch nicht ist, (obschon ihm selbst wiederum eigene Wirklichkeit zukommt), bedingt die Breite des Spielraums künstlerischer Darstellung, die von der magischen Identifikation des Signifikanden mit dem Signifikat bis zur ästhetischen Autonomie des Werks reichen mag. Der Anspruch des Kunstwerks ist es, Nachahmung des Wirklichen in einer Gestalt zu sein, die dessen Wesen durch seine Erscheinung hindurch ansichtig macht.

Damit aber unterscheidet sich Kunst grundsätzlich von jeder bloßen (zum Beispiel quasi photographischen) Reproduktion der Wirklichkeit: nicht das Abgebildete macht das Kunstwerk aus, sondern die Abbildung, die Art und Weise der Wiedergabe des Abgebildeten. Doch ist diese Abbildung auch nicht rein begrifflich, wie die wissenschaftliche Beschreibung oder gar die mathematische Formel; sondern eben gestalthaft, sodaß sie zwar die Erscheinung abbildet, aber das Wesen darin aufscheinen läßt. Wie das geschehen könne – wie also das Kunstwerk zugleich Erscheinung und Abstraktion von der Erscheinung sei, wie es im Kontingenten das Gesetzliche erfahrbar mache: das sind die zentralen Probleme einer ästhetischen Abbild-Theorie, die sich am klassischen Begriff der Mimesis orientiert.

Damit eine Abbild-Theorie ihren Gegenstand, das künstlerische Bild, nicht verfehle, muß allerdings zuvor geklärt werden, was mit Wirklichkeit gemeint sei, die es abzubilden gelte. Die natürliche Welteinstellung, die unter Wirklichkeit das Reich der dinglichen Objekte versteht, ist in der Neuzeit – infolge der technischen Entwicklung, die nicht-dingliche Entitäten wie den elektrischen Strom oder die Information als Wirklichkeiten erlebbar machte – einem fundamentalen Wandel unterworfen worden, der nicht ohne Rückwirkung auf die Künste bleiben konnte.

Der traditionelle Realitätsbegriff des Künstlers war auf Wahrnehmung der Außenwelt bezogen. Nur was in sinnlicher Gegebenheit aufweisbar oder an sinnlichen Gegebenheiten ablesbar ist, galt als bildnerisch darstellbar. Zum mindesten trifft dies für die Kunst seit den Anfängen der Neuzeit zu, die mittelalterliche Ideographie ist an anderen Maßstäben zu messen. Als Wirklichkeit wurde die dingliche kompakte Substanz erlebt, die res extensa des Descartes; undingliche, transzendente Wirklichkeiten waren nur durch dingliche Abbilder allegorisch wiederzugeben, das Geistige mußte in der Materie und an der Materie aufscheinen. Die künstlerische Weltanschauung eines Leonardo oder Dürer entsprach der naturwissenschaftlichen eines Galilei, der philosophischen eines Descartes. Der Verdacht möglicher Sinnestäuschung schloß das grundsätzliche Vertrauen in die Wahrnehmung nicht aus. Abstrakte, unsinnliche Gesetze, wie sie zum Beispiel die Naturwissenschaft formulierte, waren Verallgemeinerungen von Erkenntnissen, die in der Wahrnehmung fundiert blieben. Nominalismus und Empirismus kamen zur Deckung, insofern Begriffe und Gesetze als Benennungen von Erfahrungsinhalten genommen wurden. Was klar und deutlich erscheint, sollte als evident keinem weiteren Zweifel ausgesetzt sein.

Und wenn auch die Kritik der Sinneswahrnehmung von der photographischen Abbildtreue nicht mehr viel übrig ließ, so reichte für dieses Verständnis vom Verhältnis der äußeren, abgebildeten Wirklichkeit zur Form der Abbildung doch eines aus, daß letztere nämlich "die Abbildung der Gesetzmäßigkeit in den Vorgängen der wirklichen Welt" gestattet.[10a] Und wenn dem so ist, dann behält – bei aller Subjektivität der Empfindungen, die doch durch intersubjektive Verständigung ausgeglichen wird – das Reich der Sinnlichkeit die Kraft, eine Aussage über die äußere Wirklichkeit zu machen, die durch verifizierbare Erkenntnisse gedeckt wird.

Bis ins 19. Jahrhundert blieb dieses Wirklichkeitsverständnis unangetastet; auch die kantische Vernunftskritik, die das An-sich-Sein außerhalb des Bereichs möglicher Erfahrungen stellte und diese auf die Erscheinungen beschränkte, konnte daran nichts ändern, vielmehr konnte

sie für die bildende Kunst, die es ja gerade mit den Erscheinungen zu tun hat, eher einen Rechtsgrund abgeben, aus dem sie beanspruchen durfte, reale (das heißt sachhaltige) Abbilder der Außenwelt hervorzubringen. Der Klassizismus eines Ingres, die Romantik eines Delacroix, der Naturalismus eines Courbet sind durch Kant zwar in den Bereich der Phänomena verwiesen, innerhalb dieses Bereichs aber durchaus erkenntnistheoretisch gedeckt.

Diese Basis des Wirklichkeitsverständnisses geht mit der Entwicklung der Naturwissenschaften und Technik seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verloren. Was sich einer mathematisierten Theorie der Natur als Wirklichkeit darstellt, sind nicht mehr dingliche Substanzen, die prinzipiell als sinnlich wahrnehmbare Gegenstände anschaulich gemacht werden können, sondern ihrem Wesen nach unanschauliche Strukturen. Was wahrgenommen wird, erweist sich gerade nicht als Wirklichkeit, sondern als Schein. Die Welt Courbets stimmt mit der Welt Einsteins, de Broglies und Heisenbergs nicht mehr überein. Wenn die Kunst zum Wesen vordringen will, also Weltanschauung zu geben versucht, kann sie es nicht mehr mit den Mitteln der Abbildung der Erscheinungen.

Aber sie braucht es auch nicht mehr. Denn genau in dem Augenblick, in dem die Relevanz der Wahrnehmungsevidenz erschüttert wird, taucht ein technisches Medium auf, das die Funktion der Abbildung von äußeren Erscheinungen übernehmen kann: die Photographie. Damit wird das naturalistische Postulat der Ähnlichkeit der Darstellung hinfällig – einmal weil diese Ähnlichkeit ja gerade als nicht wesentlich erkannt wird, zum andern, weil das Bedürfnis nach ähnlichen Wiedergaben durch ein perfektes technisches Instrumentarium befriedigt werden kann. Der Kunst stellt sich die Aufgabe, die Kohärenz der Wahrnehmungen zu durchstoßen und hinter ihnen das "Eigentliche" zu suchen.

Dieses neue Selbstverständnis des Künstlers sprach Klee aus, als er sagte, Kunst gebe nicht das Sichtbare wieder, sondern mache sichtbar. An diesem Satz wird die Neubestimmung des Wesens von Kunst aus einer neuen Idee von Wirklichkeit ablesbar. Ist die abbildbare Naturerscheinung nicht mehr das Wesen der Natur, trifft die optische Ähnlichkeit mit einer Sache nicht mehr die Natur der Sache, dann ist es Aufgabe des Künstlers, diese den Sinnen verschlossene "Hinterwelt" (wie Nietzsche es nannte) mit den Mitteln sinnlich wahrnehmbaren Ausdrucks aufzuschließen. Er muß das nicht Sichtbare durch Zeichen sichtbar machen, das heißt, er muß den Modus der Gegebenheit von Unsinnlichem erfinden. Erst jetzt wird der Künstler in autonome Schöpferfunktion eingesetzt.

Hier bieten sich verschiedene Aspekte an, die hinter der photographisch abbildbaren Außenseite des Seienden hervortreten können. Was ist, kann in uns eine psychische Reaktion auslösen, eine Gestimmtheit erzeugen; es wirkt als Ausdruck einer Seinslage, den im Bild einzufangen und jenseits der Abbildtreue zu evozieren der Expressionismus (im weitesten Sinne des Wortes) versucht (Kirchner: Meine Bilder sind Gleichnisse, nicht Abbildungen); und da die Trennung der Wahrheit von der selbstverständlichen Erlebniswelt des Menschen diesem die Sicherheit, das Gefühl des Zu-Hause-Seins zwischen Dingen nimmt, bricht in der Kunst des 20. Jahrhunderts immer wieder die Angst, das Korrelat der Naturferne, hervor; gerade darin ergreift die Kunst die Wirklichkeit. In der Krisis der Gewißheit, die sich in der von Husserl erhellten Krisis der Wissenschaften reflektiert, erweist sich die Wirklichkeit als historisch.

Die Krisis der Gewißheit geht zurück auf den Verlust des Substanzbegriffs. Wenn die Wissenschaft das Feste, Solide, allen Relationen Zugrundeliegende (mit dem seit Aristoteles die Logik als mit einem unerschütterlichen Bestand operierte) auflöst und als einzig Beschreibbares, Feststellbares noch Strukturen übrigläßt, die sich in einem dauernden Wechsel, im Übergang von einem Zustand zum andern befinden, dann ist es um die Sicherheit des Subjekts geschehen: Ordnung ist nicht mehr ein gegebener stabiler Zustand, sondern ein je und je wieder herzustellendes Gleichgewicht. Auf solche Strukturen als singuläre Gleichgewichtslagen zielt eine Kunst wie die Mondrians, die sich selbst als ein Mittel versteht, die Welt zu ergründen, das heißt, mögliche Relationen in ihr auszuprobieren. Im Grunde geht dieses strukturelle Experimentieren bereits auf Cézanne zurück, der Harmonie noch parallel zu Natur herzustellen unternahm. Überall werden hier Zeichen für eine Wirklichkeit gesetzt, die als solche dunkel und unerfahrbar hinter den Erscheinungen liegt. Kunst illustriert nicht mehr, sondern erzeugt die Idee.

Damit wendet sich die Kunst von der Vordergründigkeit des nominalistischen und empirischen Weltbildes ab, das die Jahrhunderte seit Anbruch der Neuzeit beherrschte, und kehrt zu einem Universalismus zurück, den man mit guten Gründen platonisch nennen könnte, insofern nun die Einheit der Welt in der Form gesucht wird, durch welche die Dinge in Licht treten. In der Ausarbeitung von Strukturzeichen hat sich die Kunst von der kruden Herrschaft der Dinge befreit und ist "geistig" geworden – ein Vorgang, für den die Ordnungsprinzipien des Kubismus und die Konstruktivität Mondrians ebenso beispielhaft sind wie die Improvisationen Kandinskis oder der Sprachgestus (eher wohl: Schriftgestus) eines Asger Jorn. Demgegenüber bedeutet die Unterwerfung unter die Dingklischees, wie sie von der pop art vollzogen wurde, genau den Verlust jenes Wirklichkeitsverständnisses, das dem wissenschaftlichen Weltbild unserer Zeit gemäß ist; nicht Realstrukturen werden durch Zeichen gefaßt, sondern die unsinnliche, nur in Beziehungen bestehende Wirklichkeit durch die Vorstellung nackter Sinnesgegenstände verdeckt. Künstlerische Redlichkeit liegt indessen nicht in der Hingabe an das bloße Gesehene, sondern in der Kraft des Signifikativen.

0.2 Die Alltagswelt und ihre Bildsysteme

0.21 Daß die spezifischen Kulturleistungen des Menschen – Ethik, Kunst, Wissenschaft – rückbezogen und fundiert werden müssen auf die Lebenswelt des Alltags, ist eine Erkenntnis, die wohl bis in die Aufklärungsphilosophie zurückreicht und die mit dem Protest des gesunden Menschenverstandes, des common sense und des bon sens, gegen die Hochstilisierung von tradierten Normensystemen zusammenhängt, deren Inhalte und Vorschriften mit eben dieser Lebenswelt des Alltags nicht mehr übereinstimmten. Schaut man daraufhin etwa die Stichworte der "Enzyklopädie" durch, so wird man finden, daß sie überwiegend mit der Tendenz auf eine Erhellung der Lebenszusammenhänge verfaßt sind, in denen der Mensch sich befindet. Erstes und determinierendes Moment des Alltagslebens ist die Arbeit, deren der Mensch bedarf, um seinen "Stoffwechsel mit der Natur" zu bewerkstelligen. Die Arbeit wird darum auch schon von Diderot als der "Ursprung der Wissenschaften und Künste" erkannt, wobei der Begriff der Kunst an dem der Kunstfertigkeit orientiert ist (so wie bei Aristoteles Kunst und Techné zusammenfallen). "Die Arbeit des Menschen in ihrer Anwendung auf die Erzeugnisse der Natur, sei es zur Befriedigung seiner Bedürfnisse, seines Verlangens nach Luxus oder nach Vergnügen usw., sei es zur Befriedigung seiner Wißbegierde usw., hat die Wissenschaften und Künste hervorgebracht. Diese Sammelpunkte unserer verschiedenen Reflexionen erhielten dann die Bezeichnung 'Wissenschaft' oder die Bezeichnung 'Kunst', je nach der Natur ihrer 'formalen' Gegenstände, wie die Logiker sagen. Wenn der Gegenstand hergestellt wird, so heißen die Sammlung und die fachmännische Aufstellung der Regeln, nach denen er hergestellt wird, *'Kunst'*: Wird der Gegenstand unter verschiedenen Gesichtspunkten nur betrachtet, so heißen die Sammlung und die fachmännische Aufstellung von Beobachtungen in bezug auf diesen Gegenstand: *'Wissenschaft'*. So ist die Metaphysik eine Wissenschaft und die Moral eine Kunst."[11]

Obschon die Verflechtung der Künste mit dem Alltagsleben seit langem erkannt ist – mindestens indem man sie als ein Moment der Luxurierung auffaßte – wurde das hier vorliegende Fundierungsverhältnis doch nicht thematisiert; vielmehr ging es den ästhetischen Theorien darum, das Besondere an der Kunst, ihre Herausgehobenheit aus dem Alltagsleben zu begründen. In Kants "Kritik der Urteilskraft" können wir den Übergang von einer Deduktion des Ästhetischen aus dem alltäglichen Umgang mit natürlichen und künstlichen Gegenständen zur Hypostasierung des Schönen als "Symbol der Sittlichkeit" verfolgen.[12]

Erst mit der Entwicklung soziologischer Betrachtungsweisen und deren Eindringen in die Philosophie wird das Problem einer Rezeption der Erfahrungsgehalte und Verhaltensschemata des Alltagslebens konkret gestellt. Anknüpfend an die Psychologie der französischen Moralisten (die an alltäglichen Erscheinungsformen der gesellschaftlichen Moral orientiert waren) hat Nietzsche die Alltäglichkeit, das "Menschlich-Allzumenschliche", in den Blick gebracht.[13] So wurde die Lebensphilosophie zu dem Boden, auf dem eine philosophische Erörterung des Alltäglichen zuerst systematisch betrieben wurde. Die Ansätze von Dilthey aufnehmend, hat Georg Simmel in seiner Exposition des Verhältnisses von Individualität und Rolle die "soziologischen Apriori" des Alltagslebens herausgearbeitet.[14] Aus der Dilthey-Schule hat Martin Heidegger die Fragestellung übernommen und an zentraler Stelle in die Analysen von "Sein und Zeit" eingebracht.[15]

Der lebensphilosophische und der existenzphilosophische Ansatz führen jedoch von der Alltäglichkeit sogleich wieder ab, insofern sie dem unausdrücklichen, sozusagen in die Routine-Vollzüge des Lebens eingeschlossenen In-der-Welt-sein die Konzeption eines "eigentlichen Daseins" entgegenstellen, demgegenüber die Alltäglichkeit als ein "Verfallensein", als "uneigentlich", als Ablenkung oder Zerstreuung disqualifiziert wird. Schon bei Nietzsche ist die "große Loslösung" das Ziel seiner philosophischen Predigt: "Man darf vermuten, daß ein Geist, in dem der Typus 'freier Geist' einmal bis zur Vollkommenheit reif und süß werden soll, sein entscheidendes Ereignis in einer *großen Loslösung* gehabt hat, und daß er vorher um so mehr ein gebundener Geist war und für immer an seine Ecke und Säule gefesselt schien."[16] Die höhere Form des Menschseins, dessen quasi "aristokratische" Selbstverwirklichung, wird außerhalb des Alltäglichen und im Gegensatz zu ihm gesucht – eine Transzendierung der "schlechten Wirklichkeit", deren Programmatik auf die romantische Bewegung zurückgeht und die den ideologischen Protest gegen die Entfremdung und Nivellierung des Menschen im entstehenden und sich etablierenden Kapitalismus darstellt.[17] Von daher wird der Künstler, das "Genie", zum Prototyp des "höheren Menschen" – eine den Widerspruch zwischen Herr und Knecht (also den der Klassengesellschaft inhärenten Widerspruch) verschleiernde, den sozialen Problemen ausweichende Künstlermetaphysik, die bei Nietzsche ihren Höhepunkt erreichte, aber schon seit der Renaissance in den Kunsttheorien angelegt ist.[18] Simmel hat den Umschlag von der Alltäglichkeit in die "eigentliche Wirklichkeit" der Kunst dann in den Mittelpunkt seiner Kunstmetaphysik gestellt. "Was sich dagegen sträubt, daß man in jedem Augenblick des Lebens das ganze Leben sehe, ist nur die Gewohnheit, unter dem letzteren Begriff die *Summe* all jener, nacheinander auftretender Augenblicke zu verstehen. Allein genau angesehen hat dies nur als Addition der nach Sachbegriffen bezeichneten *Inhalte* des Lebens einen Sinn, ist aber an dem kontinuierlichen Fluß des Lebens selbst gar nicht zu vollziehen. Denn dieser hat seine Wirklichkeit nur an der Wellenhöhe, zu er sich jeweilig hebt, und eben dieser jetzige Moment ist durch den ganzen vorherigen Lebensablauf bestimmt, ist der Erfolg aller vorangegangenen Momente, und schon deshalb ist die jeweilige Lebensgegenwart die Form, in der das ganze Leben des Subjekts wirklich ist."[19] Die Wellenhöhe aber wird vom Künstler im Kunstwerk festgehalten, objektiviert, vom Leben zum Sein gebracht. "Wie es das Wesen des Lebens ist, in jedem Augenblick *ganz* da zu sein, weil seine Ganzheit nicht die mechanische Summierung von singulären Augenblicken, sondern ein kontinuierliches und kontinuierlich formwechselndes Strömen ist – so ist es das Wesen der Rembrandtschen Bewegung, das ganze Nacheinander ihrer Momente in der Einmaligkeit eines einzelnen fühlen zu lassen, ihre Zerspaltung in dieses Nacheinander getrennter Momente zu überwinden. . . Wie es nun als die tiefere Formel des Lebens erschien, daß

seine Totalität nichts außerhalb seiner einzelnen Augenblicke ist, sondern daß es in jedem dieser ganz da ist, weil es eben ausschließlich in der Bewegung durch all diese Entgegengesetztheiten hindurch besteht – so offenbart die bewegte Gestalt bei Rembrandt, daß es sozusagen in dem Sich-darleben und Sich-darbieten eines inneren Schicksals keinen *Teil* gibt, daß vielmehr jedes, von irgendeinem Gesichtspunkt der Anschaulichkeit herausgesonderte Stück das Ganze dieses innern und sich ausdrückenden Schicksals ist." Man könnte geradezu zwischen einer ästhetisierenden und einer moralisierenden Wendung gegen die Alltags-Durchschnittlichkeit unterscheiden und erstere bei Nietzsche und Simmel, letztere in der Betonung des Gewissens, der Entscheidung, des Engagement in der Existenzphilosophie finden.

Das heißt: Kunst wird auch da, wo ihr Zusammenhang mit der Alltäglichkeit gesehen wird, gerade als deren *Gegenteil* bestimmt: sie mache das aus dem Alltagsleben Herausgehobene kenntlich, sei es im Sujet, sei es in der Art der Darstellung des Alltäglichen (wie zum Beispiel im Impressionismus). Diese Entgegensetzung, die die Beziehung der Kunst aufs Ideal, also auf die in der (alltäglichen) Wirklichkeit nicht gegebene Möglichkeit eines vollendeten, vollkommenen Seins, zu ihrem Realgehalt hat und folglich neben der Funktion der ideologischen Verschleierung und Überhöhung des Bestehenden zugleich die kritische Potenz eines Maßstabs für das Bestehende einschließt, drückt sich sowohl in dem Programm einer ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts wie in der Deutung des Kunstwerks als einer quasi-religiösen Manifestation des Absoluten aus; beide Positionen sind in der Kunstphilosophie des deutschen Idealismus eingeschlossen, die eine repräsentiert uns Schiller, die andere Schelling:

Schiller: "Mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt, und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im Physischen als im Moralischen entbindet."[20]

Schelling: "Die wahre Construktion der Kunst ist Darstellung ihrer Formen als Formen der Dinge, wie es sie an sich sind, oder wie sie im Absoluten sind. . . und da alle Construktion Darstellung der Dinge im Absoluten ist, so ist die Construktion der Kunst insbesondere Darstellung ihrer Formen als Formen der Dinge, wie sie im Absoluten sind, und demnach auch des Universums selbst als absoluten Kunstwerks, wie es in ewiger Schönheit in Gott gebildet ist [21]

Die Beziehung der Kunst aufs Ideal aber hindert uns daran, ihre Verflechtung in die virtuellen Artikulationen der Wirklichkeit zu durchschauen, wie sie uns in der alltäglichen Lebenswelt vorgegeben sind. Die optischen Wahrnehmungen, die wir im Tageslauf machen, bieten dem Künstler ein vorgeformtes Material an, dessen er sich bedient, das er für seine Zwecke umgestaltet oder das er in bewußten Negationen, bzw. in Selektion zurückweist. Kein Künstler erfindet seine Bildsprache aus dem Nichts; er übernimmt Traditionen, verarbeitet Gegenwärtiges, fügt Neues hinzu.[22] Traditionelle und gegenwärtige Gehalte findet er aber nicht nur in den Werken der Kunst, mit denen er sich bewußt auseinandersetzt, sondern viel mehr und nachhaltiger in den Formen der Umwelt, in der er lebt. Diese Aneignung der Umwelt ist ein Akt der "Verinnerlichung" des Gegebenen; wir übernehmen Formen als Darstellung von Dingen bzw. Sachverhalten in unserem Bewußtsein, in unserer Erkenntnis und bilden auf diese Weise die äußere Welt virtuell in uns ab (da wir sie ja nicht materiell in uns reproduzieren können). Alle Erkenntnis ist mithin an die Formmerkmale der Erkenntnisobjekte gebunden – und wir sprechen von "Widerspiegelung", weil eben diese Formmerkmale des Realen als Bewußtseinsbilder noch einmal in uns erscheinen. Nun gehört es zu den entscheidenden Charakteristica des Alltagslebens, daß diese Widerspiegelung nicht etwa in bewußter Einstellung auf den sich darin vollziehenden Reproduktionsprozeß – in der intentio obliqua – erfolgt, sondern in ganz unmittelbarer Hinwendung auf die Außenwelt selbst – in der intentio recta.[23] Während jedoch der Wissenschaftler, weil er im direkten Angehen seines Problems immer zugleich auf die Methode seines Vorgehens reflektieren muß, stets die "Umbiegung" in die intentio obliqua vollzieht, bleibt der bildende Künstler zunächst auf den darzustellenden oder dargestellten Wahrnehmungsinhalt direkt fixiert – seine Überlegungen zum Vorgehen beziehen sich primär nicht auf die Art der Gegebenheit seines Objekts (von der der Wissenschaftler nie absehen kann), sondern auf die Fertigkeiten zu seiner Reproduktion in der Materie, also auf die Techné, auf das Machen und die Machbarkeit.

Demgemäß geht die alltägliche Erfahrungsweise, Gegebenheitsweise von Welt in die Reproduktion unreflektiert ein. Daß solche Erfahrung keineswegs voraussetzungslos und reine Wahrnehmung im Stande historischer Unschuld ist, zeigt die phänomenologische Analyse. "Vor jedem Einsatz einer Erkenntnistätigkeit sind schon immer Gegenstände für uns da, in schlichter Gewißheit vorgegeben. Jeder Anfang des erkennenden Tuns setzt sie schon voraus. Sie sind für uns da in schlichter Gewißheit, das heißt als vermeintlich seiend und so seiend, als uns vor der Erkenntnis schon geltende. . . Wir können auch sagen, aller Erkenntnisbetätigung voran liegt als universaler Boden eine jeweilige Welt. . . Einzelnes vermeintlich Seiendes in ihr mag sich als nicht seiend herausstellen, Erkenntnis mag im einzelnen Korrektur von Seinsmeinungen bringen; aber das heißt nur, daß es statt so anders ist, anders auf dem Boden der im Ganzen seienden Welt. . .

Die Welt, in der wir leben und in der wir uns erkennend-urteilend betätigen, aus der her alles, was Substrat möglicher Urteile wird, uns affiziert, ist uns ja immer schon vorgegeben als durchsetzt mit dem Niederschlag logischer Leistungen; sie ist uns nie anders gegeben denn als Welt, an der wir oder andere, deren Erfahrungserwerb wir durch Mitteilung, Lernen, Tradition übernehmen, sich schon logisch urteilend, erkennend betätigt haben".[24] In unserem alltäglichen Leben sind wir so in ein historisch-gesellschaftliches Feld gestellt, dessen Bedingtheiten uns nicht unmittelbar bewußt werden. Vielmehr entäußern wir uns an die Sachen und Sachverhalte, ohne sie im durchschnittlichen Verhalten zu thematisieren; wir bewegen uns, wie Husserl hervorhebt, in einem fraglosen Weltvertrauen. Es ist eine für die Lebenspraxis unerläßliche Vorgabe, daß wir den methodischen Zweifel des Descartes beiseitesetzen oder, wie Agnes Heller sagt, "daß Glaube und Vertrauen im Alltagsleben eine viel größere Rolle spielen als in den übrigen Sphären des Lebens. Dies bedeutet keinesfalls, daß Glaube und Vertrauen hier am *intensivsten* wären – der religiöse Glaube ist zumeist intensiver und bedingungsloser, und das Vertrauen hat

in der Ethik oder in der politischen Tätigkeit ebenfalls eine intensivere, größere gefühlsmäßige Bedeutung; es heißt nur, daß diese beiden Gefühle im Alltag 'einen größeren Raum einnehmen', daß man ihrer überbrückenden Funktion in größerem Maße bedarf. Die Menschen können in keiner Beziehung der Wirklichkeit das *Ganze* überblicken; die Erkenntnis der Grundkonturen der Wahrheit bedarf also des Vertrauens".[25]

Der Alltag, innerhalb dessen ich mich, auf Vorgewußtes vertrauend, zurechtfinde, ist der Alltag der Erwachsenen; die Lernprozesse des Kindes, ehe es in die Schule eintritt, vermitteln ihm diese Sicherheit, dieses Vertrauen, aus dem heraus es in seiner Welt sich auskennt und zweckgerecht verhalten kann. Kindliches Lernen ist daher weitgehend ein Anpassungsprozeß an Umweltstrukturen, indem eine ursprüngliche, phylogenetische Identität von Lebewesen und Welt zugunsten historisch bedingter Nicht-Identitäten und daraus resultierender Aneignungsprozesse aufgegeben wird. Bei der Erörterung kindlichen Spielverhaltens und kindlicher Produktion von Bildwelten werden wir darauf zurückkommen müssen.

"Der Mensch wird in seinen Alltag hineingeboren. In jeder Gesellschaft bedeutet das Heranwachsen des Menschen, daß er sich all die Fertigkeiten aneignet, die für das Leben des Alltags der gegebenen Gesellschaft (Schicht) unerläßlich sind. Wer seinen Alltag selbst lebt, ist ein Erwachsener. Vor allem muß er sich die Manipulation der Dinge aneignen (jener selbstverständlich, die für das Leben des gegebenen Alltags unerläßlich sind). Er muß lernen, das Glas zu halten, aus ihm zu trinken, Messer und Gabel zu benutzen – um nur die einfachsten Beispiele zu erwähnen. Bereits sie machen jedoch klar, daß die Aneignung der Manipulation der Dinge mit der Aneignung der gesellschaftlichen Verhältnisse identisch ist. . . Wenn die Aneignung der Manipulation der Dinge (und eo ipso die Aneignung der Beherrschung der Natur und der gesellschaftlichen Vermittlungen) die Bedingung für das 'Heranwachsen' zum Alltag ist, dann gilt dies mindestens im selben Maß für die unmittelbare Aneignung der gesellschaftlichen Verkehrsformen. Diese Aneignung, dieses 'Heranwachsen' zum Alltag beginnt immer 'gruppenweise' (heute zumeist in der Familie, in der Schule, in kleineren Gemeinschaften). Diese face-to-face-Gruppen vermitteln dem Individuum die Gewohnheiten, die Normen, die Ethik anderer, größerer Integrationen. In der Gruppe erlernt der Mensch die Elemente des Alltags (etwa, daß er aufstehen, selbständig handeln muß; wie er grüßen, sich in bestimmten Situationen verhalten soll usw.), er tritt jedoch nur dann in die Reihe der Erwachsenen, die angeeigneten Normen haben nur dann einen 'Wert', wenn dem Individuum durch sie wirklich die Werte der größeren Integration vermittelt wurden, wenn es – aus der Gruppe (z. B. der Familie) heraustretend – in der Welt der breiteren Integrationen sich selbständig behaupten, in nicht mehr gruppenmäßig-menschlichen Verhältnissen orientieren und im Medium der Gesellschaft bewegen kann und darüber hinaus fähig ist, dieses seinerseits zu bewegen."[26]

Aus dieser Beschreibung des Hineinwachsens in die Alltagswelt geht bereits hervor, daß es im wesentlichen Formadaptationen sind, durch die sich für das Individuum die Einfügung in die Umwelt, in die gesellschaftliche Ordnung vollzieht. Solche Formadaptationen sind mimetische Prozesse, Nachahmungen von Vorgeführtem, durch die sich dem einzelnen die Welt so strukturiert wie für die anderen, so daß stillschweigende Verständigung im Zusammenhang der Lebenspraxis, also etwa der Arbeit, möglich wird. Solche Übereinkunft, was angemessen, zweckmäßig, üblich usw. sei, ist vor allem auch deshalb nötig, weil wir uns normalerweise nicht *einem* Problem gegenübersehen, auf das unsere Aufmerksamkeit und unser Verhalten konzentriert werden, sondern zerstreut mit einer Vielzahl von gleichzeitig uns beanspruchenden Lebensverrichtungen beschäftigt sind. "Das Alltagsleben ist weitgehend heterogen, und zwar unter verschiedenen Gesichtspunkten; vor allem unter dem Gesichtspunkt des Inhaltes und der Bedeutung unserer Tätigkeitstypen. Die Organisierung der Arbeit und des Privatlebens, Vergnügen und Ruhe, die systematisch gewordene gesellschaftliche Tätigkeit, Verkehr und Reinigung – das alles sind organische Teile des Alltagslebens."[27] Gerade diese Zerstreuung bedeutet, daß das Gattungsallgemeine, das für den einzelnen dann aufscheint, wenn er sich zusammen mit anderen einem Problem, einer Sache konzentriert zuwendet, im Alltagsleben für den einzelnen hinter seinen individuellen Bedürfnissen zurücktritt; nur diese werden als solche erlebt, ihre Vermittlung mit dem historischen Subjekt bleibt verborgen. "Die menschlichen Bedürfnisse werden beim einzelnen Individuum stets als Bedürfnisse des **Ich** bewußt. Das 'Ich' ist hungrig, das 'Ich' verspürt Schmerzen – mögen diese Schmerzen physischer oder seelischer Natur sein – im 'Ich' erwachen die Affekte, die Leidenschaften. Die grundlegende Dynamik der menschlichen Partikularität ist die Befriedigung dieser 'Ich'-Bedürfnisse."[28]

Sehen wir daher, daß auf dem Boden eines im Heranwachsen erworbenen Weltvertrauens sich ein auf Durchschnittserwartungen gegründetes Verhalten ausbildet, so wird die Struktur des Alltagsdenkens transparent: es stützt sich auf Wahrscheinlichkeitsurteile und Analogien, benutzt Präzendenzfälle als Stimulantien für Nachahmung und verfährt ökonomisch, indem "jede Kategorie des Handelns und des Denkens nur in dem Maße in Erscheinung und Funktion tritt, das für die einfache Fortsetzung des Alltags erforderlich ist."[29] Dies alles geschieht weitgehend spontan, also auch ohne Scheidung wesentlicher und ephemerer Motivationen, gattungsbedeutsamer und privater Erfüllungen. Von dieser Spontaneität des Alltagslebens geht der Künstler aus, sie erhält sich in seinem Produktionsprozeß (anders als beim Wissenschaftler, dessen Tätigkeit gerade die Überwindung der bloß spontanen Antriebe erfordert). Indem aber der Künstler seine spontane Betroffenheit von etwas, seine spontane Lust zum Machen von etwas in ein für andere zugängliches Gebilde umsetzt, objektiviert er. Und diese Objektivation wird möglich, weil er seine private Zerstreutheit abstreift und seinen Gegenstand "homogenisiert". "Das Mittel für die teilweise oder vollständige Aufhebung der Partikularität, für ihr Herausheben aus dem Alltag und ihr Emporheben zum Gattungsmäßigen ist die *Homogenisierung*. Wir wissen, daß das Alltagsleben heterogen ist, daß es alle unsere Fähigkeiten in vielen Richtungen in Anspruch nimmt, keine jedoch in besonderem Maße. Mit den Worten von Georg Lukacs: am Alltag nimmt der 'ganze Mensch' teil. Was bedeutet nun Homogenisierung? Einerseits, daß wir unsere ganze Aufmerksamkeit auf *eine einzige Frage* konzentrieren und jede andere Tätigkeit während der Erfüllung der Aufgabe 'suspendieren', andererseits, daß wir unsere *ganze menschliche Individualität* bei der Lösung dieser Aufgabe einsetzen. Um wieder einen Ausdruck von Lukacs zu gebrauchen: wir verändern uns zum

'Menschen ganz'. Schließlich, daß sich dies nicht auf beliebige Weise vollzieht, sondern so, daß sich unsere Partikularität in der gattungsmäßigen Tätigkeit, die wir bewußt und autonom, also als Individuen, wählen, auflöst."[30]

In den hier von der Subjektseite her bestimmten Besonderheiten der künstlerischen Objektivation lassen sich mühelos die Indices des Kunstwerks, des Objekts, erkennen. Konzentration der Aufmerksamkeit auf eine Frage – das ist Organisation des Stoffs nach einem leitenden Gesichtspunkt; Einsatz der ganzen menschlichen Individualität – das heißt Organisation der im Werk verarbeiteten Erfahrungsgehalte gemäß der Kategorie Totalität als welthafte Einheit des Mannigfaltigen; Auflösung der Partikularität in die gattungsmäßige Tätigkeit – das schlägt sich als Bedeutung des Dargestellten nicht nur für seinen Schöpfer, sondern auch für die Betrachter nieder.

Während die Wissenschaft sich vom Alltagsdenken dadurch abhebt, daß sie das anschaulich Partikulare in begrifflliche Allgemeinheit übersetzt, bleibt die Kunst dem Alltagsdenken insoweit verbunden, als sie das anschaulich Partikulare erhält, ihm jedoch die Bedeutung des Gattungsallgemeinen verleiht. Dieser Umsetzungsprozeß, dessen Charakter von Agnes Heller als "Homogenisierung" (gegenüber der heterogenen Struktur des Alltags) bezeichnet wurde, bringt das Typische hervor, als welches sich der Wirklichkeitsgehalt des Kunstwerks erweist.[31] Damit löst sich das Kunstwerk vom Alltagsleben ab, bleibt aber mit diesem so weit verbunden, daß es dessen Gehalte in sich verarbeitet und selbst zu einem Teil der Alltagswelt (als Schmuck- und Repräsentationsobjekt) werden kann.

0.22 Im Alltagsleben erfährt, wie wir gesehen haben, der Mensch sich selbst nur in seiner Partikularität, seine Umwelt nur als heterogene Vielfalt von Sachen und Sachverhalten, ohne jeweils zwischen Wesentlichem und Ephemerem zu unterscheiden. So tritt das Allgemeine nicht oder doch nur verschleiert durch das Besondere und Einzelne hervor. Zwar bringt die Sprache immer wieder Verallgemeinerungen hervor, die die Singularität des sinnlich Wahrgenommenen im Hinblick auf die Fixierung abstrakter Strukturen überschreiten; zwar werden im Wortmaterial Begriffe gebildet und festgemacht – aber die Hinwendung zur sinnlich gegebenen Wirklichkeit, die die primäre und fundamentale Schicht unserer Realitätserfahrung ausmacht, drängt die unsinnlichen Verallgemeinerungen – wenigstens soweit sie als kohärente Theorie über die Welt oder Gegenstandsbereiche innerhalb der Welt auftreten – in die vom Alltagsleben abgelösten Wissenschaften ab. Die bildende Kunst aber, die ihrer Darstellungsweise nach an die sinnliche Erfahrung des Alltagslebens geknüpft ist und die doch ihrer Intention nach etwas Allgemeines über diese Erfahrungsinhalte formulieren will, sieht sich in das Dilemma gestellt, im anschaulich Einzelnen das begrifflich Allgemeine ausdrücken zu müssen, um ihren Gegenstand aus der Partikularität zum Typischen zu erheben.

"Die Sinne zeigen die Realität – Denken und Wort: das Allgemeine."[32] In diesem Wort Lenins kündigt sich die Aporetik des Typischen in der bildenden Kunst an. Das Werk der bildenden Kunst richtet sich an die Sinne. Es gibt uns eine Realität – nämlich die Wirklichkeit seiner selbst. Es selbst stellt aber etwas dar, das heißt, es hat eine Bedeutung. Diese ist ihrerseits wieder dadurch charakterisiert, daß sie als Abbild einer sinnlich wahrnehmbaren individuellen Wirklichkeit erscheint. Wo kommt in diesen Zirkel das Allgemeine hinein? Bleibt es nicht von vornherein aus dem Kunstwerk ausgeschlossen und in das Denken des Betrachters (und des Künstlers), also in die Interpretation verbannt? Worin liegt aber die Anweisung auf Interpretation, die doch jedem Kunstwerk immanent ist?

Die Verschlossenheit des Kunstwerks in sein individuelles Sein bliebe wohl unaufhebbar, wäre nicht das Individuelle selbst schon Träger des Allgemeinen und mit diesem in dialektischer Einheit verbunden. Lenin bemerkt: *"Einzelnes* ist *Allgemeines*. Somit sind die Gegensätze (das Einzelne ist dem Allgemeinen entgegengesetzt) identisch: das Einzelne existiert nicht anders als in dem Zusammenhang, der zum Allgemeinen führt. Das Allgemeine existiert nur im Einzelnen, durch das Einzelne. Jedes Einzelne ist (auf die eine oder andere Art) Allgemeines. Jedes Allgemeine ist (ein Teilchen oder eine Seite oder das Wesen) des Einzelnen. Alles Allgemeine umfaßt alle einzelnen Dinge lediglich annähernd. Alles Einzelne geht in das Allgemeine nur unvollständig ein usw. usw. Alles Einzelne hängt durch Tausende von Übergängen mit einer anderen *Art* Einzelner (Dingen, Erscheinungen, Vorgängen) zusammen. *Schon hier* haben wir Elemente, Keime, Begriffe der *Notwendigkeit*, des objektiven Zusammenhangs der Natur etc. Zufälliges und Notwendiges, Erscheinung und Wesen sind schon hier vorhanden, denn wenn wir sagen: Johann ist ein Mensch, der Spitz ist ein Hund, *dies* ist ein Baumblatt usw., so lassen wir eine Reihe von Merkmalen als *zufällige beiseite*, sondern wir das Wesentliche vom Erscheinenden ab und stellen das eine dem anderen entgegen."[33] Wenn wir irgendeinen bestimmten Zug eines Einzelnen ins Auge fassen, so gehen wir damit schon zum Allgemeinen über. Denn eben dieser Zug mag wiederum an anderen Individuen der gleichen Art aufzuweisen sein usf.

Diese innere Verknüpfung von Individuellem und Allgemeinem vollzieht sich nun in allen Bereichen des Seins auf je besondere Weise. In der Natur hängt das Einzelne am Allgemeinen anders als in der geschichtlich-gesellschaftlichen Welt (weshalb die Gesetzmäßigkeiten beider Bereiche verschiedene Formen haben). In der Sprache verbindet sich das Allgemeine mit dem Besonderen wiederum anders als in der Bildkunst. So muß hier konkret gezeigt werden, was die bildende Kunst an Allgemeingegenständlichkeiten herausstellt und *wie* diese sich im Werk als Einzelnes manifestieren.

Vorweg aber noch eine Bemerkung zum Allgemeinen als solchem: dieses ist ja keineswegs nur das Abstrakte. Seinem Ursprung nach ist es vielmehr eine höchst konkrete menschliche Bewußtseinsleistung. Nur indem der Mensch nämlich vom Einzelnen ausgehend sich über Einzelnes mit anderen Menschen verständigt, bildet sich ein Allgemeines; ein Bewußtseinsbild von Einzeldingen nämlich, das allen gemeinsam ist. Der Raum gesellschaftlicher Tätigkeit, menschlicher Gemeinsamkeit in Tun und Sagen ist also zugleich der Raum des Allgemeinen als der Logos der Kommunikation. Nur auf dem Boden einer gesellschaftlichen Vermittlung des Einzelnen mit dem Einzelnen kann also das Allgemeine sich entfalten. Den Ursprung des Allgemeinbegriffs aus der bildhaften Bezeichnung (Darstellung) des Einzelnen[34] werden wir noch im Zusammenhang mit der Entstehung der Schrift aus dem Bilde, also im Zusammenhang mit der Entdeckung des Zeichencharakters von Bildern, zu erörtern haben.

In zweierlei Gestalt geht das Allgemeine ins Kunstwerk ein: als die Allgemeinheit des Inhalts und der Form. Im Inhaltlichen führt es auf die Darstellung menschlicher oder dinglicher Verhältnisse und ihrer Bedeutung, im Formalen auf die grundlegenden kategorialen Formen, in denen das Seiende erscheint. Dabei unterscheiden sich die Kunstgattungen hinsichtlich der Kategorien, die sie vorwiegend und unmittelbar zum Ausdruck bringen: so ist in der *Musik* die *Zeit*[35] unmittelbar gegenwärtig als die Form, in der die Ordnung der elementaren Bestandteile des Werks angelegt ist. In den *bildenden* Künsten ist es der *Raum*, der unmittelbar in ihnen aufscheint.

Die bildenden Künste haben es prinzipiell mit der *Materie* zu tun. Alles, was sie gestalten, ist materielles Seiendes – alles, was sie darstellen, muß sich im Materiellen ausdrücken. Indem die bildende Kunst den Stoff formt, ist sie eine der materiellen Produktion des Menschen unmittelbar benachbarte Kunst. Weithin geht sie mit der Arbeit als der Herstellung von materiellen Gütern zusammen, sie ist im Arbeitsprozeß entstanden und aus ihm herausgewachsen. Was die bildende Kunst also auch ausdrücken mag, sie drückt es immer als ein materiell Seiendes aus. Die Plastik zeigt den Körper des Menschen oder des Tiers oder des Dings. Deren Eigenschaften werden am Körperlichen ablesbar. Die Leib-Seele-Einheit bleibt erhalten, insofern Seelisches nicht als Reflexion (wie in der Dichtung), nicht als Stimmung (wie in der Musik) losgelöst von der leiblichen Wirklichkeit dargestellt wird, sondern als physiognomischer, gestischer, haltungsmäßiger Ausdruck, der am Körperlichen haftet. Alles Seiende erscheint in der Darstellung der bildenden Kunst in seiner Materialität.

Wo bildende Kunst also Typisches auszusagen versucht, muß sie es in räumlicher (oder auf der Fläche quasiräumlicher) Darstellung tun. Sie kann nur mit dem Sichtbaren operieren, muß Unsinnliches auf seinen sichtbaren Ausdruck bringen. Dabei fällt das Lebendige der Bewegung, des (theatralisch darstellbaren, erzählend beschreibbaren) Vollzugs von Handlungen weg; das Bildwerk (auch das kinetische) ist ein statisches Gegenüber des Betrachters; es repräsentiert ein Sein, kein Werden.

Was das Werk der bildenden Kunst im dargestellten Fall an Typik aufzeigt, kann also nur analog dem Tyischen in der Literatur formuliert werden. Denn die Anschauung richtet sich immer aufs Einzelne. Dieser bestimmte Mensch, jener bestimmte Baum ist Gegenstand der Betrachtung und Darstellung. Das Kunstwerk will aber keine Momentaufnahme sein. Es soll ja gerade das Gesehene *festhalten*, ständig und beständig. Es kann also nicht den flüchtigen Augenblick meinen, so sehr auch das Auge immer das Augenblickliche schaut. Was für die Dauer geschaffen ist, muß auch in sich durch Dauerhaftigkeit ausgezeichnet sein. Selbst der Impressionismus, für den der Momenteindruck zum Leitfaden der Entdeckung des Seienden wurde, wollte nicht das Flüchtige im Momentanen. Er strebte vielmehr danach, im Flüchtigen das sichtbar werden zu lassen, was den bleibenden Eindruck vom Wesen einer Sache, eines Menschen, einer Situation weckt. Nicht ein zufällig Vorüberhuschendes, sondern eine charakteristische Einzelheit ist der Inhalt der impressionistischen Malerei.[36]

Wie ist nun das Charakteristische zu bestimmen? Es hält sich im Rahmen des Einzelfalls. Man kann aufgrund eines charakteristischen Zuges, der einen Menschen auszeichnet, noch nicht auf die gleiche Eigenschaft bei anderen Menschen schließen; wohl aber sagt das Characteristicum etwas über das Wesen dieses Einzelnen aus. Es ist nicht nur ein einmaliger Ausdruck, sondern etwas, das seiner Persönlichkeit zukommt, nicht nur ein einmaliges Ereignis, sondern etwas, das Ereignisse *dieser Art* kennzeichnet. Das Charakteristische überdauert, besser noch: es kündigt ein Überdauerndes an, das im Einmaligen aufscheint. Dieses Überdauernde ist aber an ein Individuelles gebunden, als dessen unselbständiges Adhaerens es in Erscheinung tritt. Durch das Charakteristische wird dieses Individuelle in seiner Individualität gerade bestimmt und – soweit es bildhaft erscheint – anschaulich verdeutlicht.

Das Charakteristische wird also gerade auf das Besondere ausgehen, um so den Einzelfall in seiner Singularität zu betonen. Adriaen Brouwers "Bittere Arznei" ist ein einprägsames Beispiel solcher Charakteristik. Die Situation ist ein Einzelfall: ein Mann, vermutlich ein Bauer, der einen Schluck aus der Medizinflasche genommen hat. Der weit aufgerissene Mund, die zusammengezogenen Augen, die verkrampfte Gesichtsmuskulatur sagen nichts über die Person, sondern halten einen bestimmten Augenblick in einem besonderen Vorgang fest. Aber der physiognomische Ausdruck dieses Augenblicks ist charakteristisch für die Reaktion auf einen bitteren Trunk, auf einen unerwarteten Geschmacksschock. Nicht der zufällige mimische Anblick dieses Mannes, sondern ein einfühlbarer Vorfall wird erfaßt. An der Einzelheit wird uns ein Stück Alltagsleben objektiviert, mit dem humoristischen Einschlag, den ein individuelles und ephemeres Mißgeschick besitzt. Andererseits ist die Hervorkehrung des Einzelfalls auch stets gefährdet, statt das Charakteristi-



Adrian Brouwer, *Bittere Arznei* (48 × 31)

sche zu erfassen, sich im Genrehaften, unverbindlich Alltäglichen zu verlieren. Die Grenzen sind fließend.

Das stoffliche Motiv trägt immer einen individuellen Zug in das Werkganze. In dieser Individualität ist es sogar *vor* der Allgemeinheit da, die der Künstler erst kraft der dem Stoff verliehenen Form aus ihm heraus entfaltet. So hält sich das Werk in der Spannung zwischen anschaulicher Singularität des Falles und Allgemeinheit des Sinns, zwischen Einmaligkeit des material Gegebenen und Generalisierung durch formale Gestaltung. Bald steht es dem einen, bald dem anderen dieser beiden Momente näher, ohne sich jemals völlig von einem lösen zu können; es hält sich in "mittlerer Eigentlichkeit" zwischen der sinnlichen Anschauung des Einzelnen und der allgemeinen Bedeutung.

Der Terminus "mittlere Eigentlichkeit" ist von Josef König[37] in die Logik eingeführt worden. König erläutert den Sinn dieses Ausdrucks wie folgt: der Eindruck von einem Bestimmten (also zum Beispiel der Eindruck, daß eine Landschaft heiter wirkt) vergegenwärtigt oder offenbart uns dieses Bestimmte. "Die Rede nun, *er* vergegenwärtige oder *er* offenbare, ist ein *logisch Mittleres* zwischen zwei anderen ähnlichen Reden. *Er*, d. h. dieser Eindruck, ist in gewisser Weise in der Tat Subjekt des offenbarenden oder objektivierenden oder vergegenwärtigenden Tuns; *nicht nur drücken wir das so aus.*" Denn der Eindruck *ist* der Eindruck von Heiterkeit, er bewirkt diesen Modus von Vergegenwärtigung in uns. *"Rein* eigentlich darf freilich diese Rede nicht verstanden werden: wie könnte auch der Eindruck-von. . . sozusagen Täter sein? *Wir*, ich und du, sind *rein* eigentlich Quellpunkt eines Tuns, wenn wir jemandem etwas offenbaren, wenn wir z. B. jemandem ein Geständnis machen."[38] In solcher Weise ist der Eindruck aber gerade nicht tätig, er drückt ja nichts aktiv aus. Rein uneigentlich, also metaphorisch, ist die Rede, der Eindruck offenbare oder vergegenwärtige etwas, aber auch nicht gemeint; so würden wir sprechen, wenn wir sagen, ein Eindruck von Rot offenbare uns die Farbe des Gegenstands; denn da ist das Subjekt dieses Offenbarens gerade nicht der Eindruck, den wir *haben*, sondern der Gegenstand, der Lichtwellen entsprechender Wellenlänge reflektiert. Bei dem Eindruck, eine Landschaft sei heiter, wird nun allerdings nicht die Landschaft in so oder so bestimmter Weise tätig, sondern es ist eben gerade *unser* Eindruck, dem dieser Charakter wesentlich innewohnt. Logisch in "mittlerer Eigentlichkeit" stehen, heißt also, daß die Aussage weder rein eigentlich noch rein uneigentlich verstanden werden darf.

Genau diese Bestimmung trifft nun aber auf die Singularität des Bildwerks zu. Rein eigentlich ist es ein materielles Objekt von dieser oder jener bestimmten Form und Beschaffenheit, und wenn es als Abbild etwas darstellt, so ist die Ähnlichkeit des Abbilds mit dem Dargestellten ein Moment seiner Objektform und sonst nichts. Nehmen wir aber das Abbild *als* das Dargestellte, so nehmen wir rein uneigentlich und metaphorisch das Objekt für seine Bedeutung – so etwa, wenn wir vor dem Selbstporträt Dürers sagen: das *ist* Albrecht Dürer. Wohl aber sehen wir, daß diese Bedeutung, Albrecht Dürer zu sein, dem Bild nicht zufällig und äußerlich zukommt, sondern gerade seine wesentliche Eigenschaft ist. Wenn also König von "mittlerer Eigentlichkeit" dann spricht, wenn "das Wovon einwohnende dieses Eindrucks" ist (der Eindruck mithin überhaupt nur als Eindruck von Heiterkeit und in keiner anderen Weise gegeben sein kann), so können wir entsprechend sagen, ein Bild sei nur als solches gegeben, wenn wir es als bestimmte Bedeutung von etwas erfahren – wobei die Bedeutung nicht eindeutig fixiert ist, wir also zum Beispiel in Unkenntnis des Porträtsinns das Dürerbild auch als "Christus" aufnehmen mögen; ein "Bild" aber ist es jedenfalls nur, wenn es zugleich mit seinem Objektsein auch noch eine von diesem unterschiedene Bedeutung gibt.

Der Hinweis auf das dialektische Verhältnis von Einzelnem und Allgemeinem hat gezeigt, daß beide nicht isoliert von einander betrachtet werden dürfen. Es ist gerade die notwendige Vereinigung beider in einem unteilbaren und konkreten Ganzen, die das Wesen der ästhetischen Widerspiegelung des Wirklichen ausmacht. Ein logisch Mittleres zwischen Allgemeinheit und Individualität liegt hier vor, für das Georg Lukacs in der Literatur-Ästhetik den Begriff des *Typischen* eingeführt hat. Zur Erläuterung dessen, was im Bereich der Dichtung als "Typisch" gelten kann, sei Lukacs zitiert: "Die Typengestaltung ist von der Komposition nicht zu trennen. Isoliert betrachtet gibt es dichterisch überhaupt keinen Typus. Die Gestaltung von extremen Situationen und Charakteren wird nur dadurch typisch, daß in dem Gesamtzusammenhang, durch den Gesamtzusammenhang klargemacht wird, wie in der extremen Handlungsweise eines Menschen in einer extrem zugespitzten Situation gerade die tiefsten Widersprüche eines bestimmten gesellschaftlichen Problemkomplexes zum Ausdruck gelangen. Die Gestalt des Dichters wird also typisch nur im Vergleich, im Gegensatz zu anderen Gestalten, die andere Stufen, andere Erscheinungsweisen desselben Widerspruchs, der ihr Schicksal verursacht, ebenfalls in mehr oder weniger extremer Weise aufzeigen. Erst als Ergebnis eines solchen komplizierten, bewegten und abwechslungsreichen, von extremen Widersprüchen vollen Vorgangs ist es möglich, eine Gestalt auf eine wirklich typische Höhe zu heben."[39] Wenn Lukas den Begriff des Typischen auch allein von der Literatur her entwickelt hat, so können wir seinen Inhalt doch auch auf die bildenden Künste übertragen. Während in der Dichtung das Typische jedoch im Widerspiel vieler handelnder Figuren, in ihren komplexen Beziehungen zu suchen ist, muß die bildende Kunst es im anschaulich Einzelnen, im *Bild* hervortreten lassen. Hier gilt in erhöhtem Maße der Leitsatz, daß im Sein des Einzelnen schon das Allgemeine enthalten ist.[40]

Indem Individuelles mit Individuellem in Beziehung tritt, stellt sich die Allgemeinheit als das Gesetz dieser Beziehungen her. Mit dieser Relations-Allgemeinheit hat es die Literatur zu tun, nicht aber die bildende Kunst. Insofern diese nämlich immer nur räumlich-anschauliche Wirklichkeit darstellt und kein zeitliches Nacheinander, also auch keine Wechselwirkung und keine Grund-Folge-Beziehung in sich aufnimmt, kann sie die konkrete Fülle solcher Beziehungen nicht sichtbar machen. Sie muß vielmehr zeigen, wie sich die Gesamtwirklichkeit jeweils in einem optisch anschaulichen Zusammenhang niederschlägt, sich in ihm ausdrückt. Die sichbare Oberfläche muß ihr zum Zeichen werden für das Unsichtbare, für die Beziehungen und Verflechtungen, die es eingeht. "Es geht also um die Erkenntnis der richtigen dialektischen Einheit von Erscheinung und Wesen, das heißt, um eine künstlerisch gestaltete, nacherlebbare Darstellung der 'Oberfläche', die gestaltend, ohne von außen hinzugetragenen Kommentar, den Zusammenhang von Wesen und Erscheinung in dem dargestellten Lebensausschnitt aufzeigt."[41] Indem das Werk der bildenden Kunst die Oberfläche darstellt,

beschränkt es sich auf das Individuelle; weil aber die Oberfläche durchscheinend wird auf das Wesen, entschränkt es sich zugleich ins Allgemeine. Zufällige Einzelheit vermählt sich mit allgemeiner Notwendigkeit. "Es fragt sich nur: was ist zufällig im Sinne der künstlerischen Gestaltung? Ohne Elemente des Zufälligen ist alles tot und abstrakt. Kein Schriftsteller kann etwas Lebendiges gestalten, wenn er das Zufällige vollständig vermeidet. Andererseits muß er in der Gestaltung über das brutal und nackt Zufällige hinausgehen, das Zufällige in die Notwendigkeit aufheben."[42] Genauso steht es mit dem bildenden Künstler.

Versuchen wir zu konkretisieren: das Bildnis ist wohl die Kunstgattung, die am stärksten den Zufällen des Individuellen Rechnung tragen muß. Denn das Bildnis soll "ähnlich" sein, der Porträtierte erwartet sein "Konterfei". Wie aber ist es nun in Wirklichkeit? Der Künstler bleibt keineswegs bei dem reinen Abbild stehen, er holt daraus allgemeine Züge, die das Charakteristische der Person in das Typische ihres Standes, ihrer Zeit, ihres Geschlechts usw. erweitern. Man stelle einmal Holbein-Bildnisse englischer Adliger neben die der Kaufleute; sogleich wird man den Unterschied der Typisierung gewahren – so sehr sie auch alle die "Handschrift" des Künstlers tragen. Daß das Porträt des Bürgermeisters Meyer (Basel) eine andere Weise der Gestaltung zeigt als die englischen Bildnisse, ist nicht nur eine Sache des Jugend- und Reifestils, sondern ebensosehr eine solche der Typisierung. Die Darstellung der Adelschicht Englands erfordert andere Stilmittel als die des Basler Bürgertums. Die drei Perioden Holbeinscher Bildnismalerei[43] sind aus der Notwendigkeit der Sache heraus zu verstehen. Schon daß diese sogenannten "Perioden" in Holbeins Entwicklung sich zeitlich nicht fixieren lassen, sich oft um viele Jahre überschneiden, sollte zu denken geben. Es ist nicht nur eine Altersfrage, sondern eine solche der künstlerischen Wahrnehmung, in welchen Zusammenhang er seine Menschen stellt. Wenn er seine Frau und Kinder malt, braucht er keine Dekoration, keinen "Lebensraum", um ihr Dasein zu verdeutlichen. Und wenn er die Lady Guildford in den gleichen Rahmen stellt wie den Basler Bürgermeister, so zeigt das nur, daß er da noch keine unmittelbare Anschauung vom englischen Hofleben hatte, daß er zur Typisierung einer englischen Adligen noch nicht vorgedrungen war. Später wiederholt sich das nicht wieder.

Anders geartete Gegebenheiten verlangen andere Darstellungsformen. Der Verzicht auf den umgebenden Raum, die "Vereinsamung" der Figur in den späteren Werken Holbeins dient der Typisierung jener Schicht, die er als Hofmaler Heinrichs VIII. nun zu porträtieren hatte. Es ist der individualistische englische Adlige, dessen Rang und Stellung am Hofe ihm nicht aus seiner Werktüchtigkeit zukommt (wie dem Kaufmann, dem Astronomen, die inmitten ihres Wirkungskreises gezeigt werden), der aber auch nicht einer dekorativ-repräsentativen Erhöhung bedarf (wie der Basler Bürgermeister, der kraft seines Amtes hervorragt); vielmehr ist allein sein Dasein zugleich seine Würde, er ist von Geburt an Träger des Adels, weil er adligem Geschlecht entstammt – also bedarf er keiner erläuternden Utensilien; er lebt und wirkt einzig aus seinem Sein heraus. Holbein hat diese Prätention einer Kaste zugleich mit ihrer Gefährdung physiognomisch aufgezeigt. Jeder dieser Menschen steht für sich im Kampf um Selbstbehauptung. Von einem König bedroht, in dessen despotischer Laune höchste Erhöhung, aber ebenso plötzlicher Sturz beschlossen liegen, ein Volk im Rücken, in dem schon der Geist Cromwellscher Revolution aufkeimen mag, im Machtkampf mit den Standesgenossen verfeindet, *sind* diese Menschen einsam, herb verschlossen, auf sich gestellt. Ihre gesellschaftliche Position bedingt und prägt ihren Charakter wie ihre Physiognomie. Und so hat Holbein sie dargestellt: sie tragen das Zeichen ihrer Klasse, so sehr sie auch im einzelnen individualisiert sind. Sie sind markante Vertreter des Individuellen und zugleich geprägte Typen.

Wir sehen, daß der bildende Künstler andere Mittel anwenden muß, um das Typische herauszuholen, als der Dichter. In beiden Kunstgattungen ist es aber die gesellschaftliche Wirklichkeit, die sich im Einzelnen als Typisches ausprägt. Das Allgemeine ist die gesamtgesellschaftliche Wirklichkeit, in die das Einzelne eingebettet ist und von der es in seiner Individualität bestimmt wird. Am Individuum wird sichtbar, daß der Mensch das Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse ist.

So hat die Verbindung von Allgemeinem und Individuellem im Werk der bildenden Kunst ihre eigene Erscheinungsform. Sie ist eine andere als in der Dichtung, doch sie zielt auf die gleiche Vermittlung: den Typus. Der wird aber nicht durch beziehungsreiche Handlung herausgestellt, sondern durch anschauliche Gestalt. Typus und Gestalt entsprechen sich in der bildenden Kunst. Das Allgemeine erscheint als der Idealtyp, dem des Besondere entgegengesetzt ist. Der Idealtyp wäre nicht konkret, weil ihm die Erscheinung fehlte. Indem er individuelle, sinnlich anschauliche Gestalt annimmt, verschmelzen Allgemeines und Besonderes im konkreten Bild. "Der ideale Typus darf stets nur als das allgemeine Formgesetz betrachtet werden, das eine Gruppe von Formprägungen als ihr einigendes Band verbindet, von dem aber auch die vollkommenste Wiedergabe in gewissen Besonderheiten abweicht, die nur diesem Einzelfall eigentümlich sind. Man muß sich vor allem davor hüten, in dem idealen Typus etwas Schematisches zu sehen oder ihn wie eine Schablone zu behandeln, und es wird stets die Hauptaufgabe der Kunstbetrachtung sein, bei der Interpretation jeder einzelnen Darstellung das Typologische von dem Individuellen eben dieser Wiedergabe zu scheiden."[44]

Das Typische ist nie erschöpfend. Weil es an das Einzelne gebunden ist, kann es stets durch neue, andere typische Darstellungen ergänzt werden, ohne daß es darum an Wert verlöre. Ein Kunstwerk löst ein anderes nicht ab, sondern ergänzt es, weil es uns das Allgemeine im Konkret-Besonderen vermittelt. So zitiert Lenin aus Hegel: "Eine prächtige Formel: 'nicht nur abstrakt Allgemeines, sondern ein solches Allgemeines, das den Reichtum des Besonderen, des Individuellen, Einzelnen (allen Reichtum des Besonderen und des Einzelnen?) in sich faßt'!! Très bien!"[45] Das Typische ist transparent auf das Allgemeine, ohne es in seiner Beschränkung auf die Abstraktion zu formulieren. Es läßt es nur sichtbar werden. Nur-Einzelnes ist noch nicht Kunst, Nur-Allgemeines nicht mehr. Diese Mittelstellung macht aus, daß das Kunstwerk sowohl erfahren werden kann in reiner Anschauung als auch in hermeneutisch-kritischer Auslegung. Der Übergang zur Kunsttheorie ist der Kunsterfahrung inhärent.

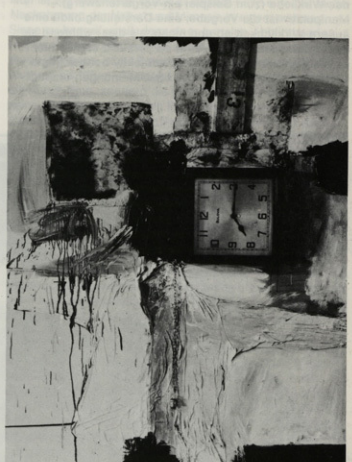
0.23 Zum Typischen erhebt das Kunstwerk das anschaulich Einzelne kraft seiner formalen Gestaltung hinsichtlich seiner inhaltlichen Bedeutung. Das alltäglich Begegnende in seiner zufälligen Erscheinung wird zum Symptom eines wesentlichen Verhältnisses. Da die formale Gestaltung, wie wir gesehen haben, vom jeweiligen Stand der visuellen Präsentation der Umwelt abhängig ist, wird die Typik des Kunstwerks nicht nur inhaltlich, sondern auch formal durch die Gegebenheiten des Alltagslebens bestimmt; das heißt, sie ist in beiden Hinsichten ein historisches Phänomen.

Daß Kunst sich jedoch nicht nur in der Bestimmung ihrer Darstellungsgehalte und in ihrer Formensprache eng mit dem Alltagsleben verbindet, sondern diesem selbst als Bestandteil angehört, läßt sich an jenen Erzeugnissen künstlerischen Schaffens ablesen, die die Mitte zwischen einer Rolle als Gebrauchsgut und einer Rolle als Objekt magischer, ritueller oder repräsentativer Zwecke halten. Im besonderen gilt dies also für die Gegenstände des Kunsthandwerks oder der Kunstindustrie – deren Zugehörigkeit zum Bereich der Kunst in der Archäologie, auch noch in der Kunstgeschichte des Mittelalters nicht umstritten ist und die erst in der Neuzeit, mit dem Aufkommen von Manufakturbetrieben (etwa den Porzellanmanufakturen) von der Hochkunst abgesondert werden. Immerhin wird von der Kunstgeschichte die stilistische Einheit der optischen Formensprache in Kunstwerken und Gebrauchsgütern eindrucksvoll bekundet.[46]

Erst mit dem Beginn des Industriezeitalters im 19. Jahrhundert fällt die Stileinheit von Kunst und Gütererzeugung ganz oder teilweise auseinander; seitdem gibt es auch ausdrücklich Bestrebungen, aus den formalen Prinzipien einer Kunstsprache Maßstäbe und Anweisungen für die Produktgestaltung herzuleiten oder umgekehrt aus der Besinnung auf die Gebrauchsfunktion Regeln formaler Gestaltung zu entwickeln, die dann stilbildend auf die Kunst zurückwirken. Wenigstens partiell sind solche Versuche erfolgreich gewesen: Werkbund, Bauhaus, Ulms Hochschule für Gestaltung bezeichnen Stationen auf dem Wege, eine einheitliche Bildsprache für alle Bereiche visueller Umweltgestaltung zu finden, also die Kluft zwischen Kunst und Alltag zu schließen. Dabei zeigt sich, daß die optische Alltagswelt den Schlüssel für das Verständnis des Kunstwollens einer Zeit zu liefern vermag.[47]

Die ästhetische Theorie ist also, will sie sich der Praxis des Kunstschaffens konkret nähern, unter anderem und vielleicht sogar bevorzugt auf die Bildwelten des Alltagslebens verwiesen, die dem Künstler die formalen wie inhaltlichen Bestandstücke seiner Wirklichkeitserfahrung liefern. Für die Übertragung optischer Erlebnisse der Alltagswelt liefert uns Fernand Léger ein schönes Beispiel. Er schildert, wie der bunte Schein von Leuchtreklamen über Personen fällt: "Sie sprechen mit jemandem, der plötzlich blau wird. Die Farbe erlischt und eine andere erscheint, die ihn rot oder gelb färbt. Diese Farbe, die des Scheinwerfers, ist frei: sie ist im Raum. Das gleiche habe ich in meinen Bildern erreichen wollen."[48] Was Léger praktiziert, wenn er Farbbahnen quer über Bildkonfigurationen legt, ist die Anwendung des Alltagserlebnisses auf das Werk. Aber das Vorbild wird verändert: die Farbflächen fallen nicht gleichförmig und beliebig auf Menschen und Dinge, sondern übernehmen eine gliedernde und verbindende Funktion; sie werden formales Element der Totalität des Bildes, obschon sie heterogen zum Motiv stehen. Die Überführung von disparaten Erscheinungen der Alltagsumwelt (Personen, Farblichteinfall) in eine homogene Bildgestalt, die Entstehung des Kunstwerks aus der Komposition der Teile, wird hier augenfällig. Die Wirklichkeit des Abgebildeten – im Zitat als intendiert beschrieben – wird in ein integriertes System aufgenommen, innerhalb dessen sie nur noch als funktionales Glied wirkt: die Realitätsebene ist nun die des Bildes selbst, kraft der Homogenisierung der Alltagseindrücke.[49]

Das Beispiel zeigt die Abhängigkeit der Hochkunst von den optischen Systemen, innerhalb deren wir leben. Man kann wohl mit guten Gründen behaupten, daß der Mensch noch zu keiner Zeit seiner Geschichte in solchem Maße von artifiziellen Gesichtssinneseindrücken in Anspruch genommen wurde wie heute. Unsere Städte und Landstraßen sind durch Plakat- und Leuchtreklamen in unzählige bildhaft geschlossene Wahrnehmungspartikel zerspellt. Verkaufsläden und -stände präsentieren ihre Waren nicht mehr als nützliche Objekte, sondern als Teile eines dekorativen, auf die Erzeugung unterschwelliger Kaufreize angelegten bildhaften Zusammenhangs. Verbale Informationen werden durch optische unterstützt oder gar ersetzt –



Robert Rauschenberg, *Time painting Nr 3*, 1961. Die Vermischung der zwei Realitätsebenen wird weitergetrieben, indem ihre ursprüngliche Dissoziation ins Bild mit eingeht: die reine Farbmaterie des Bildgrundes, an sich bedeutungslos, wird zum formalen Gefüge, in dem die eingefügten Materie-Brocken sich als Elemente eines artifiziellen Kontexts erweisen. Die Gegebenheitsweise des Fabstoffs bekommt, rückbezogen auf die verschobene, außer Betrieb gesetzte Uhr, die Bedeutung der geronnen Zeit: Allegorie auch hier.

Television, Film, Illustrierte, Tageszeitungen vom Typ der "Bildzeitung", Photoausstellungen und dergleichen mehr "visualisieren" die Kommunikation; comics lassen in einem Erzählzusammenhang das Wort überflüssig werden; design verleiht Gebrauchsgütern zusätzliche ästhetische Reizqualitäten. Jede dieser Bildwelten des Alltags steht heterogen zur anderen, zumeist überschneiden sich mehrere, indem sie gleichzeitig auf das Individuum einwirken, zuweilen wird eine optische Realität auf eine andere projiziert, in ihr abgebildet. Der Programmentwurf von Ammann-Brock-Szeemann nennt das Beispiel: "ein realer Autoreifen, ein zu Werbungszwecken fotografierter Reifen, ein von Lichtenstein gemalter Reifen aus der Reifenwerbung und ein von der Werbung zu Werbezwecken benutzter gemalter Lichtenstein-Autoreifen."[50]

Nun zeigt sich, daß in den genannten Bildsystemen die Wirklichkeit in durchaus verschiedener Weise gegeben ist: einige von ihnen erheben den Anspruch, eine äußere Wirklichkeit zu reproduzieren – verlegen also die Realität außerhalb ihrer selbst in das Abgebildete und gestehen sich selbst nur eine sekundäre, abgeleitete Realität zu (zum Beispiel ein Reportage-Photo); andere treten als Realität an und für sich auf, die Abbildung selbst ist das Wirkliche (zum Beispiel ein Vorgartenzwerg). Manipulativ ist die Vorgabe, eine Darstellung bilde eine äußere Wirklichkeit ab und nichts als dies; während sie in der Tat dieses Abgebildete so darstellt, daß es nicht objektiv erkannt wird, sondern subjektiv beabsichtigte Verhaltensreaktionen auslöst, bzw. Meinungen erzeugt (zum Beispiel Werbung, Propaganda). In der Verschiebung der Darstellungsebenen liegt ein wesentlicher Faktor der Verschleierung tatsächlicher Verhältnisse – sei es bewußt in manipulativer Absicht, sei es unbewußt aus Mangel an erkenntniskritischer Reflexion.

Der Grund für diese mögliche Wahrhaftigkeit oder Unwahrhaftigkeit des Bildes liegt darin, daß es die Wirklichkeit nicht im Sinne einer originalgetreuen Reproduktion, sondern im Sinne eines abbreviativen Zeichens abbildet. Das Verhältnis von Wirklichkeit und Abbildung führt also zurück auf das Verhältnis von Tatsache und Zeichen und damit auf die Grundfrage, was überhaupt Mimesis des Wirklichen sei. Jede Theorie der Kunst wird auf die Theorie der mimetischen Verfahren hingeführt.



Auf der Biennale, Venedig 1970: Peter Stämpfli vor seinem Bild *Favorit*, (Öl auf Leinwand, 205 × 601)

1.1. Erkenntnistheoretische Voraussetzungen der Mimesis

1.11 "Daß alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung anfange, daran ist gar kein Zweifel; denn wodurch sollte das Erkenntnisvermögen sonst zur Ausübung erweckt werden, geschähe es nicht durch Gegenstände, die unsere Sinne rühren und teils von selbst Vorstellungen bewirken, teils unsere Verstandestätigkeit in Bewegung bringen, diese zu vergleichen, sie zu verknüpfen oder zu trennen, und so den rohen Stoff sinnlicher Eindrücke zu einer Erkenntnis der Gegenstände zu verarbeiten, der Erfahrung heißt? *Der Zeit nach* geht also keine Erkenntnis in uns vor der Erfahrung vorher, und mit dieser fängt alles an".[1]

Wenn für irgendein schöpferisches Verhältnis des Menschen zur Welt, so gilt dieser erste Abschnitt aus der Einleitung zu Kants "Kritik der reinen Vernunft" gewiß für die künstlerische Tätigkeit. Diese wendet sich an die Sinne und hat also immer mit Gegenständen der sinnlichen Wahrnehmung zu tun, mit Sichtbarem, Tastbarem, Hörbarem – welches auch die unsinnlichen Bedeutungen sein mögen, die aus der Anordnung des sinnlichen Materials entspringen. In der Kunst werden wir der Fundierung des Geistigen auf die Sensualität ganz selbstverständlich gewahr, ohne daß uns dabei metaphysische Skrupel befielen.

Dieser Erfahrungscharakter der Kunst macht uns sogar terminologische Schwierigkeiten, wenn wir es mit jenen Werken neuerer Zeit zu tun haben, die auf eine Abbildung von Gegebenheiten unserer dinglichen Umwelt verzichten: "abstrakte Kunst" scheint als Bezeichnung nicht zuzutreffen, weil Abstraktion ja gerade auf irgendeine Weise die Gegenstände enthalten würde, von deren sinnenhaften Erscheinungen sie abstrahiert (wie zum Beispiel der Kubismus); ja, jene Künstler, die mit reinen geometrischen Elementen arbeiten, nennen ihren Stil "konkret", weil Formen und Farben an sich das konkrete Ausgangsmaterial bildkünstlerischer Betätigung seien; auch die Bezeichnung "gegenstandslos" kann nicht stimmen, denn selbst die Auflösung des Bildinhalts in formunbestimmtes Farbgewoge – etwa in Kandinskis "Improvisationen" oder in den Werken der sogenannten "informellen Malerei", des Tachismus – hat doch immer noch die Farbe in zuweilen sehr subtilen Beziehungen zu ihrem *Gegenstand*.

Diese terminologische Verwirrung ist nicht zufällig entstanden; sie liegt in jenem alten Verständnis der Kunst begründet, daß diese ein Abbild der Wirklichkeit gebe, also (nach einem von Aristoteles eingeführten Ausdruck) Mimesis, Nachahmung des Seins vollziehe. Die Fixierung des traditionellen Seinsbegriffs auf das Seiende und der Erfahrung auf die Inhalte der dinglich geformten Natur- und Sachwelt hat dann die Einengung des Gegenstandsbereichs künstlerischer Gestaltung auf die Abbildung solcher Sinnesobjekte bewirkt, die in der Welt als individuell geformte, gleichsam dingliche Seiende vorkommen. Das mimetische Wesen der Kunst galt als erfüllt, wenn die Wiedergabe von Vor-Bildern gelungen war, wobei die Entrückung ins Idealische, dem abendländischen Platonismus gemäß, durchaus als dem Wesensgehalt des Vor-Bildes entsprechend erachtet wurde.

Es waren die forminternen Entwicklungsgänge, die immer wieder an die Grenzen dieses prinzipiellen Realismus führten; jedoch bedurfte es erst der Lösung der Kunst von der Religion[2], ihres Ausscheidens aus dem Ritual, um jene Autonomie der Kunst zu begründen, die an die Stelle der Spiegelung vorgegebener Gegenständlichkeiten nunmehr die Selbstbespiegelung, das heißt die Reflexion auf das kreative Moment in der künstlerischen Produktion, treten lassen konnte. Damit wurde das Rohmaterial – in der bildenden Kunst also die Stoffe, die Farben und die elementaren Formen – sowie die Methoden seiner Organisation zu einem Werk nicht nur Inhalt des übermittelten handwerklichen Wissens und Könnens, sondern des Werks selbst, das als Reflexion auf sich die Darstellung seiner reinen Hyle, seiner materia prima unternahm. Auch in diesem Prozeß bleibt das Kunstwerk im Bereich der Mimesis, es bildet jedoch nicht mehr alle die sekundären Objekte ab, die als bereits geformte und individuierte in unserer alltäglichen Anschauung begegnen, sondern jene primären Materialien, aus denen durch den Vorgang der Gestaltung erst geformte und individuelle Objekte werden. Versuchsweise möchte ich für die zwei Arten von Abbildung die Unterscheidung *ding-mimetischen* und *material-mimetischen* Verhaltens einführen.

Nun ist ein Kunstwerk sicher in keinem Falle eine "einfache Nachahmung der Natur" und Mimesis in einem anderen Sinne zu begreifen als dem einer banalen Abbildtheorie. In ihrem ursprünglichen Wortsinne steckt der Nachvollzug eines Vorgangs, einer Bewegung, einer Handlung: Nachahmung als Ritual, Analogiezauber. Nicht das Werk selbst als Kunst-Ding, sondern die Herstellung des Werks wie seine Aufnahme durch den Betrachtenden sind also mimetisch, Mimesis ist als Prozeß zu verstehen, in dem der Gegenstand oder das Material zu einem ihm eigenen, am Werk ablesbaren bedeutungsvollen Gestus entbunden wird. Dieser Gestus ist die Sprache des Bildes, die vernommen und verstanden werden kann.[3]

Was der Stoff sagt, ist Antwort auf die Frage, die wir an ihn stellen; er spricht nicht von selbst, das An-sich-sein ist stumm *("Le mutisme des objets"* heißt es in einem Gedicht von Louis Aragon). Die Priorität der Erfahrung, die in die Herstellung des Kunstwerks eingeht und sie erst möglich macht, schließt den Rückbezug auf das Subjekt nicht aus; im Gegenteil: sie ist immer schon die Erfahrung dieses schöpferischen Subjekts, und vollends die Reproduktion der Erfahrung enthält die Eigenart der Aktivität, die von dem reproduzierenden Subjekt ausgeht. Es gibt nichts Unvermitteltes im Geiste. Der erste Absatz aus der Einleitung zu Kants "Kritik der reinen Vernunft" muß durch den zweiten ergänzt werden, sobald überhaupt irgendeine Subjekt-Objekt-Relation, vor allem aber jenes Verhältnis zum Gegenstand, das wir künstlerische Mimesis nennen, betrachtet wird.

„Wenn aber gleich alle unsere Erkenntnis *mit* der Erfahrung anhebt, so entspringt sie darum doch nicht eben alle *aus* der Erfahrung. Denn es könnte wohl sein, daß selbst unsere Erfahrungserkenntnis ein Zusammengesetztes aus dem sei, was wir durch Eindrücke empfangen, und dem, was unser eigenes Erkenntnisvermögen (durch sinnliche Eindrücke bloß veranlaßt), aus sich selbst hergibt, welchen Zusatz wir von jenem Grundstoffe nicht eher unterscheiden, als bis lange Übung uns darauf aufmerksam und zur Absonderung desselben geschickt gemacht."[4]

Die transzendentale Einstellung Kants, nämlich die Rückwendung vom Objekt zu den subjektiven Bedingungen des Erscheinens des Objekts hat nicht nur jene erkenntnis-

theoretischen Konsequenzen, die in der "Kritik der reinen Vernunft" entwickelt werden. Sie besagt vielmehr ontologisch, daß das Sein der Welt nicht ohne den Modus ihres Erscheinens gedacht werden kann und daß folglich mit dem Auftreten wahrnehmender Subjekte für diese die Welt unaufhebbar durch die Weise ihrer Gegebenheit definiert ist.[5] Konstituierend für meine Erfahrung von Welt ist der Eindruck, den sie auf mich macht.[6] Den Eindrucksgehalt einer Wahrnehmung evoziert das Kunstwerk – und in diesem Sinne haben wir Mimesis als Nachvollzug eines Gestus verstanden. Genau gesagt, bildet das Kunstwerk nicht das Seiende, sondern die Seinsweise des Seienden ab. Wie jedoch das Seiende auf verschiedene Betrachter verschieden wirken mag, so kann auch das Kunstwerk, das ja selbst nicht nur Abbildung, sondern als solche zugleich auch dingliches Seiendes ist, auf verschiedene Betrachter verschiedenartige Eindrücke machen, obschon durch die Darstellung ein gewisser Umkreis des So-wirkens vorgezeichnet ist. Der Betrachter ist also immer aktivschöpferisch am Kunstwerk beteiligt, und insofern er das Werk interpretierend aufnimmt, ist er bewußt daran beteiligt. Er erfährt durch das Werk, das ihn zu verstehendem, hermeneutischem Genuß auffordert, etwas über sein eigenes Weltverhältnis. Und wenn das Werk ihn auf ein So-wirken des Gegenstandes bringt (auf das er vielleicht sonst nicht gekommen wäre), erfährt er *durch* das Werk[7] etwas über mögliche Seinsweisen des Gegenstandes. Das Kunstwerk hat eine ontologische Relevanz; es ist der bevorzugte Gegenstand, an dem Möglichkeiten oder Wesenheiten des Seienden aufscheinen und entdeckt werden.

1.12 Der hier in Frage stehende Sachverhalt ist ausgedrückt in der doppelten Bedeutung, die darin liegen kann, wenn ich sage: etwas wirkt auf mich. Primär meine ich, wenn ich von Wirkung spreche, die Einwirkung, die etwas auf etwas ausübt, dergestalt daß ich ein Wirkendes und ein Bewirktes, eine aktive und eine passive Beziehung unterscheiden kann. Orientiert ist dieser Begriff von Wirkung an der Tätigkeit des Menschen: der Autofahrer wirkt auf den Motor ein, wenn er den Anlasser bedient; der Schreiner wirkt auf das Holz ein, wenn er es zu Brettern zersägt. Diese Art der Wirkung wird im Begriff der causa efficiens gedacht. Entsprechend kann ich sagen, daß der Lehrer auf den Schüler einwirkt, wenn er ihn unterrichtet, oder überhaupt ein Mensch auf den anderen, wenn er ihn zu etwas veranlaßt (obwohl in der Beziehung zwischen Menschen zumeist nicht einseitige Einwirkung, sondern Wechselwirkung herrscht). Nur analog und in anthropomorphisierender Weise ist es zu verstehen, daß etwa bei Erosionsvorgängen der Regen und der Wind auf das Gestein wirken (obgleich wir keinen anderen Ausdruck für die hier vorliegende Kausalbeziehung haben). Und in der gleichen analogen Weise sagen wir dann, ein Schmerz wirke auf mich ein, oder ich stehe unter der Wirkung eines äußeren Eindrucks; was da "wirkt", ist zwar eigentlich mein Empfinden, aber für dieses gibt es eine objektive äußere Ursache: zum Beispiel läßt mich das Heulen einer Sirene zusammenzucken, der Sinneseindruck ist der Reiz, der die motorische Reaktion bewirkt.

Völlig anders beschaffen ist jedoch die Wirkung, unter der ich stehe, wenn ich zum Beispiel das nächtliche Heulen des Windes als unheimlich, beängstigend empfinde. Hier wirkt zwar der Wind auch als Sinneseindruck auf mich ein, aber seine "Wirkung" ist gerade nicht die Gehörsensation, sondern der damit verbundene "bestimmte Eindruck" von Unheimlichkeit, den ich habe und den ein anderer, welcher dieselben akustischen Reize aufnimmt, keineswegs zu haben braucht. Hans Lipps beschreibt diese Art "Eindruck": "Im Eindruck, den man von etwas hat, liegt etwas. Was darin liegt, muß ich erst finden. Die Verdeutlichung des Eindrucks geschieht dadurch, daß er gleichsam in die Mitte genommen, als Gedanke aufgenommen, d.i. artikuliert wird. Sie geschieht *aus mir* heraus. Denn das *was* der Eindruck ist, ist wesentlich doppeldeutig: sowohl das, wovon als etwas auf mich Wirkendem ich in meinen Gedanken bewegt werde, als auch der Gedanke selbst, der sich in mir regt. Was ungebrochen erfaßt wird im Eindruck, ist nicht mitteilbar . . . Darin, daß ich einen Eindruck wiederzugeben suche, indem ich sage, *wonach* etwas aussieht, bzw. daß ich ihn gleichnishaft umschreibe durch ein 'so wie . . .', 'als ob . . .' betont sich gerade, wie das rechte Wort dafür notwendig fehlt, wie der Eindruck eigentlich unsagbar – und eben deshalb auch nicht hinwegzureden ist".[8]

An dieser Beschreibung fällt auf: der Eindruck ist klar und deutlich, aber nicht direkt verbal wiederzugeben; ihn mitzuteilen, bin ich auf Evokationen, auf Metaphern angewiesen. Dies ist genau unsere Erfahrung, wenn wir über Kunstwerke sprechen. Der Eindruck, den sie in uns hervorrufen, ist nur umschreibend auf Begriffe zu bringen. Bei aller Genauigkeit der Deskription bleibt ein unbeschreiblich Letztes, das wir sogar als das "Eigentliche" des Kunstwerks empfinden; wir können nur versuchen, es im anderen, dem wir es mitteilen möchten, zu wecken. Nicht nur die Wirkung des Kunstwerks selbst ist evozierend, auch die Rede über das Kunstwerk ist in bestimmter Hinsicht evozierend und damit der Kunst analog (was die Besonderheit der theoretischen Situation der Kunstkritik ausmacht und die Eigenart jedes hermeneutischen Verfahrens bestimmt).

Gibt uns diese Erfahrung im Umgang mit Kunstwerken vielleicht einen Hinweis auf deren ontologischen Status? Wird hier seine Besonderheit faßbar, die wir mit dem so aporetischen Terminus "gegenständliche Reflexion" meinten? Es ist unzweifelhaft, daß hier die Subjektivität ins Spiel kommt. Hans Lipps hat das genau gesehen: "Sofern ich etwas empfinde, erfahre ich eine *Wirkung* der Dinge, nämlich an mir. Und gerade sofern die Dinge auf mich wirken, kann, was ich empfinde, nicht ursächlich von den Dingen her verstanden werden. (Wie denn überhaupt Wirkungen irgendwo hinterlassen werden und es nicht das von irgendwoher ursächlich Begründete ist, was *Wirkung* heißt. Geschehen, die ihrerseits eine Ursache haben, haben eine Wirkung). Es ist kein sachlicher Zusammenhang darin getroffen, daß etwas auf mich wirkt – wie er z. B. darin läge, daß die Sonne auf den Stein *wirkt*, wenn sie ihn erwärmt. Wobei aber der Stein lediglich Objekt dieses Geschehens ist, *mit ihm* hier etwas geschieht. Der Stein wird nicht *affiziert* durch die Sonne. Er ist nicht einmal eigentlicher *Träger*, sondern nur der Ort dieser Veränderung, die sich an ihm abspielt. Ich bin aber nicht nur der Schauplatz irgendwelcher an mir auftretender Empfindungen. Daß ich etwas als eine Wirkung der Dinge an mir erfahre, weist vielmehr darauf, wie nur, sofern ich mich einlasse mit den Dingen, mich ihnen aussetze, ich auch von den Dingen *affiziert* werden, eine Empfindung in mir rege werden kann. Ein Vermögen ist in der Sinnlichkeit umrissen".[9] Der hier geweckte Eindruck, der anläßlich einer äußeren Gegebenheit in mir entsteht, ist nur – wie wir gesehen haben – metaphorisch benennbar, und in diesem Sinne sprechen wir von "notwendigen Metaphern"[10]. Die Metapher aber sagt, woran uns der Eindruck gemahnt – und dieses Gemahnen-an . . . meint nicht etwa sinnliche Ähnlichkeit. Das ist im Hinblick auf spätere Bestimmungen der Mimesis festzuhalten! Ich kann durch eine Metapher jemanden darauf bringen, an was mich der Eindruck gemahnt, weil ich durch eine Erinnerung, die aufblitzt, selbst darauf gebracht wurde. So

liegt der Ursprung der Bestimmung, die einem Eindruck innewohnt, in mir selbst. "Die Art, wie ich sinnlich affiziert werde, wenn ich auf hartes Holz oder weiches Wachs stoße, ist verschieden. Ein Geruch kann geradezu irritierend sein usw.: die Empfindungen *selbst* sind hier verschieden. Andererseits: *ich selbst* bin angesprochen in dem Eindruck, den ich von etwas habe. Und als Eindruck-von . . . ist es wohl ein bestimmter, aber kein an ihm selbst irgendwie qualifizierter Eindruck".[11] Wie sich solches Angesprochensein äußert, zeigt folgende Beschreibung: "Das Verschiedenste wird *trocken* genannt: Holz z. B. ist *trocken* – aber auch Menschen wirken *trocken,* eine Bemerkung kann *trocken* sein usw. *Glatt* ist nicht nur der Boden; Dinge *gehen* auch *glatt* usw. Es liegt nahe, hier von Übertragung zu reden. Denn 'wirklich' *trocken* und *glatt* seien ja nur das Holz und der Boden. Indessen – so sicher als in der Trockenheit des Holzes eine wirkliche Beschaffenheit bezeichnet ist – deren Übertragung auf Menschen, Humor und Witz würde mangels jeglicher Ähnlichkeit doch überhaupt nicht zu verstehen sein. Ein Mensch und seine Bemerkungen *wirken* ja auch nur *trocken*".[12]

Daß mich der Humor eines Menschen an "Trockenheit" erinnert (oder den daran erinnerte, der diese Metapher prägte), ist nun wohl zunächst ganz individuell; es mag mit der Stimmung eines trockenen Sommertags, mit vielen unwägbaren Details eines Erlebnisses zusammenhängen. "Erinnerung stiftet Bezüge".[13] Aber die Möglichkeit der Übertragung liegt doch darin, daß andere – wenn sie schon nicht die gleiche Erinnerung haben – doch auf diese unsinnliche Ähnlichkeit gebracht werden können. Es muß eine objektive Analogie zwischen dem Eindruck und seiner Charakterisierung bestehen.

1.13 Der Hinweis, daß die Subjektivität des Eindrucks auf einen Grund in der Weise sinnlichen Affiziertseins zurückverwiesen ist, kann hier weiterhelfen. In der Sinnlichkeit aber ist der Leib des Menschen betroffen, oft genug auch ganz unspezifisch in seiner Allgemeinbefindlichkeit. (Man denke etwa an die Wirkung von Wetterlagen auf die somatische Verfassung und die entsprechenden psychischen Rückwirkungen und Stimmungsveränderungen). Die Anthropologie der Sinne muß zur Klärung des Allgemeinheitsgrads von subjektiven Eindrücken beitragen.

Helmuth Plessner hat vom "Doppelaspekt in der Erscheinungsweise des Wahrnehmungsdings"[14] gesprochen, von seinem "Äußeren", das sich als Summe seiner Eigenschaften darstellen läßt und ganz und gar in diese zerlegbar ist; und seinem "Innen", das nicht etwa räumlich verstanden und unter der Oberfläche der Erscheinungen gesucht werden darf, sondern ein nicht attributiv faßbarer Aspekt seiner Ganzheit ist. Man kann nicht die Akzidentien eines Seienden Stück für Stück abtragen und meinen, man behielte dann dessen eigentliche Substanz, seinen essentiellen Kern zurück. "Erst die Überlegung kann einen von der Sinnlosigkeit des Versuchs überzeugen, zu welchem trotzdem die Anschauung immer wieder verführt, durch reales Eindringen in das Ding, durch ein schichtmäßiges Entblättern seinem zentralen Kerngehalt näher zu kommen".[15] Das Ding ist das, was es ist, in und mit seinen Eigenschaften. In seiner Erscheinung fassen wir sein An-sich-sein. Aber das, was es für uns ist, erschöpft sich nicht darin. Vielmehr bleibt die Welterfahrung des Menschen darauf verwiesen, daß die Dinge für ihn Ausdruck gewinnen können, als dessen Indizien Eigenschaften herausgehoben werden können, der aber nicht in der Eigenschaftlichkeit aufgeht, sondern ein Ganzes und als solches die Erscheinung der "Innenseite" (des "Sinnes") ist, die wir dem Wahrnehmungsgegenstand supponieren.

Die Erfahrung der synästhetisch gegebenen Ganzheit des Wahrnehmungsobjekts unter der Form eines verstehbaren Ausdrucks – seine ästhetische Auffassung im Gegensatz zur naturwissenschaftlichen – läßt sich letzten Endes wohl zurückführen auf das Selbsterlebnis des Menschen, der zusammen mit der Vergegenständlichung seines Leibes zu einer *res extensa* auch die davon unterschiedene Einheit seines Ich gleichsam als den Innenaspekt seiner Leiblichkeit erfährt. Vergegenständlichung und ihr Kontrast, die Wendung nach innen, entsprechen einander.[16] Die Übertragung auf die Objektwelt liegt nahe: die in der Wahrnehmung gegebenen *res extensae* werden so verstanden, als ob ihnen ein "Innen" entspräche, das man aus den Ausdrucksqualitäten erschließen könne, die wir den Wahrnehmungsgehalten beilegen, die also im "Eindruck" gegeben sind. "In den Modi, die unsere leibliche Organisation nun einmal zur Verfügung stellt, in den Weisen des Umgehens, Wahrnehmens und Empfindens baut sich eine entsprechende Physiognomie von Welt auf: die aussieht, sich anfühlt, klingt. Jeder Sinn hat seinen gegenständlichen Grund in dem, was er und nur er herausbringt".[17] Die Anthropologie der Sinne hat es aber nicht mit der physiologischen Leistung der Sinnesorgane allein zu tun. Sie stellt vielmehr fest, daß diese physiologische Leistung unter den Bedingungen der Distanz des Wahrnehmenden zum Wahrgenommenen, einschließlich seiner Selbstwahrnehmung und begründet in ihr, dazu führen muß, in den Wahrnehmungsgegenständen sich selbst vergegenständlicht zu erfahren. "Man überlege sich aber, was es positional, unter dem Aspekt des Lebewesens gesehen bedeutet, daß zwischen ihm und dem Umfeld eine durch *es selber* vermittelte Beziehung existiert".[18] Diese Struktur der "vermittelten Unmittelbarkeit" (Plessner) schafft auf der ersten, noch unreflektierten Realisationsebene die Anthropomorphisierungen, die Lukacs an den Anfang seiner ästhetischen Analyse stellt und deren Abbau den Progress der Wissenschaften ausmacht, während sie in der ästhetischen Qualifikation in der einen oder anderen Weise erhalten bleiben.[19] Der Eindruck, den wir von der Seinsqualität eines Seienden bekommen, wird spontan verstanden als Ausdruck einer Ganzheit, die nicht attributiv determiniert werden, sondern nur im Modus des Erscheinens aufgefaßt werden kann. Und noch einmal muß auf Plessner verwiesen werden, der richtig erkannt hat, daß die sinnlichen Modi, die das Wie der Gegebenheiten betreffen, durch Verkörperung wirken, also durch Inkorporation eines äußerlich Gegebenen in unsere leibhafte Selbsthabe. Die sinnlich-perzeptive Aneignung von Welt, als Grund und Kompliment der arbeitend-appetitiven, erfolgt in dem bestimmten Eindruck, der uns die Ausdrucksqualität von etwas gibt.[20]

1.14 Der Eindruck, von dem hier die Rede ist, läßt sich nicht gleichsetzen mit der Perzeption einzelner Merkmale von Sachen oder Sachverhalten. Er ist vielmehr das Korrelat eines als Ganzheit erlebten Gegenüber: wir sprechen auch in pleonastischer Überdeutlichkeit von "Gesamteindruck". Die Ganzqualität eines Wahrnehmungsinhalts ist das Bestimmte, das im bestimmten Eindruck aufscheint. Diese Ganzqualität ist nicht zerlegbar in die Eigenschaften, aus denen der Wahrnehmungsinhalt komponiert ist. Wir sagen zum Beispiel, ein Haus wirke verlassen, es mache den Eindruck von Verlassenheit. Dieser Eindruck besagt nicht, daß nicht doch vielleicht jemand in dem Hause wohnt. Er drückt vielmehr die Art und Weise aus, in der das Haus sich darstellt. Ich kann feststellen: die Fensterläden sind geschlossen, die Riegel verrostet, die eine oder andere Scheibe dahinter ist zerbrochen; der Verputz ist abgeblättert; vor der Tür liegt vom Winde dahingefegtes altes Laub, auch sonstiger Unrat. Jedes dieser Merkmale läßt sich einzeln angeben und in Form eines determinierenden Prädikats aussagen. Keines dieser Prädikate besagt für sich oder in

dieser Kombination, das Haus *sei* verlassen. Es *wirkt* so, und dieser Eindruck kann auch eine Aussage über den sein, der es tatsächlich bewohnt.

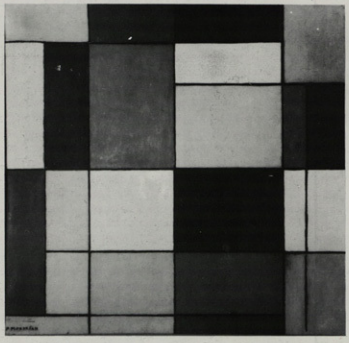
Das "So" dieses Wirkens bezeichnet die Art und Weise der Gegebenheit von etwas in seiner Ganzheit. Es kann nur so oder so oder anders wirken; das bestimmte "So" des so-Wirkens ist diesem inhärent, der Eindruck von einem Bestimmten ist dem so bestimmten Eindruck äquivalent. Daß dieses Wirken essentiell etwas anderes ist als das in der causa efficiens gedachte Wirken einer verursachenden Einwirkung, liegt auf der Hand. Jedes Wirken dieser besonderen Art ist immer ein so-Wirken; und wir drücken dies darin aus, daß wir den determinierenden Prädikaten modifizierende hinzufügen, die zu Adverbien verkürzt sein können.[21] Der Modus, der sich in diesem "so" ausdrückt, kommt zum Sein der Sache hinzu, und es ist unausweichlich, daß das Sein immer in einem Modus steht, sofern es wirkt. "Der Modus scheint daher eine Bestimmung zu sein, die zu einer Sache, die im *wesentlichen fertig* und bestimmt ist, irgendwie *hinzukommt*. In diese Richtung geht z. B. der Satz Christian Wolfs: 'Attributa enti constanter insunt, modi inesse et non inesse possunt'. (Die Attribute sind dauernd im Seienden, die Modi können darin sein oder nicht). Im Vergleich mit Essentialien und Attributen scheinen die Modi das Unwesentliche und geradezu dasjenige, worauf zur Not verzichtet werden kann. Spinoza hat diesen Aspekt des Modus in seinem System ausschließlich durchgeführt; er hat dessen 'Entfernter-sein' als *reines* Außerhalbliegen aufgefaßt. Allein das modifizierende Wie ist kein *rein* Äußerliches, kein *rein* Hinzukommendes ... Ist nicht der Aspekt des *Hinzukommens* des Modus zu einem an sich schon *Fertigen* oder der damit zusammenhängende Aspekt jenes *Entfernterliegens* irgendwie bloß ein Schein? Ließe sich zeigen, daß die Möglichkeit dieses Hinzukommens zwar eben eine *Möglichkeit*, aber eine *notwendige* Möglichkeit ist?"[22]

Wir können die Frage hier unerörtert lassen, in welchem Sinne die notwendige Möglichkeit des In-einem-Modus-stehens dem Seienden selbst zukommt oder nur die Gegebenheit des Seienden, also seine Bezüglichkeit auf anderes Seiendes betrifft[23] Für unsern Zusammenhang belangvoll ist, daß die Gegebenheit des Seienden in einem bestimmten Modus den Charakter unseres In-der-Welt-seins bestimmt. Die Wissenschaften schließen indessen diese Modifikationen der Weltgehalte aus ihrer Betrachtungsweise gerade aus. Sie beschränken sich darauf, ihre Gegenstände möglichst vollständig durch determinierende Prädikate zu beschreiben und verweisen die modifizierenden Prädikate in den außerwissenschaftlichen Sprachgebrauch. Demgegenüber hat es die Kunst gerade mit dem Modus der Gegebenheit ihrer Gegenstände zu tun. In der künstlerischen Darstellung erscheint das *Wie* der Gegebenheit von etwas; daß heißt die Wirklichkeit des Abgebildeten ist das, was sie ist, nur auf der Ebene der Abbildung, und deren Wie ist der Modus, in dem das Abgebildete erscheint.

Nun scheint sich auch die Frage nach dem ontologischen Status des Kunstwerks fern jeder subjektiv-idealistischen Deutung zu klären. Wenn ein Seiendes notwendig immer in einem bestimmten Modus seines Seins gegeben ist, so ist dieser Modus zwar nicht eine Bestimmtheit des Seienden, wohl aber eine Bestimmung der Bestimmtheit, durch die diese, welche das Absolute einschränkt, wieder in dessen Totalität aufgehoben wird; so ist der Modus "die durchsichtige Äußerlichkeit, welche das *Zeigen* seiner selbst ist; eine Bewegung aus sich *heraus*, aber so, daß dies Sein-nach-Außen ebensosehr die Innerlichkeit selbst ist; ... der Schein als Schein oder die Reflexion der Form in sich".[24]



Pablo Picasso, *Sitzende Frau im Sessel*, 1909 (Öl auf Leinwand, 100 x 79,5).



Drei Typen der Wirklichkeitsdarstellung: Picasso – Projektion auf eine andere Darstellungsebene.
Piet Mondrian, *Komposition* 1920 (Öl auf Leinwand, 78 x 80) – feldrelationale Ordnung.
Paul Delvaux, *Schlafende Venus*, 1944 (Öl auf Leinwand), Kombination von gegenständlichen Vorstellungsinhalten.

So ist jeder Modus zwar immer ein bestimmter, aber dergestalt, daß darin das Ganze des gegebenen Seienden hervortritt. Und jeder bestimmte Modus stellt uns das Seiende auf eine von vielen möglichen Arten seines Seins, seiner Seinsgegebenheit vor. Das Kunstwerk also, das einen Modus des Erscheinens von Seiendem vermittelt (und zwar auf der Ebene der Konkretisation), stellt uns also das bestimmte Sein des Seienden vor: Welt wird durch die Dauerstellung im Kunstwerk hinsichtlich seiner Seinsweise aufgeschlossen, weil die Darstellung, die nicht auf determinierendes Prädizieren beschränkt ist (wie die positivwissenschaftliche Deskription), sondern den Modus des Erscheinens einer Sache ausdrückt, uns darauf bringt, das Dargestellte künftig auch so auffassen zu können, wie wir es durch das Kunstwerk gelernt haben.[25] So ist der Modus die am Subjekt hervorgerufene, durch es vermittelte gegenständliche Reflexion.

So verschränkt sich in dem Ausdruck des Eindrucks, den das Kunstwerk darstellt, die passive, perzeptive Seite des Subjekts mit seiner aktiven, appetitiven: im Kunstwerk gerinnt die gegenständliche Tätigkeit des Menschen zur Anschauung.

In diesem Sinne ist jeder Umgang mit dem Gegenstand schöpferisch: sei es gestaltend, indem Formen des Gegenstandes entdeckt und herausgearbeitet werden, die sonst inexistent geblieben wären; sei es interpretativ, indem Bedeutungen einer Sache gestiftet werden, die ohne die Beziehung zum deutenden Subjekt überhaupt nicht entstehen könnten. Es gibt eine objektive Transzendentalität, die nichts mit der subjektiv-idealistischen Behauptung zu tun hat, daß das Sein eine Funktion des Bewußtseins sei. Vielmehr wird diese objektive Rückbeziehung des Seins auf das Bewußtsein dadurch bedingt, daß auch das Bewußtsein ein innerweltlich vorkommendes Sein ist, auf das nun, nach dem dialektischen Gesetz der universellen Relationalität, jedes andere Seiende näher oder ferner bezogen ist; und jenes Bewußtsein besitzende Seiende kann gar nicht anders, als alle anderen Seienden eben in Beziehung zu seinem Bewußtsein zu erfahren – so wie der Spiegel ein Ding ist, das an sich als Ding in der Welt ist, jedoch alle anderen Dinge als gespiegelte in sich aufnehmen kann.[26] Die Bedeutung ist die Spiegelung der Sache im Bewußtsein, und nur in dieser Spiegelung gibt es so etwas wie Bedeutung. Insofern sich im Kunstwerk immer Bedeutungen realisieren, ist es in jener Weise objektiv transzendental, die wir hier zu skizzieren versucht haben.

Jedes menschliche Verhalten zur Welt erweist sich also in einem und demselben Akte als zugleich mimetisch und kreativ, als zugleich leidend und handelnd, als zugleich perzeptiv und appetitiv.[27] Während indessen diese dialektische Struktur der Subjekt-Objekt-Relation normalerweise



unter der gegenständlichen Erfüllung der Beziehung verdeckt ist und deren unmittelbare Ansicht entweder als Theorie oder als Praxis erscheint, tritt im ästhetischen Verhalten die Verschränkung dieser beiden scheinbar gegensätzlichen Realisierungen des In-der-Welt-seins gleichsam modellhaft zutage; das Kunstwerk ist der Gegenstand, der durch Mimesis erzeugt wird, und es ist der Gegenstand, den anzuschauen ein schöpferischer Akt ist.

1.15 Wir haben oben darauf hingewiesen, daß in diesem Doppelaspekt des zugleich perzeptiven und appetitiven, passiven und aktiven Verhältnisses, das die Kunst zur Wirklichkeit und parallel dazu der Betrachter zum Kunstwerk hat, das Wesen der gegenständlichen Tätigkeit zur Anschauung gebracht, vorgestellt wird. Wir erinnern daran, daß das Wesen einer dialektisch-materialistischen Philosophie gerade darin besteht, sich selbst in gegenständliche Tätigkeit aufzuheben. Es sei die erste Feuerbach-These von Marx herangezogen: "Der Hauptmangel alles bisherigen Materialismus (den Feuerbachschen mit eingerechnet) ist, daß der Gegenstand, die Wirklichkeit, Sinnlichkeit nur unter der Form des *Objekts oder der Anschauung* gefaßt wird; nicht aber als *sinnlich-menschliche Tätigkeit, Praxis;* nicht subjektiv. Daher die *tätige* Seite abstrakt im Gegensatz zu dem Materialismus von dem Idealismus – der natürlich die wirkliche-sinnliche Tätigkeit als solche nicht kennt – entwickelt. Feuerbach will sinnliche – von den Gedankenobjekten wirklich unterschiedene Objekte: aber er faßt die menschliche Tätigkeit selbst nicht als *gegenständliche* Tätigkeit" [28] Der hier gezeigte Mangel wird im Kunstwerk, nun allerdings selbst wieder nur in der Anschauung, aufgehoben. Denn indem der Gegenstand in der künstlerischen Darstellung bearbeitet wird, ist die Abbildung das Resultat einer gegenständlichen Tätigkeit, das heißt einer Tätigkeit, die den Gegenstand zugleich als selbständigen, an sich seienden hinnimmt und ihn doch wiederum als Produkt des eigenen Tuns hervorbringt. So ist das Tun des Künstlers der reale Schein der Arbeit, aber eben so, daß darin das Wesen der Arbeit, obschon unter Suspension des Seins, aufscheint. Muß sich die Arbeit am gegenständlichen Sein abmühen, indem sie dessen Fremdheit und Andersheit aufhebt und es sich als gegenständliches, also erhalten in seiner Eigenheit, aneignet (es also zum Genuß- oder Produktionsmittel macht), so kann der Künstler seinen Gegenstand aufheben, ohne ihn dinglich zu verändern; wird also dem Arbeiter die Illusion insinuiert, er habe in der Bearbeitung des Materials sich über dieses erhoben und so als Tätiger die Freiheit des Ich vom Nicht-Ich erreicht – welche Illusion das Fundament der idealistischen Philosophie ausmacht, weil sie die Arbeit des Begriffs mit der realen Arbeit gleichsetzt – so entlarvt der Künstler diese Illusion, da in seinem Tun der Gegenstand unverändert bleibt und die Freiheit des Schaffenden sich nur am Abbild bewährt. Was also die Arbeit ihrem Begriffe, aber nicht ihrem Sein nach leistet, das verwirklicht der Künstler, aber als Schein. Produziert indessen der Arbeiter ein wirkliches Ding, so der Künstler ein Ding, das gerade nur als Schein-Ding wirklich ist: aus dem gemalten Glas kann ich nicht trinken. Der Unterschied des Kunstdings zu anderen Produkten besteht darin, daß diese zum Gebrauch dienen, jenes nur zur Anschauung. Das Kunstwerk ist so, als bewußter Schein, das dinglich gewordene Sein der Ideologie: es setzt die Abbildung einer Wirklichkeit als eigene autonome Wirklichkeit. Aber indem es die Scheinhaftigkeit seiner selbst an sich selbst herausstellt, geht der Schein in Reflexion über und enthüllt in der Anschauung das Wesen der gegenständlichen Tätigkeit. Der Reflexionsgehalt des Kunstwerks wird in der ästhetischen Theorie bewußt und also zu sich selbst gebracht als die eigentliche Reflexion, die durch die Anschauung des ästhetischen Scheins ausgelöst wird. Oder mit den Worten Hegels: "Das Sein des Scheins besteht allein in dem Aufgehobensein des Seins, in seiner Nichtigkeit . . . Der Schein ist der ganze Rest, der noch von der Sphäre des Seins übrig geblieben ist . . . Der Schein ist dasselbe, was die *Reflexion* ist; aber er ist die Reflexion als *unmittelbare;* für den in sich gegangenen, hiermit seiner Unmittelbarkeit entfremdeten Schein haben wir das Wort der fremden Sprache, die Reflexion".[29]

In diesem Sinne mag Kunst nun durchaus als "Mimesis der Praxis" definiert werden; und das soll dann besagen, daß das Kunstwerk als Resultat einer gegenständlichen Tätigkeit und gerade nicht, wie das Arbeitsprodukt, bei seinem Resultatcharakter beruhigt läßt, sondern dem Betrachter die Einsicht in die Genesis seines So-seins abfordert; und zwar nicht kraft "Kunstzieh ung", die uns die Kenntnis von den formalen und materialen Techniken der Erzeugung lehrte, sondern vermöge jener "ontologischen Differenz" zwischen dem Abgebildeten und dem Abbild, die gerade dank dem mimetischen Anspruch des Kunstwerks die Verfremdung des Gegenstands, also dessen Bearbeitung, umso deutlicher bewußt werden läßt. (Deswegen sind auch "glatte", "mühelose" Darstellungen, denen anzusehen ist, daß sie bei der Gestaltung keinen Widerstand des Materials oder der Idee zu bewältigen hatten, ästhetisch fragwürdig; der Arbeitsvorgang muß am Werk abgelesen werden können, aber nicht als Moment der Unvollkommenheit, sondern als Bedingung der Vollkommenheit.) In die Anschauung und den Gebrauch eines Arbeitserzeugnisses geht die Erinnerung an die gegenständliche Tätigkeit des Arbeiters nicht mit ein; in die Anschauung des Kunstwerks hingegen die des Künstlers durchaus. Und insofern das Kunstwerk als Anweisung auf die Auffassung der in ihm liegenden Informationen (also auch der über seine Herstellung) zu verstehen ist, sind wir in der ästhetischen Anschauung zur (theoretischen) Mimesis der Praxis aufgerufen. Dabei meint Praxis natürlich nicht nur den technischen Vorgang des Machens des Werks und den ideellen der Erzeugung eines Abbilds von Wirklichkeit, sondern zugleich auch die Auffindung oder Erfindung des Sinns, der in der Darstellung liegt und dessen Bezugsrahmen durch die von Tomberg herausgearbeiteten Kategorien, Widerspiegelung, Antizipation, Parteilichkeit angegeben ist.[30] Das Kunstwerk sagt uns nicht nur etwas über das Sein der Welt, sondern ebenso auch über das gesellschaftliche Verhältnis, in dem wir uns zur Welt befinden. Insofern wird am Kunstwerk das Sein der Welt vermittelt, durch die gegenständliche Tätigkeit des Menschen ansichtig – die gegenständliche Tätigkeit des Menschen, mithin sein gesellschaftliches Verhältnis zur Welt, aber in seiner Vermittlung mit dem Objekt erfahren. Passive und aktive Seite der Subjekt-Objekt-Beziehung stehen einander nicht unvermittelt und isoliert gegenüber, sondern gehen ineinander auf und bilden eine dialektische Einheit.

Es darf als ein ontologisches Apriori gelten, daß die Inhalte des menschlichen Bewußtseins keine anderen sein können als die der Welt, in der und als deren Teil der Mensch lebt. Denkt man mögliche Welten anders und alternativ zu unserer wirklichen Welt, so ist diese Andersheit rein numerisch und formal, weil alles, was inhaltlich gedacht werden könnte, als ein solcher Gedanke bereits eine Möglichkeit unserer Welt wäre.[31] Sagt man indessen, alle unsere Bewußtseinsinhalte seien an weltliche Vorgegebenheiten geknüpft, so ist damit nicht behauptet, daß nur das Vorfindliche, so wie es ist, im Bewußtsein abgebildet würde. Vielmehr ist die Bewußtseinsleistung eine Art ars combinatoria, die aus den Bestandstücken der Wirklichkeit durch Umstellung und Neuverbindung anderes herzustellen vermag (so wie dies ja auch in natürlichen Prozessen – etwa chemischen Reaktionen – geschieht) und so auch zwischen den Gegebenheiten der Realität die Möglichkeiten ihres Andersseins nicht nur formal, sondern auf so und so bestimmte Weise, entdeckt und fingiert. Eine vom Bewußtsein analysierte, also in ihre Elemente zerlegte Welt gibt vielfältige Materialien für die Konstruktion neuer Systeme her, die sich (nach Art geometrischer Projektion) als Projektion von Realien auf eine andere Darstellungsebene verstehen lassen mögen, wie etwa die Gegenstandsabbildungen des Kubismus; oder als bedeutungsvolles Arrangement von Objekten, wie es der Surrealismus vornimmt; oder als autonome formale Ordnung, wie zum Beispiel Mondrian und die Stijl-Gruppe oder die Zürcher "Konkreten" sie entwarfen, und die doch als Abbildungen realer Gesetzmäßigkeiten zu lesen sind.

Jede bildnerische Tätigkeit ist in diesem Sinne Abbildung einer wirklichen oder möglichen Gegenständlichkeit. Und nur in diesem Sinne darf Mimesis als Nachahmung definiert werden; der Tätigkeitsaspekt des Verbalnomens ist festzuhalten: nicht ist das Kunstwerk die Imitation eines als Vorbild benutzten Objekts, sondern das Hervorbringen des Werks ist eine Nachahmung des natürlichen Hervorbringens von Dingen in der Welt – sei es von Naturprozessen oder von menschlicher Arbeit.

Nun kann man Naturprozesse in einer Hinsicht definieren als das Entstehen von Gebilden, das heißt als Formveränderung in der Materie nach Regeln, die sich aus der Beschaffenheit der Ausgangsmaterie herleiten und daher als Naturgesetze beschreiben lassen. "Nachahmung der Natur" durch den Menschen geschieht nun zwar primär als Nachahmung von Naturgebilden, deren der Mensch zum eigenen Leben bedarf; und in diesem Sinne übersetzt Hans Blumenberg[32] die einschlägige Stelle aus der "Physik" des Aristoteles, die Techné ahme das Naturgegebene nach (199 a 15) – doch wird die Nachahmung der Gebilde (also etwa des Getreides, das der Mensch durch Ackerbau kultiviert) erreicht durch Nachahmung der Verfahrensweisen der Natur, und in diesem Sinne spricht Aristoteles wenig vor der zitierten Stelle auch davon, daß die Techné die Natur nachahme (194 a 21). In dieser allgemeineren Formulierung rückt der Begriff der Mimesis – als Index der Techné – näher an seinen ursprünglichen Gebrauch heran, den Koller als "Darstellung durch Tanz" eruiert hat.[33] Denn eben die Darstellung durch Tanz, also im kultischen Ritual (Ernte-, Fruchtbarkeits-, Regenzauber und dergleichen) soll Reproduktion des Naturgeschehens sein. Mimesis ist die Verfahrensweise der Magie.

Georg Lukacs hat die ästhetischen Kategorien aus der magischen Mimesis abgeleitet.[34] Wir werden später sehen, daß diese Abteilung ergänzt werden muß durch Fundierung des Ästhetischen auf bio-anthropologische Strukturen. Daß das Kunstwerk evokativ wirkt und kraft allgemeiner Formmerkmale so wirken muß, hängt mit dieser Verwurzelung im Natursein des Menschen zusammen. Lukacs setzt die evokative Funktion von Magie und (später dann) Kunst voraus, ohne eine genetische Erklärung zu geben, was Evokation sei und wie sie zustandekomme. Betrachten wir Evokation als die Erzeugung eines stimmungs-, gefühls- oder anmutungshaften Verhältnisses des Subjekts zur Umwelt, das seine Identifikation mit der Situation im ganzen hervorbringt und den einzelnen als Glied der Situation agieren und reagieren läßt. Sie steht im Zusammenhang damit, "daß jede gesellschaftliche Kommunikation vom ganzen Menschen zum ganzen Menschen geht und darum sich nicht mit dem einfachen Weitergeben von begrifflich geklärten Inhalten begnügen kann, sondern auch an das Gefühlsleben des Partners appelliert".[35] Aus der Sicherheit des animalischen Eingebundenseins in eine natürliche Umwelt entlassen und in Distanz zu einer durch Arbeit bewältigten und in der Sprache objektivierten Welt getreten, bedient sich der Mensch der Evokation als des Mittels, die Gemeinschaft der Subjekte und die Einheit von Mensch und Natur herzustellen. Evokation wird auf früher Stufe, die die Einheit des Unterschiedenen noch nicht begrifflich vermittelt, durch rituelle Praktiken hervorgerufen. "Die weltanschaulich wie praktisch-sozial zentrale Äußerungsweise der primitiven Zeiten, die Magie, im weitesten Sinne aufgefaßt, hat stets evokative Zielsetzungen . . ., weil die tief in den magischen Grundanschauungen wurzelnde Beziehung zu jenen Naturmächten, die positiv oder negativ beeinflußt werden sollen, eine evokative Intention erweckt. So werden die im Alltagsleben reichlich vorhandenen Tendenzen von der Magie zusammengefaßt, systematisiert und weitergebildet . . . Es ist nun von ausschlaggebender Wichtigkeit, daß im Mittelpunkt solcher Synthesen die Mimesis steht"[36] Dabei wird die Mimesis von vornherein auf abbreviative, eidetische Verfahren verwiesen, weil eine originalgetreue Reproduktion im Maßstab 1 : 1 praktisch unmöglich ist. Rituelle, magische Mimesis fordert die Scheidung wesentlicher und kontingenter Merkmale einer Sache oder eines Vorgangs. "Denn erst auf solcher Grundlage wird verständlich, wie die magische mimetisch gestaltende Synthese von Lebensvorgängen, sowohl Natur wie Gesellschaft umfassend, auf ganz primitiver Stufe vollbracht werden kann. Soll nämlich ein solcher Vorgang (Krieg, Jagd, Ernte etc.) nachahmend dargestellt werden, so ist ein Zusammendrängen der in der Wirklichkeit selbst außerordentlich zerstreuten Momente vonnöten, eine energische Betonung des Wesentlichen des zu erreichenden Zieles, ein Eliminieren der in der Wirklichkeit unzählig vorkommenden Zufälle".[37]

Lukacs unternimmt nun allerdings keinen Versuch zu erklären, warum gerade Nachahmung das Mittel der magischen Beeinflussung der Natur sein soll. Er stellt nur fest: "In dieser Hinsicht gehen Nachahmungen von Vorgängen zwecks Herbeiführung bestimmter magischer Effekte und mimetisch-künstlerische Gestaltungen der Wirklichkeit lange Zeit denselben Weg. Ja, man kann sagen, daß der ursprüngliche Impuls der letzteren nur aus dem magischen Vorstellungskreis eines Beeinflussens der Geschehnisse der Welt durch ihre Nachahmung herauswachsen konnte".[38] Warum gerade durch Nachahmung die Geschehnisse der Welt sollen beeinflußt werden können, bleibt zu klären.

Nun beruhen schon die primären Lernprozesse – etwa die Aneignung gesellschaftlicher Verhaltensformen beim kleinen Kinde – auf Nachahmung, und man könnte vermuten, daß an Stelle angeborener oder geprägter Antwortreaktionen beim Menschen, aufgrund und infolge seiner Instinktreduktion, imitatorische Akte treten, wie Plesner ausführt, der feststellt: "Nachahmung ist ein Monopol des Menschen".[39] Beim Lernen ist Mimesis durchaus eine solche des Tuns; der Lernende, ob Kind oder Erwachsener, eignet sich mittels Nachahmungen zweckmäßige oder bedeutungsvolle Bewegungen an, die er nun, dem Vorbild entsprechend, mit dem eigenen Körper vollzieht. Mir scheint hier Plesner eine richtige, materielle Grundlage der Mimesis in der "Verkörperung" zu sehen. Ich inkorporiere mir ein Äußeres, indem ich es durch meinen Leib nachbilde. Damit gewinne ich zugleich Selbstbewußtsein, ich erkenne, daß *ich* es bin, der eine wahrgenommene Handlung – also die eines anderen – ausführt. "Nachahmen und Sich-verstellen müssen von der körperlichen Situation des Menschen her gesehen werden, seinem Verhältnis zum eigenen Leib, zu sich und den anderen . . . Sich benehmen wie . . ., tun als ob . . ., macht dem Menschen sein Verhältnis zum eigenen Leib erst gegenständlich. Normalerweise hat das Verhältnis instrumentalen Charakter, im praktischen Umgang, im expressiv vermittelten Kontakt zu anderen. Die Imitation dagegen wirft uns auf unseren Leib als solchen, auf unser Gesicht, unsere Haltung, unsere Art zu sprechen zurück. Sie entdeckt die Maske an unserer Art zu sein."[40] Die Übernahme einer fremden Handlung macht mir deren Intention bewußt, und so gewinne ich zugleich ein Bewußtsein von meiner Intention. Und ich kann meine Intention auf einen anderen übertragen, indem ich ihn dazu bewege, meine Handlungen nachzuahmen. Kommunikation entsteht so auf der Ebene leiblicher Mitvollzüge in imitatorischen Akten; Wörter und Sätze sind erst die Zeichen, die an die Stelle des Vormachens treten.[41]

Daß in der sprachlichen Kommunikation das Zeichen an die Stelle der Tatsache tritt, ist daher die logische Voraussetzung dafür, daß Mimesis in der Bildkunst zum Gebilde gerinnt. Statt der imitatorischen Bewegung, die zur gemeinsamen Jagd auffordern soll, wird ein Satz mitgeteilt. Und die Erfahrung, daß das Nichtanwesende im Wort vergegenwärtigt werden kann, führt zu der Meinung, man könne sich im Zeichen des Bezeichneten bemächtigen. So zeichnet man, um deutlich zu sein, das Bild.

So entsteht das Abbild als Repräsentation eines in der Wirklichkeit gegebenen Vorbilds – das Bild ist die Fiktion der Wirklichkeit des Abgebildeten. Alle Kunst auf der Stufe der Magie – wie zeichenhaft-abbreviativ sie auch sein mag – befindet sich auf dieser Darstellungsebene. Das Bild meint immer eine äußere Wirklichkeit und keineswegs etwas, das nur von ihm selbst ausgesagt werden könnte. Es stellt nicht sich selbst dar, sondern etwas anderes. Seine Existenzweise der Imitation (so zu tun, als ob es ein Bison wäre) gibt ihm den Charakter der Fiktion. Fiktiv zu sein, ist allen Abbildungen notwendig, in die nicht ein neues Seinsmoment, die Reflexion, eingeht.

Das Abbild ist statisch, daß der Gegenstand eine Entwicklung hat, daß er selbst ein Gewordenes ist, geht in die Wiedergabe seines jeweiligen Zustandes nicht unmittelbar ein. Er zeigt sich im Bilde als das, was er gerade ist. Aber natürlich hat der Gegenstand selbst eine "Geschichte", der Mensch eine Vita, die Sache eine "Naturgeschichte". Er trägt Indizien an sich, daß die Zeit an ihm wirkte, daß er sich abgearbeitet hat. Erkennbar wird diese Gewordenheit des Abgebildeten am Porträt, in dessen Züge der Lebenslauf des Individuums sich eingegraben hat: die Physiognomie enthüllt als Resultat den Prozeß, in dem sie sich ausbildete. Wer die verschiedenen Erasmus-Porträts Holbeins nebeneinander sieht, spürt die Erlebnisse, die in diesem Antlitz sich ausdrücken; er braucht sie nicht namhaft machen zu können, aber sie finden ihr Zeugnis in den Falten der Stirn, in den zusammengekniffenen, tief eingefurchten Mundwinkeln. Der Kopf erzählt sein Schicksal. Auch der vom Wind gebeugte Baum, den wir zum Beispiel auf einer chinesischen Landschaftsrolle sehen, berichtet von Wind und Regen. Daß in das Kunstwerk "das Wesen" einer Sache eingeht – diese ein wenig metaphysisch klingende Formulierung der klassizistischen Ästhetik – besagt nichts anderes, als daß wir das Abgebildete nicht als ein stilles Ansichsein erfahren, sondern an ihm seine Geschichte, das heißt zugleich die Geschichtlichkeit der Welt wahrnehmen.

Doch Geschichtlichkeit betrifft nicht nur die gegenständliche Seite der Mimesis. Wie ein Gegenstand aufgefaßt werde, unter welcher Form er erscheint, welche seiner Merkmale als wesentlich artikuliert, welche übergangen werden, wie verändert er in der Darstellung erscheint – das alles sind Momente der Vermittlung des angeschauten Objekts mit dem anschauenden Subjekt. Das Abgebildete geht in die Abbildung vermöge eines Umsetzungsvorgangs ein, in dem es sich selbst verändert. Diese Veränderung ist die Zutat des Subjekts, nicht eine beliebige, sondern eine durch die geschichtliche Lage, die persönlichen Erfahrungen, die jeweiligen Umstände bedingte und geprägte. Das Kunstwerk ist historisch, insofern es diese Bedingungen ausdrückt, selbst wenn sie dem Künstler ganz unbewußt blieben. Historizität ist eine objektive Eigenschaft des subjektiven Faktors.

In Kategorien der Kunstgeschichte heißt das, daß wir von Epochen-, Landschafts-, Individual- und Schul-Stilen sprechen können, von Typologien der Bedingungsfaktoren, die sich im Werk geltend machen. Doch darüber hinaus besagt dies, daß der ästhetische Gegenstand – als bewirkter und als wirkender – selbst ein Moment der Historizität des menschlichen Gattungswesens ist, daß in ihn die geschichtliche Situation eingeht (selbst dann noch, wenn der Künstler sich ihr verweigert) und daß er auf die geschichtliche Situation Einfluß hat, weil er deren Besonderheit zur Anschauung bringt. Das Kunstwerk muß nicht plakativ sein, um das Bewußtsein von der Lage zu erzeugen, in der es entstanden ist. Wenn in seiner Form Beziehungen auftreten, die diese Lage erhellen, sei es auch indirekt, so ist das ein Stück Mimesis der Geschichte, der geschichtlichen Tätigkeit des Menschen. Welche Veränderungen die gegenständliche Tätigkeit – wie Marx dies in der ersten Feuerbach-These formuliert – am Objekt im Prozeß der Abbildung vornimmt, reflektiert das tätige Verhältnis des Menschen zur Welt selbst; das Niveau der Arbeit – als Abarbeitung am Gegenstand und als Arbeit des Begriffs – reproduziert sich im Niveau der Darstellung.

Das Niveau der Arbeit aber ist bestimmt durch das Niveau der Abstraktion, auf dem sich der gesellschaftliche Stoffwechsel des Menschen mit der Natur vollzieht. Insofern ist pure Reproduktion des Abgebildeten, die zwar auch immer abstraktiv und abbreviativ sein muß, dies aber ohne Reflexion auf ihre Abstraktionsprinzipien sein kann, eine unzulängliche Verarbeitung des Gegenstandes. Erst wo dieser im Hinblick auf die Momente, die für seine Bedeutung relevant sind, bewußt komprimiert oder verändert (auch übersteigert) wird, gewinnt Kunst das Reflexionsniveau, auf dem sie ihre eigene Geschichtlichkeit mitteilt. Geschichtlich ist das Kunstwerk, insofern es Zeichen ist; denn im Zeichen verständigt sich der Mensch über die Gegenstände und sein Verhältnis zu ihnen.

2.1 Allgemeine Theorie des ästhetischen Zeichens

2.11 Damit ein Gegenstand abbildbar werde – also eine Verdoppelung stattfinde, die doch nicht einfach eine Wiederholung in toto, die Erzeugung eines zweiten, solo numero vom Vorbild unterschiedenen Exemplars der Art sein kann –, muß er aus der Region des stummen, undurchdringlichen An-sich-Seins in die Region der Bedeutungen, des sprechenden Für-uns-Seins überführt werden. Die Auffassung von Bedeutungen verfährt gegenüber der Summe der realen Eigenschaften des Gegenstandes selektiv; das erkennende Subjekt notiert am erkannten Objekt nie die Gesamtheit aller seiner möglichen Bestimmungen und Merkmale, sondern immer nur jene, die innerhalb des Erkenntniszusammenhangs und gemäß der Erkenntnisintention von Belang sind. Der Gegenstand wird im Bewußtsein durch eine (primär praxisorientierte) Auswahl seiner Merkmale vertreten, diese sind in ihrem selektiven Zusammenhang das Zeichen für die gemeinte Sache. In erkenntnistheoretischer Einstellung – also vor jeder ästhetischen Besonderung, die das Kunstwerk ausmacht – kann man den Gegenstand (sobald er in die Erkenntnisrelation, in die Subjekt-Objekt-Beziehung eingeht) selbst als Zeichenträger definieren, wie Kurt Huber das getan hat: "Der Gegenstand, außerästhetisch betrachtet, ist ein Komplex von *Zeichen*, die zur Abbildung oder Darstellung bestimmt sind."[1] Jedes Wahrnehmungsdatums steht als Zeichen für das Wahrgenommene. Ohne daß die äußere Wirklichkeit in Zeichen übersetzt wird, ist sie nicht erfahrbar; anders gesagt: jede Erfahrung ist die Erfahrung eines Zeichens für etwas. "Die Reproduzierbarkeit des Inhalts selbst ist an die Produktion eines Zeichens für ihn gebunden."[2] Abbildung von Wirklichem ist Erzeugung eines Zeichens für dieses Wirkliche. Nur deshalb gibt es die Frage nach den Kriterien der adaequatio von Zeichen und Bezeichnetem, der Richtigkeit der Zuordnung. Das Zeichen ist das Abbild, und jedes Abbild ist ein Zeichen. Dieses Zeichen vertritt die äußere Wirklichkeit im Bewußtsein – aber weil es als Zeichen wiederum nach außen gesetzt werden kann, vertritt es die Wirklichkeit dann auch für den anderen, es macht sie mittelbar. So bewegt sich das Subjekt immer zugleich auf zwei Ebenen: der des gegebenen Wirklichen, dessen "Eindrücke" – impressions nach Hume[3] – im Subjekt das Abbild der Wirklichkeit darstellen; und auf der Metaebene dieser Darstellung, die sich in der Reproduktion der Eindrücke, im "Ausdruck des Eindrucks", für den anderen konstituiert. "Damit gewinnt auch der Begriff der 'Erinnerung' einen reicheren und tieferen Sinn. Um sich eines Inhalts zu erinnern, muß ihn sich das Bewußtsein zuvor auf eine andere Weise als in der bloßen Empfindung oder Wahrnehmung innerlich zu eigen gemacht haben. Hier genügt nicht die bloße Wiederholung des Gegebenen in einem anderen Zeitpunkt, sondern in ihr muß sich zugleich eine neue Art der Auffassung und Formung geltend machen. Denn jede 'Reproduktion' des Inhalts schließt schon eine neue Stufe der 'Reflexion' in sich."[4] Physiologisch ist diese Zeichenbildung als Spur in den Nervenbahnen zu beschreiben. Jedoch hat Benedetto Croce richtig gesehen, daß erst die Überführung des Eindrucks in den Ausdruck des Eindrucks, also die Fixierung der Spur in einer objektiven bzw. objektivierbaren Gestalt, die Überführung des Eindrucks in die Setzung eines Zeichens für den Eindruck, objektive Erkenntnis bewirken kann. "Jede wahre Intuition oder Vorstellung ist zugleich Ausdruck (Expression). Alles das, was nicht in einem Ausdruck objektiviert wird, ist weder Intuition noch Vorstellung, es ist Empfindung und gehört dem Reich der Natur an... Wenn dieser Satz paradox erscheint, so liegt einer der Gründe dafür zweifellos in der Gewohnheit, dem Wort 'Ausdruck' dadurch eine gar zu enge Bedeutung zu geben, daß man es nur auf die sogenannten verbalen Ausdrücke anwendet; es gibt aber auch nicht-verbale Ausdrücke wie Linien, Farben, Töne: sie alle müssen in den Begriff Ausdruck mit einbezogen werden, welcher daher alle Arten von Manifestationen des Menschen umfaßt: die des Redners, des Musikers, des Malers und alle anderen."[5]

Auf der ersten Ebene, die als die Ebene der Selbstgegebenheit von Weltgehalten definiert werden mag, ist die Beziehung von Bezeichnetem und Zeichen unmittelbar – so wie etwa der Fingerabdruck auf dem Identitätsausweis die direkte Abbildung der Hautoberfläche der abgedrückten Fingerkuppe ist; gemeint ist die Wirklichkeit des Abgebildeten, dieses selbst wieder als Zeichen für die Person genommen, weil eine eindeutige Zuordnung dieses Teils zu diesem Ganzen erfolgen kann, die Figur pars pro toto mithin die zwingende Kraft hat, die wir einem exakten Indiz beimessen.

Auf der zweiten Ebene indessen gibt es überhaupt keine unmittelbare Beziehung zwischen Bezeichnetem und Zeichen. Der Fingerabdruck *ist* die Wiederholung der Fingerkuppe; und er *ist* das, was er bedeutet, nämlich das exakte Indiz für die Identität des Individuums. Im erkennungsdienstlichen Gebrauch kann darum der Fingerabdruck in einer Weise funktional werden, daß an die Stelle der gemeinten Wirklichkeit des Abgebildeten (nämlich der qua Indiz genommenen Fingerkuppe des Individuums) nun die Wirklichkeit der Abbildung selbst tritt (nämlich das Zeichen Fingerabdruck, das auf dem Papier erscheinende Lineament). Anders ist es, wo zwischen Bezeichnetem und Zeichen eine unaufhebbare Distanz besteht. Das Porträt – gemalt, gezeichnet, photographiert – *ist nicht* das, was es bedeutet, nämlich die abgebildete Person; sondern es stellt sie dar. Es vermittelt das Gemeinte durch die Darstellung, die selbst wieder durch bestimmte Methoden bestimmt ist; sinnliche Ähnlichkeit ist nur eine der möglichen Weisen, etwas Darzustellendes darzustellen. Allgemeiner faßt Leibniz diesen Vorgang: "Eine Sache *drückt* (nach meinem Sprachgebrauch) eine andere *aus*, wenn es eine dauernde und geregelte Beziehung gibt zwischen dem, was man von der einen, und dem, was man von der anderen aussagen kann. Auf diese Weise drückt eine perspektivische Projektion das von ihr projizierte Gebilde aus."[6] Jeder Ausdruck ist dann ein Zeichen für das Ausgedrückte, und die Präposition "für" besagt nichts anders, als daß eine eindeutige Zuordnung zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten gesetzt ist (wobei hier unausgemacht bleiben kann, ob diese Setzung nominaliter erfolgt oder realiter vorgegeben ist). Jedenfalls "gibt" das darstellende Zeichen seinen Gegenstand nur mittelbar – in Stellvertretung, wie Wittgenstein sagt: "Die Gegenstände kann ich nur *nennen*. Zeichen vertreten sie."[7] Das hat logische Konsequenzen, die im "Tractatus logico-philosophicus" unter der Thesenfolge 3.1 und 3.2 formuliert sind.[8] Dort gilt der Satz als Inbegriff des Zeichenseins und

wird daher terminologisch "Satzzeichen" genannt (prinzipiell gelten die für das Satzzeichen gegebenen Bestimmungen aber für jedes mögliche Zeichen): "3.11 Wir benützen das sinnlich wahrnehmbare Zeichen (Laut- oder Schriftzeichen etc.) des Satzes als Projektion der möglichen Sachlage. . . 3.12 Das Zeichen, durch welches wir den Gedanken ausdrücken, nenne ich das Satzzeichen. Und der Satz ist das Satzzeichen in seiner projektiven Beziehung zur Welt." Darin ist die strikte Trennung zwischen Sachverhalt und Darstellung des Sachverhalts angelegt. Diese Trennung spricht 3.13 aus: "Zum Satz gehört alles, was zur Projektion gehört; aber nicht das Projizierte."

Diese Trennung erlaubt die Verselbständigung des Zeichens. Denn auf der Ebene der Darstellung ist das Zeichen nicht nur ein Indiz für das Bezeichnete, meint also nicht nur die Wirklichkeit des Abgebildeten, sondern ist selbst wirklich, präsentiert sich also als Wirklichkeit der Abbildung. Das besagt 3.14: "Das Satzzeichen ist eine Tatsache." Daß die unmittelbaren impressions im zwischenmenschlichen Verkehr – also in der Mitteilung – nur durch Zeichen übertragen werden können, macht den Reflexionscharakter des gesellschaftlichen Verhältnisses zur Welt aus, in dem (während impressions das sind, was sie sind) die Möglichkeit von Wahrheit und Lüge gegründet ist. "An allem Zeichen aber haftet der Fluch der Mittelbarkeit: es muß verhüllen, wo es offenbaren möchte."[9]

So ist das Zeichen zwar ein Abbild des Gemeinten, aber keine "originalgetreue Reproduktion". Es kann uns nicht den Gegenstand hinstellen, sondern ihn nur vorstellen; will sagen: das Zeichen ist das Mittel, um die Vorstellung des Gegenstandes zu bewirken. Die ältere Sprachphilosophie, die sich um Klärung dieser Sachlage bemüht hat, ging dabei von der Trennung der Akte aus, in denen vorgestellt und dargestellt wird. So meinte Johann Severin Vater, ein Zeitgenosse Herders und Humboldts: "Darstellung oder Bezeichnung ist nicht bloße Vorstellung eines Vorgestellten, sondern sie ist Hervorbringung eines darstellenden Objects, eines *Zeichens*. Durch den Gebrauch eines solchen Zeichens, welches hervorgebracht wird. . . wird das Vorgestellte erst ein *Dargestelltes*. . . Es kann zuverlässig nichts *dargestellt* werden, als was, und so wie es vorher *vorgestellt* worden."[10] Und für ihn folgt daraus: "Der Zweck jeder Bezeichnung, die, wie wir sahen, immer willkührlich ist, ist dieser, daß durch das Zeichen eine ebensolche Vorstellung hervorgerufen werden könne, als der Bezeichnende eben jetzt hat, da er sich des Zeichens bedient. Sobald er sich des Zeichens einmal bedient: so ist durchaus kein Grund denkbar, warum nicht das Zeichen geschickt seyn sollte, öfter, ja immer *für den Gegenstand zu gelten,* welchen es bezeichnen soll." Nun hat Croce, wie wir sahen, darauf insistiert, daß die hier vorgenommene Trennung unhaltbar sei; daß also jeder Eindruck sich nur dadurch als solcher konstituiere, daß er sich zugleich in einem objektiven, bzw. objektivierbaren Ausdruck niederschlage. Wir müssen die Produktion des Zeichens als eines darstellenden Objekts sicher in uns verlegen und dürfen sie nicht erst in der Setzung eines äußeren Zeichens vermuten: eine bestimmte Vorstellung hat sich, damit sie eine solche sei, jeweils schon als Zeichen für das Vorgestellte konkretisiert. Vorstellungen sind Codierungen der Sachverhalte. Die sinnliche Ähnlichkeit als Richtigkeitskriterium des Code wird dabei nicht verlangt. Darauf hat im besonderen die naturwissenschaftlich orientierte Erkenntnistheorie hingewiesen. "Von allen modernen Physikern ist Helmholtz derjenige, der vielleicht am schärfsten betont hat, daß die Begriffe der mathematischen Physik keinerlei Anspruch darauf erheben dürfen, den realen Objekten zu *gleichen,* sondern daß sie nur als Zeichen für diese Objekte fungieren können."[11] Cassirer, der dies schrieb, zitiert sodann Helmholtz: "Unsere Empfindungen sind eben Wirkungen, welche durch äußere Ursachen in unseren Organen hervorgebracht werden, und wie eine solche Wirkung sich äußert, hängt natürlich ganz wesentlich von der Art des Apparats ab, auf den gewirkt wird. Insofern die Qualität unserer Empfindung uns von der Eigentümlichkeit der äußeren Einwirkung, durch welche sie erregt ist, eine Nachricht gibt, kann sie als ein *Zeichen* derselben gelten, aber nicht als ein *Abbild.* Denn vom Bilde verlangt man irgendeine Art der Gleichheit mit dem abgebildeten Gegenstande, von einer Statue Gleichheit der Form, von einer Zeichnung Gleichheit der perspectivischen Projection im Gesichtsfelde, von einem Gemälde auch noch Gleichheit der Farben. Ein Zeichen aber braucht gar keine Art der Ähnlichkeit mit dem zu haben, dessen Zeichen es ist. Die Beziehung beider beschränkt sich darauf, daß das gleiche Object, unter gleichen Umständen zur Einwirkung kommend, das gleiche Zeichen hervorruft, und daß also ungleiche Zeichen immer ungleicher Einwirkung entsprechen."[12] Lenin hat den zur kantianischen Trennung von Erscheinung und Ding an sich tendierenden Tenor der Helmholtzschen Argumentation kritisiert; und indem er darauf hinwies, daß Helmholtz andererseits die Beziehung des Gegenstands außer uns auf uns als eine von Ursache und Wirkung betrachtete und so unsere Vorstellungen durchaus als Projektionen der Außenwelt in uns gelten dürfen, rückt er den kritisierten Passus in ein anderes Licht. Lenin zitiert aus Helmholtz' "Handbuch der physiologischen Optik": "Unsere Anschauungen und Vorstellungen sind *Wirkungen,* welche die angeschauten und vorgestellten Objekte auf unser Nervensystem und unser Bewußtsein hervorgebracht haben."[13] Die erste und die zweite Stelle vergleichend, bemerkt Lenin: "Wenn die Empfindungen nicht Abbilder der Dinge, sondern nur Zeichen oder Symbole sind, die mit ihnen 'gar keine Ähnlichkeit' haben, dann wird der materialistische Ausgangspunkt Helmholtz' unterhöhlt und die Existenz der äußeren Gegenstände einem gewissen Zweifel unterworfen, denn Zeichen oder Symbole sind auch in bezug auf gedachte Gegenstände durchaus möglich, und jeder kennt Beispiele *solcher* Zeichen oder Symbole. Helmholtz stellt, Kant folgend, den Versuch an, so etwas wie eine prinzipielle Trennungslinie zwischen 'Erscheinungen' und 'Ding an sich' zu ziehen."[14] Offenbar hängt hier nun alles an der Kategorie Ähnlichkeit. Eine materialistische Zeichentheorie wird zwar nicht die sinnliche Ähnlichkeit des Zeichens und des Bezeichneten behaupten, wohl aber die Zuordnung der Zeichen zu einer ihnen entsprechenden Realität, die das Zeichen im Hinblick auf die darin enthaltenen und dem jeweiligen praktischen Bedürfnis wichtigen Merkmale repräsentiert. Diese Repräsentation ist nicht einfach beliebig, sondern erweist ihre Richtigkeit bei der Anwendung des Kriteriums der Praxis. "Gewiß kann ein Abbild dem Modell nie ganz gleich sein, doch ist ein Abbild etwas ganz anderes als ein Symbol, ein *konventionelles* Zeichen. Das Abbild setzt die objektive Realität dessen, was 'abgebildet' wird, notwendig und unvermeidlich voraus. Das 'konventionelle Zeichen', das Symbol, die Hieroglyphe sind Begriffe, die ein absolut unnötiges Element des Agnostizismus hineinbringen."[15] Entscheidend ist der Wirkungszusammenhang; Abbild sein heißt: vom Gegenstand hervorgebrachtes Zeichen sein. Dabei werden wir für Sinneswahrnehmungen eine (wie auch immer zu definierende) Ähnlichkeit mit dem Gegenstand behaupten

dürfen. [16] Die Mehrzahl der in Zeichensystemen abzubildenden Wirklichkeitsgehalte sind jedoch Sachverhalte unsinnlicher Art, die durch Zeichen nur evoziert werden können; ja, der Übergang vom sinnlichen Einzeldatum zum identischen Begriff (der als Wort keine Ähnlichkeit mit der Sache aufweist), also die Versprachlichung der Welt, macht es notwendig, abstrakte Zeichen als Träger der Information zu schaffen. Im Hinblick auf die Codierung von Sachverhalten in abstrakten Zeichensystemen kann erkenntnistheoretischer Realismus nur in Analogie zu dem Verhältnis von Sprache und Welt definiert werden.

Nun liegt es gerade im Wesen der menschlichen Weltrezeption, nicht nur Zeichen für Sachverhalte aufzunehmen, sondern solche Zeichen in Verknüpfungszusammenhänge zu stellen. Reine Zeichen sind in ihrer Funktion zwar genau definiert, aber beschränkt. "Dabei ist die Einheit in der sprachlichen Struktur von Bezeichnung und Bedeutung festzuhalten. Ihr Unterschied ist nicht einer der Sprachlichkeit selbst, sondern ihrer *Reichweite*. Internationale Zeichensysteme, z. B. beim Autofahren, erreichen eine größtmögliche Zahl von Menschen, diese jedoch nur an der reduzierten Stelle der Orientierung im Verkehr. Je breitere Lagen *menschlicher* Orientierung von der Sprache eingenommen werden, desto weniger ist sie zeichenhaft, desto bedeutender wird sie."[17] Hier kommt etwas hinzu, das alles Zeichenwesen auf eine neue Stufe hebt. Ohne Zeichen, an die sie sich heften könnten, gibt es keine Bedeutungen. Denn die Zeichen sind, wie schon Schleiermacher hervorhob, die konstitutiven Bedingungen des Allgemeinen, also des Übergangs vom In-sich-verschlossen-Sein der schieren Individualität zur Gemeinsamkeit in der menschlichen Gesellschaft, durch welche sich der Mensch als gesellschaftliches Wesen ausbildet. "Wir können das allgemeine Bild in seiner Differenz vom einzelnen nur durch ein *Zeichen* fixieren, sei nun das Zeichen ein Wort oder wieder ein Bild. Wenn ich zum Beispiel den Umriß eines Gegenstandes male und ihn durch Linien fixiere, so kann ich dabei so viel wie möglich von der Bestimmtheit des Gegenstandes abstrahieren; und dieses sichtbare Zeichen stellt das allgemeine Bild dar."[18] Und ausführlicher heißt es bei Cassirer: "Denn wirklich bildet in der immanenten Entwicklung des Geistes der Gewinn des *Zeichens* stets einen ersten und notwendigen Schritt für die Gewinnung der objektiven Wesenserkenntnis. Das Zeichen bildet gleichsam für das Bewußtsein das erste Stadium und den ersten Beleg der Objektivität, weil durch dasselbe zuerst dem stetigen Wandel der Bewußtseinsinhalte Halt geboten, weil in ihm ein Bleibendes bestimmt und herausgehoben wird. Kein bloßer *Inhalt* des Bewußtseins kehrt als solcher, nachdem er einmal vergangen und durch andere ersetzt ist, in streng-identischer Bestimmtheit wieder. Er ist als das, was er war, ein für allemal dahin, sobald er aus dem Bewußtsein geschwunden ist. Aber diesem unaufhörlichen Wechsel der inhaltlichen Qualitäten stellt nun das Bewußtsein die Einheit seiner selbst und seiner Form gegenüber. Seine Identität beweist sich nicht in dem, was es ist oder hat, sondern in dem, was es tut, erst wahrhaft. Durch das Zeichen, das mit einem Inhalt verknüpft wird, gewinnt dieser in sich selbst einen neuen Bestand und eine neue Dauer. . . . Es ist nicht gleich der gegebenen einfachen Empfindung ein punktuell Einzelnes und Einmaliges, sondern es steht als Repräsentant für eine Gesamtheit, einen Inbegriff möglicher Inhalte, deren jedem gegenüber es also ein erstes 'Allgemeines' darstellt."[19] Gerade indem Zeichen gebildet werden, kann sich das Bewußtsein der identischen Gegenständlichkeit der Außenwelt versichern, die ihm im kontinuierlichen Empfindungsstrom nicht gegeben ist. Das heißt: das Zeichen ist die Bedingung der Möglichkeit der Erkenntnis von Realität. Das Setzen von Zeichen ist ab origine abbildend.

2.12 Daß aber Zeichen zum Ursprung von Bedeutungen (also der Artikulation von Welt) werden können, daß es überhaupt die Abbildung von Wirklichkeit in Zeichensystemen gibt, wird in den gängigen Theorien unbesehen als eine nicht weiter befragte "Urtatsache" hingenommen. Weil jedoch gerade hierin die Bedingung der Möglichkeit von "Welt", von Weltrezeption im Bewußtsein, von künstlerischer Mimesis zu liegen scheint, ist die Frage nach den materiell anthropologischen Voraussetzungen der Zeichen-Bildung angebracht.

Arnold Gehlen hat den ergiebigen Ansatz ausgearbeitet, die Ergebnisse der biologischen Verhaltensforschung mit der psychologischen Gestalttheorie zu verbinden.[20] Auszugehen ist von dem Faktum, daß allen höheren Lebewesen Verhaltensweisen angeboren sind, die durch genau bestimmte äußere Reize in Gang gesetzt werden; solche Verhaltensweisen nennen wir instinktive, die in Gang setzenden Reize heißen Auslöser, die Disposition, mit fixierten Antworten auf bestimmte Auslöser zu antworten, wird als Instinkt bezeichnet. Das Reiz-antwortschema der Instinkte ist durch eine hohe, artspezifische und auf typische Lebenssituationen geeichte Differenzierung fixiert. Im Anschluß an die Untersuchungen von Konrad Lorenz und seiner Schule stellt Gehlen fest, von Instinktbewegungen gelte, "daß sie angeboren, d. h. im Nervensystem als gültige Modelle angelegt (zentral koordiniert) sind und daß sie von einer innererzeugten chemischen Reizproduktion unterhalten werden. Daher pflegen sich Bereitschaften zu einem biologisch zweckmäßigen angeborenen Verhalten sozusagen anzustauen, so daß beim Eintritt der Schlüsselsituation die Instinktbewegung (z. B. sexueller Art) wie ausgelöst abläuft. Normalerweise also 'und in einer Unzahl von Fällen beantwortet ein Organismus eine bestimmte, biologisch bedeutsame (äußere) Reizsituation ohne jede vorhergehende Erfahrung, ohne Versuch und Irrtum, sofort in spezifischer und eindeutig arterhaltender sinnvoller Weise' (Lorenz p. 249). Man beschreibt die hiermit gegebene Situation im Bild eines *Auslösevorgangs*, in dem gedacht wird, daß die sozusagen angeboren montierten und bereitliegenden Bewegungsfiguren bei genügend hohem innerem Reizspiegel durch einen von außen herantretenden Reiz *enthemmt* werden und dann situationsrichtig ablaufen. Dieser äußere Reiz wiederum ist selbst hoch spezifisch, er gehört dem Normalbestand der Umwelt der in Rede stehenden Art an, er wirkt stets über die Sinnesorgane ein.[21] Die Spezialisierung der Verhaltensweisen innerhalb eines Rasters von vorgegebenen Antworten auf bestimmte Außenreize hat zur Folge, daß sich das Tier in einer durch dieses Raster definierten Umwelt bewegt, die sich durch Lernvorgänge und Prägungen nur unwesentlich erweitern und anreichern läßt. Jakob von Uexküll hat die Festlegung auf ein Muster von Reizen und Antworten gegenüber der Freiheit, beliebige Reize aufnehmen und unvorbereitete Antworten geben zu können, auf die Antithese von der Umweltsgebundenheit des Tiers und der Weltoffenheit des Menschen gebracht.

Denn der Mensch ist von allen anderen höheren Lebewesen dadurch unterschieden, daß sich bei ihm instinktive Verhaltensweisen nicht mehr oder kaum noch vorfinden. "Die hohe Stufe des menschlichen Bewußtseins, wie

sie äußerlich sich in der beträchtlichen Entwicklung des Großhirns repräsentiert, entspricht auf der anderen Seite einem Vorgang der *Instinktreduktion*, der Rückbildung von Verhaltensfiguren angeborenen Stils und von vorentschiedener Zweckmäßigkeit. Diese Instinktreduktion hat man sehr weit in die Abstammungsgeschichte des Menschen zurückzuverlegen. Wir vermeiden daher, den Menschen betreffend, die Rede von 'Instinkten' am besten ganz und sprechen von 'Instinktresiduen'."[22] Entlassen aus dem festen Schematismus von spezifischen Reizen und Antworten, wird der Mensch frei, auf Eindrücke mit unspezifischen Handlungen zu reagieren, also gegebenenfalls nach selbstgewählten Zwecken zu verfahren. Der Abbau der Instinktgebundenheit ist gekoppelt mit einer Entdifferenzierung der Auslöser, die nun nur noch als starke, vielleicht ausnehmend besondere Reize empfunden werden. "Es gibt in der Unmittelbarkeit unserer Wahrnehmung zwar noch einige 'Felder' von Auslösergestalten, von denen die mimischen und die sexuellen, die charakteristischen Formen des anderen Geschlechts bezeichnenden die wichtigsten sind. Aber auch hier beschränkt sich die Auslöserwirkung auf einen 'Gefühlsstoß', der übrigens genauso gegenüber Darstellungen und Abbildungen erfolgen kann, wovon bekanntlich die Bildende Kunst, die Reklame und, was die Mimik betrifft, die Karikatur umfassenden Gebrauch machen. Die Emanzipation dieser Gefühlsstöße von der Handlung geht also bis zu einer biologisch ganz belanglosen 'Verselbständigung' des Zusammenhangs zwischen dem optischen Eindruck auf der einen Seite und einer instinktähnlich unmittelbaren Gefühlsreaktion auf der anderen. Diese Verselbständigung wird nun ihrerseits ausgenützt, um durch künstlich hergestellte optische 'Attrappen' solche Gefühlsstöße nach Belieben und zum Vergnügen zu provozieren. Das ist der sonderbare Aspekt, unter dem uns gewisse Anfänge der Kunst erscheinen müssen. Die Ausweitung und Entdifferenzierung der mimischen Auslöser ist so weit fortgeschritten, daß irgendwelche toten oder lebendigen Dinge auf uns einen freundlichen, heiteren, düsteren oder drohenden Eindruck machen, und zwar unwillkürlich und unkorrigierbar, wenn sie nur einige der Merkmale zeigen, die den originalen mimischen Gestalten zukommen."[23] Der nicht mehr auf spezifische Verhaltensreaktionen bezogene Reiz setzt sich in Gefühlslagen und Stimmungen um, die ihrerseits den unbewußten Untergrund für Bedeutungsakzente von Wahrnehmungsinhalten abgeben. Wie unsere Instinkte sich in offene Dispositionen zu Gefühlsreaktionen verwandeln, so die Instinktauslöser in potentielle Anstöße zu Gefühlen und Stimmungen.[24] Beim Tier sind die instinktiven Verhaltensschemata scharf gegeneinander abgegrenzt und alternativ, beim Menchen sind deren Residuen unbestimmt verschwimmend und kumulativ. "Während bei Tieren jetzt dieser und dann ein anderer Instinkt je nach dem Wechsel zentraler oder äußerer Reizbedingungen einander im Verhalten ablösen, so daß z. B. ein Vogel 'ohne Übergang oder Zögern vom Kampf zum friedlichen Fressen, von der Balz zum uninteressierten Putzen des Gefieders, von panischer Flucht zur Gleichgültigkeit übergeht' (Huxley), gibt es beim Menschen eine derartige Instinktalternation nicht. Bei Tieren läßt sich oft beobachten, wie 'ein Typus des Verhaltens, der dominierend gewesen war, aufhört, die Bewegungsmaschinerie zu beherrschen, und durch einen anderen ersetzt wird, der vorher subordiniert oder latent gewesen war' (Huxley). Von den menschlichen Instinktresiduen ist anscheinend keines zu irgendeiner Zeit *nicht* ansprechbar."[25] Der Mensch ist einer "chronischen, nichtpausierenden Virulenz der Instinktresiduen" ausgesetzt. "Mehrere Gruppen derselben konkurrieren sozusagen *dauernd* und *gleichzeitig* um *dasselbe Ausdrucksfeld*."[26]

Dieser verhaltenstheoretische Aspekt verbindet sich nun mit der gestaltpsychologischen Lehre von den sogenannten prägnanten Formen. Als solche gelten alle ausgezeichneten Regelmäßigkeiten, also etwa die Quadratform unter den Vierecken, die Kegelschnitte unter den Kurven, die Symmetrie u. ä. Sie werden bevorzugt als "gute Gestalten" empfunden, die Sinneswahrnehmung unterdrückt geringfügige Abweichungen von ihnen, unter beliebigen Figurationen erscheinen sie als auffällig. Hier ist die Verbindung zu der Beschaffenheit der Instinktauslöser herzustellen. "Der Vorzug des Prägnanten in unserer Gestaltwahrnehmung dürfte außerordentlich tief verwurzelt sein und in biologisch uralte Schichten zurückführen, nämlich ins Instinktive. Lorenz hatte die geniale Einsicht, daß die generelle Eigenschaft der auslösenden Signale ihre *Unwahrscheinlichkeit* ist. . . Alle diese prägnanten Signale sind unwahrscheinlich in dem Sinne, daß sie sich aus dem Durcheinander des Hintergrundes der Gesamtwahrnehmung als *auffallend* herausheben."[27]

Damit ist in der biologischen Verfassung des Menschseins der Grund gefunden, aus dem die formale Beschaffenheit von Zeichen abgeleitet werden kann, wenn diese die Aufmerksamkeit des Menschen auf sich ziehen sollen. "Signale" sind Momente der natürlichen Lebenswelt auch schon des Tieres. Daß jedes zum Zeichen für etwas werden kann, liegt in der Entdifferenzierung der Auslöser als Korrelat des Instinktabbaus beim Menschen begründet und gehört zu dessen Aufbau von geistigen Leistungen; damit wird Mimesis als Nachahmung der Natur in unsinnlicher Ähnlichkeit und der Aufbau einer Symbolwelt möglich, die es dem Menschen erlaubt, sich von unmittelbaren Lebensvollzügen zu entlasten.[28] Hervorgehoben sind in diesem universellen System von Repräsentationen die auffälligen, "prägnanten", die einen Sachverhalt deutlich bewußt machen. (Die Empfehlung, Automobile mit sogenannten "Schockfarben" auszustatten, liefert einen Beleg hierfür: aus der Komplexqualität der ganzen Situation, in der das einzelne Element untertaucht, wenn es dem Wahrnehmungscharakter des Umfeldes angenähert ist, soll ein Objekt als Signal herausgegliedert werden.) Die Unwahrscheinlichkeit (als Voraussetzung des Auffallens) und die Einfachheit (als Voraussetzung des Wiedererkennens) sind die Indices, die Auslöser im Tierreich und Signale im menschlichen Leben gemeinsam haben.

Gehlen geht nun – indem er sich methodologisch vorsichtig auf das Naturschöne und auf gegenstandslose, ornamentale Kunstfiguren beschränkt – einen Schritt weiter. Er überträgt die von der Auslösserfunktion entlastete biologische Signalwirkung in den ästhetischen Bereich. "Wenn es eine unmittelbare Freude aller Menschen an symmetrischen, regelmäßigen, möglichst geometrischen Mustern in Spektralfarben gibt, also an Gebilden, welche die allgemeinen Auslösereigenschaften des Lebendigen 'abstrakt' darstellen, so liegt dies daran, daß *alle* diese Dinge als *schön* wirken, weil *einzelne*, besondere *nicht mehr* als Auslöser wirken. . . Denn erhalten ist von der stammesgeschichtlich uralten Auslöserfunktion offenbar ein *funktionslos gewordener*, entmachteter *Restbestand*, der aber gerade deswegen über die ganze Breite des Wahrnehmungsfeldes in unendlicher Mannigfaltigkeit einstrahlen kann. . . (Es gibt) eine über die ganze Außenweltbreite ausgefaltete *unbestimmte Reizqualität* aller derjenigen Dinge, welche

die 'unwahrscheinlichen' Auslöserqualitäten überhaupt an sich tragen. Sie alle erregen zunächst einmal als irgendwie schön oder auffallend eine unwillkürliche, d. h. instinktresidualgesteuerte Zuwendung der Aufmerksamkeit, eines biologisch ganz neutralen Interesses. Abgebaut oder reduziert ist natürlich auch die Bewegungsseite des urtümlichen Zusammenhangs von Auslöserreiz und Instinktbewegung, die Koppelung dieses Reizes an angeborene, zweckmäßige Bewegungsfiguren ist längst gelöst, die motorische Seite von der sinnlichen völlig abgehängt, eben deswegen besteht ja der 'Hiatus' zwischen Außen und Innen beim Menschen. Der ästhetische Genuß, die Freude an Farben und Gestalten hat diesen eigenartigen Zug des Kontemplativen."[29] In nuce liegt hier eine Ursprungstheorie des Ästhetischen vor, die ebenso die Beschaffenheit des Gegenstandes wie die Weise des Subjektverhaltens berücksichtigt.

2.13 Die Fundierung menschlicher Welterfahrung auf die biologische Ausstattung, die das Verhalten der Lebewesen als gesteuert durch die Ansprechbarkeit auf Zeichen bedingt, gestattet eine gattungsgeschichtlich primäre Konstitution des Ästhetischen (wie auch der Sprache); die codierte Repräsentation von Welt, das heißt der Entwurf von Zeichensystemen als abstrakte Abbildung von Wirklichkeit, wird zur Voraussetzung freigesetzter, offener Verhaltensantworten, also rationaler Weltbewältigung. Ästhetisches hat (wie die Sprache) vor jeder geschichtlichen Besonderung einen allgemeinmenschlichen (anthropologischen) Bestand von elementaren Formdispositionen, der auch die Rezeption von Kunst anderer historisch-gesellschaftlicher Stadien der Menschheitsgeschichte ermöglicht. Auf diese Verknüpfung eines ursprünglichen ästhetischen "Vermögens" mit den Determinanten historisch-gesellschaftlicher Art im Kunstwerk werden wir später noch zurückkommen.

Hier kommt es zunächst darauf an, den Ursprung ästhetischer Leistungen aus der natürlichen Sonderstellung des Menschen zu erkennen. Als Lebewesen biologisch auf ein Signalsystem bezogen, hingegen infolge Instinktreduktion der Determiniertheit durch die Auslösersignale entzogen, ist dem Menschen die Fähigkeit gegeben, Zeichen als Informationsträger aufzunehmen, also Zeichen zu "lesen", zu decodieren. Die Verdoppelung der Welt im Erkenntnisakt, die Repräsentation des Systems von Sachverhalten durch ein System von Vorstellungen, entspringt dieser Lösung aus dem fixierten Instinktschema, das keine Distanz des Signalrezipienten zum Signalgeber oder -träger zuläßt. Der Mensch kann nun frei Zeichen setzen, weil er nicht mehr an spezifische Verhaltensantworten auf eindeutige Signale gebunden ist. Diese Freiheit im Setzen sinnvoller, das heißt inhaltlich dechiffrierbarer Zeichen schließt ein, daß eine beliebig große Menge von Zeichen für Weltinhalte geschaffen werden kann, zumal auch jedes Zeichen wieder zur Tatsache zu werden vermag, die ihrerseits durch ein Zeichen ausgedrückt wird.

Andererseits wird die Sinnentleerung biologisch als Auslöser sinnvoller "prägnanter" Formen dazu führen, daß solche Formen als reine Gestaltqualitäten empfunden werden und dazu anregen, in spielerischer Freiheit Varianten und Innovationen von Figuren zu erfinden, die dann gleichsam als inhaltslose "reine Zeichen", als formale Repräsentanten von Zeichenhaftigkeit, als Elemente eines sinnleeren, nur durch die Systematik seiner formalen Beziehungen belangvollen Repertoires gelten und einen unbewußten atavistischen Appell an unsere biologische Disposition zur Signalaufnahme richten. Eine solche Verselbständigung eines Zeichenrepertoires zu einem rein formalen System findet, nach dem Wissenschaftsverständnis des großen Mathematikers David Hilbert, in der Mathematik statt: "Indem ich diesen Standpunkt einnehme, sind mir, im genauen Gegensatz zu Frege und Dedekind, die Gegenstände der Zahlentheorie die Zeichen selbst, deren Gestalt unabhängig von Ort und Zeit und von den besonderen Bedingungen der Herstellung des Zeichens sowie von geringfügigen Unterschieden in der Ausführung sich von uns allgemein und sicher wiedererkennen läßt. Hierin liegt die feste philosophische Einstellung, die ich zur Begründung der reinen Mathematik, wie überhaupt zu allem wissenschaftlichen Denken, Verstehen und Mitteilen, für erforderlich halte: *am Anfang* – so heißt es hier – *ist das Zeichen* . . . Auf dieser rein anschaulichen Basis der konkreten Zeichen soll die Wissenschaft der Zahlentheorie zustande kommen. Diese Zahlzeichen, die Zahlen sind und die Zahlen vollständig ausmachen, sind selbst Gegenstand unserer Betrachtung, haben aber sonst keinerlei Bedeutung."[30]

2.131 In der Kunst mag als Beispiel für die Entwicklung eines Repertoires reiner Zeichen, die nicht den Anspruch erheben, eine andere Wirklichkeit als sich selbst abzubilden, das Oeuvre Giuseppe Capogrossis stehen. Dicke schwarze Balken liegen auf weißem und manchmal auf rotem Grund, gekrümmt, mit ausgestreckten Armen, gebogene gewellte Fäden und ähnliche Gebilde. Sie stehen für keine Bedeutung, doch wir assoziieren vielleicht die Abbreviaturen einer prähistorischen Bilderschrift: ausgestreckte Hände, Barken und Galeeren, Krokodile; fast wie vergröberte Formen früher Zeichnungen aus der Negade-Zeit des vordynastischen Ägypten.

Immer wiederholen sich die Zeichen auf diesen Bildern. Dietrich Mahlow hat von "zwölf Zeichen in Capogrossis Alphabet" gesprochen.[31] Sie sind die Elemente, die immer wieder in Beziehung treten. Aber der Künstler malt keine Ideogramme. Sein Alphabet ist rein formal: Halbmonde, die sich zueinander öffnen, die Arme gegeneinander ausstrecken, gekreuzte Balken, die sich trennend dazwischenlegen, ein Strukturgefüge aus Schwarz und Weiß. Die Zeichen stehen nicht nur in einem Rede- und Antwortverhältnis, oft geradezu in spiegelbildlicher Reflexion; sie treten auch in einen unendlichen Rapport ein, der nur durch gegenläufige Rapportfelder sich begrenzt, und in der Vervielfältigung werden sie dekorativ, flächenfüllend, allerdings manchmal auch etwas stoffdruck- und tapisseriehaft.

Wo Capogrossi seriell aus denselben Elementen baut, taucht die Gefahr des Kunstgewerblichen auf. Seine Zeichen sind Individuen und vertragen die ornamentale Wiederholung nicht gut. Capogrossi weiß das auch, und wo er Reihen komponiert, versucht er zu variieren; doch die Elemente bleiben ähnlich, so daß ein paar kräftige irreguläre Gegensätze gesetzt werden müssen. Unmerklich modulierte Repetitionen sind nicht Capogrossis überzeugendste Stücke. Seine Blätter müssen lesbar bleiben nicht als monotoner Text einer Gebetsmühle, die stets wieder die gleichen heiligen Silben abrollt, sondern als formale Aktion, als Gespräch, in dem ein Responsorium aus Zeichen entsteht: so wie in dem subtilen Blatt "Superficie 453", wo jeder der schwarzen Balkenstriche zum anderen in ein Verhältnis von Erzeugen und Erzeugtwerden tritt, wo ein Ruhestand aus sorgfältig aufgefangenen Bewegungen entsteht: auf

zwei festen Beinen stehend öffnet sich der Bogen wie eine Schale nach oben, ihm wölbt sich ein zweiter Bogen entgegen, beide schließen sich zu einer stehenden Ellipse, in der von unten und oben je zwei breite Balken, noch einmal waagrecht durchkreuzt, zur ausgesparten Mitte streben; eine Konzentration, kraftvoll, ruhig, seitlich umspielt von gewölbten Linien, die von links her zur Mitte drängen und diese zugleich zusammenpressen; rechts aber die Bewegung auffangen und in einer mächtigen vertikalen Geraden zum Stillstand bringen.

Daß solche "reinen Zeichen", Zeichen, die nicht Zeichen für etwas sind, davon leben, daß wir die Erfahrung sinnvoller und entzifferbarer Zeichen schon gemacht haben, versteht sich von selbst. Nur auf dem Boden dieser Erfahrung vermögen wir so zu tun, als ob wir auch hier eine noch unentschlüsselte Schrift vor uns hätten, der wir uns über die Relationen ihrer Glieder zu nähern versuchen; nur darum können wir die Mathematik wie Hilbert als ein selbstgenügsames Zeichensystem entwickeln. Allerdings haben schon die Kritiker Hilberts darauf hingewiesen, daß eine auf bloße konventionelle Spielregeln für die Beziehungen bedeutungsloser Elemente reduzierte Mathematik keinerlei Wirklichkeitsgehalt hätte – und das gleiche gilt natürlich auch für ästhetische Zeichengefüge: sie sagen uns nichts, wenn sie nicht Zeichen für etwas sind, und darum



Giuseppe Capogrossi, *Superficie 330*, 1959 (Öl/L, 195 × 114)

substituieren wir ihnen insgeheim eine verborgene Bedeutung. Das hat Husserl klar herausgestellt: "Es ist eine sehr unangemessene Beschreibung dieser Sachlage, wenn man hier von einer *stellvertretenden Funktion der Zeichen* gesprochen hat, als ob die Zeichen selbst für irgendetwas surrogierten und das Denkinteresse im symbolischen Denken den Zeichen selbst zugewendet wäre. In Wahrheit sind diese aber in keiner und auch nicht in stellvertretender Weise die Gegenstände der denkenden Betrachtung, vielmehr leben wir ganz und gar in dem bei allem Mangel an begleitender Anschauung nicht fehlenden Bedeutungs- bzw- Verständnisbewußtsein."[32]

Während bei Husserl jedoch die Mathematik noch eine Ausnahme zu machen scheint, weil er für deren Zeichen die Spiel- oder Operationsbedeutung als sachlichen Gehalt annimmt (woraus der Hilbertsche Rigorismus mühelos abzuleiten ist), richtet Cassirer seine erkenntnistheoretische Kritik gegen jeden Gebrauch von reinen Zeichensystemen. "Denn wenn die Zeichen nicht etwa bloß die vermittelnde Rolle spielen, daß uns durch sie bestimmte ideale *Sachverhalte* repräsentiert werden, sondern wenn sie selbst und die Art ihrer Zusammenstellung, die Art, in der sie sich zu anschaulichen Gruppen und 'Formeln' vereinen, den *Gegenstand* der mathematischen Betrachtung bilden – so bleibt diese Betrachtung fortan in sich selbst gefangen."[33] Die Nutzanwendung dieser Bemerkungen auf die Reduktion ästhetischer Bildsysteme auf bloße anschauliche Gruppen und Formeln ohne Bezug auf einen "gemeinten Sachverhalt" liegt auf der Hand.

2.132 Die Autonomie eines Zeichensystems wird nicht dadurch aufgehoben, daß die einzelnen Elemente des Repertoires Andeutungen von gegenständlichen, vorhandenen oder vorgestellten Inhalten aufnehmen. Auch Schachfiguren werden als "König", "Dame", "Turm" usw. bezeichnet und stellen doch nichts anderes dar als Elemente "einer bloßen konventionellen Spielregel", deren Wirklichkeitsgehalt nur tautologisch als eben der dieser Regel definiert werden kann. Dann sind die gebrauchten Zeichen wohl bedeutungsvoll, aber nicht sinnvoll, weil sie keinen Wirklichkeitsbezug haben. Ihre Welt ist eine Spielwelt, eine Phantasiewelt, deren Wirklichkeit in sich selbst besteht. Kinder sprechen auf solche spielerische Phantastik leicht an, weil sie sich mit Phantasiegehalten noch zu identifizieren vermögen. Als Beispiel gelte hier Joan Mirò.

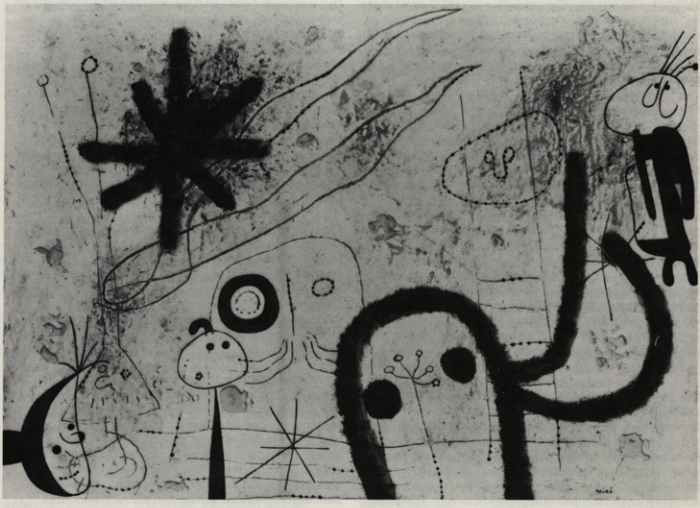
"Lieber Herr Mirò! Sie sind mein allerliebster Maler, und Sie malen so lustig. Neulich war ich krank, und neben meinem Bett stand ein Bild von Ihnen, da habe ich mich mit den bunten Gesichtern unterhalten. Da sagte das Männchen mit seinen drei Haaren und seiner krummen Nase zu mir: 'Komm zu mir in meinen Garten! Ich habe den roten Mond und die schwarzen Sterne zum Spielen.' Dann hörte das Gespräch auf. Und ich freue mich immer über Ihre Bilder. Godi". Gewiß ist dieser Brief eines achtjährigen Jungen aus Deutschland nicht der einzige dieser Art gewesen, den Mirò erhalten hat. Seine Kunst bezieht ihre Inhalte aus der Mischung einfachster sinnennaher Erlebnisse und einer Phantasie, die mit diesen Erfahrungsgegebenheiten autonom und assoziativ verfährt. Da gibt es zum Beispiel eine Farblithographie "Der Sonnenschlucker": Der Körper wird aus einem Querrechteck von breiten Gitterstäben gebildet, die an das Gatter erinnern mögen, in das die Hexe den Hänsel gesteckt hat; dieses Rechteckgitter ist völlig blau ausgemalt, und darin schwimmt die rote Sonne, die der Dämon gefressen hat und in seinem Bauch gefangenhält,

wie der Wolf die sieben Geißlein; große drohende Augen füllen mehr als die Hälfte des querovalen Kopfes, über die Schulter schauen schwarzer Stern und grüner Mond. Die Situation ist zeichenhaft klar und fixiert einen kindlich verstehbaren, aber auch mythologisch-bildhaften Zusammenhang. Es ist Nacht, die Sonne ist verschwunden, ein finsteres Wesen muß sie verschluckt haben. Jedem Kind ist die Tatsache vertraut, daß etwas verschwindet, wenn es aufgegessen wird. Wir wissen aber auch, daß die Geschichte vom gestirnfressenden Dämon in vielen frühen Kulturen vorkommt. So entsteht ein einfaches Zeichen, Abbreviatur einer Bilderzählung, nicht anders als die frühen piktographischen Schriften. Nur was erzählt wird, ist nicht mehr wörtlich, bildidentisch gemeinte Wirklichkeit wie ein Mythos, sondern Spiel der Imagination, die eine Wirklichkeit intendierend sich doch in Distanz zu ihr hält: die Bildphantasie rankt sich um die Metaphern der Sprache. Mirò malt einen Sonnenschlucker, weil wir sagen können, daß die Nacht die Sonne verschluckt habe. Auch Bildtitel gibt es, die ganze Geschichten erzählen und die selbst wieder metaphorisch sind; so etwa "Die Schläge der Sonne verletzen den verspäteten Stern" (1951), oder "Der Hund, der den Mond anbellt, weckt den Hahn, der Gesang des Hahns kitzelt den Schädel des katalanischen Bauern, der auf dem Tisch liegt" (1952), und viele andere derartige Bildunterschriften mehr.

"Die leichteste Weise der Existenz ist in der Kunst." Nicht auf alle Kunst mag dieser Satz zutreffen, mit dem Bert Brecht sein "Kleines Organon" beschloß und der etwa auch in Kleists Aufsatz über das Marionettentheater stehen könnte. Sicher aber gilt er für das Werk Joan Miròs, in dem alle Schwere aufgehoben ist in einem mühelosen Spiel tanzender Linien und heiterer Farben.

1923 begann Mirò, die surrealistisch kombinierten realistischen Details seiner Bilder aufzugeben und statt der Dinge die Zeichen für Dinge ins Bild zu setzen. Mit dem "Gepflügten Feld" (1923-24) beginnt eine Periode, in der abbildähnliche Hieroglyphen rebusartig zusammengefügt werden, so daß das Bild ein nach optischen Regeln geordnetes semantisches Feld zu sein scheint, in dem jedes Zeichen in einem syntaktischen Zusammenhang mit andern Zeichen steht. Mirò selbst schrieb damals: "Ich bemühe mich, in das Absolute der Natur zu entweichen, und meine Landschaften haben nichts mit der äußeren Wirklichkeit zu tun. Nichtsdestoweniger sind sie auf eine wesentlichere Weise Montroig, als wenn ich sie nach der Natur gemalt hätte." Schnell eroberte sich Mirò nun die Sprache der Zeichen, die sich immer mehr vom hieroglyphischen Abbildtypus entfernen und andeutende Abbreviaturen oder gegenständliche Symbole werden ("Mutterschaft", 1925, und "Porträt Frau K." 1924).

Kaum hatte Mirò seine Form der Aussage gefunden, erreichte er auch schon einen Höhepunkt seiner Entwicklung: die drei mittelgroßen Gemälde, die er im Winter 1924/25 ausführt – "Der Karneval der Harlekins", "Dialog der Insekten", "Landschaft". Nun hat er die vorgegebene Wirklichkeit ganz hinter sich gelassen. Gegenstand seiner Kunst ist eine Traumwelt, voller Bedeutungen, die einer verwandelten Welt angehören, ein Königtum des Spiels. Er verzichtete auch dann nicht darauf, reale Erfahrungen durch Zeichen zu beschreiben; das vierte Bild dieser winterlichen Schaffensperiode in Paris, der "Kopf eines katalanischen Bauern", ist ein Beleg dafür, und im folgenden Jahr wandelte er dieses Thema mit zunehmender Vereinfachung noch dreimal ab. Zeigt die erste Fassung noch allerlei signifikative Elemente – das Insekt, die Pfeife, Bart und Schnurrbart, Augen, Mond und viel



Joan Miró, *Die Schläge der Sonne verletzen den verspäteten Stern*, 1951 (Öl/L, 60 × 81)

Beiwerk mehr, so ist die einfachere Version auf vier Zeichen beschränkt: die zwei Augen, die Mütze und der Bart; dazwischen verläuft, nur zart angedeutet, ein Achsenkreuz.

Die Mittzwanzigerjahre sind eine Periode von schier unerschöpflicher Fruchtbarkeit. Man hat den Eindruck, daß der Künstler in seinem selbstgeschaffenen Kosmos der Imagination auf immer neue Entdeckungen ausgeht. Naturformen verlieren da ihre scharfen Konturen, werden auf einen wiederum hintergründig eindeutigen Sinn hin vieldeutig. Da schwebt im Raum ein Kopf, der auch ein Luftballon oder ein Mond sein könnte; wie im Traum oder in der Vorstellungswelt der Kinder sind die Zuordnungen der Begriffe zu den Wahrnehmungen variabel. Die Nähe zum kindlichen Wunderland ist unwiderstehlich in einem Bilde wie "Hund den Mond anbellend" oder in den vielen Motiven von Zirkuspferden (1926). Daneben treibt er eine subtile Rätselkalligraphie mit dem Worte "Amour". Aus Sternen, die sich zur Figur des "A" konstellieren, strahlen die übrigen Buchstaben im Halbkreis aus. Hier zeigt sich: die Bedeutung der Zeichen ist aussagbar gemeint, aber als eine eigene ideale Konstellation.

Ein Künstler bleibt nicht stehen. Ab 1930 etwa sucht Mirò über den spielerischen Duktus seiner Zeichnung hinwegzukommen. Er beginnt, auf das Fabulieren mit Zeichen zu verzichten und Einzelformen isoliert nebeneinander zu stellen. So gibt er auch die poetischen Titel auf und nennt seine Werke einfach "Peinture" oder "Collage". Indessen hält es seine Phantasie nicht lange bei solchen Etüden, so exzellent er sie auch ausführt. Schon früh hat er sich auch einmal in Monochromie versucht ("Peinture" 1925), ohne darin mehr als ein gelegentliches Experiment zu sehen. Immer wieder beginnt er einfach zu erzählen, und das ist seine große, unübertreffliche Begabung. Meisterwerke wie die „Bauernmahlzeit" (1935) entstehen da, zugleich eine entzückende Persiflage auf niederländische Genremalerei und naiv-heitere Bilderbuch-Story. Die Mehrschichtigkeit der Bedeutungen, die immer an vielen Spiegelebenen reflektiert werden, macht den Reiz Mirôscher Malerei aus.

Dann aber verdüstert sich gegen Ende 1935 der Ton, die auf Kupferplatten gemalten Szenen dieses Winters haben einen unheimlich wilden, magischen Charakter. Jetzt und in den folgenden Jahren verliert er die heitere Unbefangenheit der Linie, Deformationen und häßliche Verzerrungen treten auf, eine feindliche Macht ist in die unschuldige Welt eingebrochen. Wenn auch Mirò später seine unbefangene Erzählfreude wiederfindet – ganz hat er sich doch von dem Schock nicht mehr erholt, der sich in diesen Jahren in seinem Werk abzeichnet. Die Bilder bleiben ernster, die Gestalten, die sie bevölkern, sind weniger gelöst. Aber die Liebe zum Spiel, die Lust zum Lachen gewinnt schließlich selbst über den dunklen Untergrund Oberhand. So bleibt der Gesamteindruck, daß hier ein paradiesisches Gemüt die Welt als Spiel und Spielzeug erfährt und sich ihr heiteren Sinnes überläßt, um dann mit übermütiger Gebärde Sterntaler in unseren Schoß fallen zu lassen.

Der piktographische Charakter rückt die Kunst Mirôs zweifellos in die Nähe Klees. Manchmal scheint er dessen heiterer, südländischer, lateinischer Bruder zu sein. Aber die Ähnlichkeit der bildnerischen Mittel sollte nicht täuschen; sie stehen bei Klee und Mirò im Dienst zweier ganz verschiedener Geisteshaltungen. Mirò ist urtümlich-barbarisch, Klee in höchstem Maße kultiviert. In Mirò steckt eine spätzeitlich verfeinerte Liebe zum Primitiven, für Klee wird die Einfachheit des Zeichens zu einem Resultat letzter Abstraktion von Gegenständen auf ihre Bedeutung hin. Klees spezifische Reduktionen gehen aus einer viel weiter getriebenen Reflexion hervor als die Mirôs, der in einem vordergründigen Sinne narrativ bleibt.

Es gibt aus dem mittleren Magdalénien nordspanische Höhlenzeichnungen, die sich einer solchen Sprache abgekürzter Symbolzeichen bedienen, die mit figürlichen Darstellungen kombiniert sind. Die Verbindung von Zeichen und Gegenstand läßt das Bild als Schrift, seine einmalige Aussage als Inhaltsmoment einer Erzählung erscheinen. Aus dem Bildganzen, in dem sich verschiedene Zeitphasen überlagern, kann der Mythos abgelesen, aus den beigefügten Zeichen seine Bedeutung entnommen werden. Sicher knüpft Mirò an diese vorgeschichtliche Überlieferung des franko-kantabrischen Kulturkreises an, ohne daß er sich dessen bewußt gewesen sein muß. Es gibt Reaktivierungen, die sozusagen "in der Luft" liegen. Es ist dies ja auch die Zeit, in der man auf die Bedeutung der Kinderzeichnungen aufmerksam wird und in ihnen mehr als nur eine unvollkommene Vorstufe reiferer Kunstübung zu sehen beginnt. Gerade die Beziehung auf kindliche Ausdrucksformen zeigt aber noch einmal den Unterschied von Klee und Mirò an. Mirò überläßt sich träumerisch dem Reservoir prälogisch verknüpfter Erlebnisinhalte, Klee setzt sich in Distanz dazu und betrachtet diese Welt phantastischer Relationen als signifikative Projektion unserer Realwelt. Wo der Achtjährige mit Recht von Mirò sagt, er male so lustig, wäre eine ähnliche Aussage über Klee kaum denkbar; bei ihm erzeugt der distanzierte Blick Ironie. Ein Kind, das Klees Bilder als Geschichten liest (was durchaus möglich ist), hat nur den kleineren Teil dessen erfaßt, was den Inhalt seiner Bilder ausmacht; bei Mirò hätte es diesen Inhalt damit schon ganz.

Der Vergleich zwischen Klee und Mirò ist aufschlußreich, weil er über die spezifische "Stimmung" der Mirôschen Bilder Auskunft gibt. Sie können ernst oder heiter sein, sind vorwiegend heiter, aber nie ironisch gebrochen, sondern von jener kindlichen Unbeschwertheit, der alle Welt noch zum Gegenstand des Spieles wird, den man ergreifen und auch wieder lassen kann. Das Reich des Kindes ist wie das des Traums vage. So bleibt auch in Mirôs Bildern eine gewisse gewollte Ungenauigkeit, eine gleitende Unbestimmtheit; die Dinge, vor allem aber auch die Lebewesen können ineinander übergehen, sie bleiben offen für Form- und Bedeutungs-, ja sogar für Seinswandel, so wie auch der Mythos bei gleichbleibenden Inhalten Sinn und Funktion ändern kann.

Mirôs Zeichen sind mithin mehr erweckte mythische Ursymbole (und das erklärt auch die relativ geringe Zahl immer wiederkehrender Konstanten) als neue bedeutungshaltige Erfindungen; wo Klees Phantasie dauernd kreiert, umspielt die Mirôs einen vorgegebeben, gleichsam archetypischen Bestand. Doch die Entlastung von der numinosen Schwere macht gerade ihre Heiterkeit aus; denn leicht finden wir das, dem sein ursprüngliches Gewicht genommen wurde.

Mirò hält es mit dem Nicht-Wirklichen, mit der Phantasie. Seine Zeichen sind reine Bedeutungen, sie verzichten auf den Anspruch, sich in der Beziehung auf das Seiende zu legitimieren. Ihre Bedeutung ist Ihr Sein. Doch ein wirklich vorhandener Gegenstand ist und bedeutet. Er steht im Selbstunterschied, denn er *ist* nicht seine Bedeutung, aber er ist nicht ohne sie, die doch ein anderes ist als sein Sein. Es gibt Künstler, die betroffen sind von dem Sein dessen, was sie sehen, und die nichts anderes wollen, als dieses Sein wiedergeben, das sich ihren

Augen so zwingend aufdrängt. Und etwas von dieser Nähe zum Gegenstand, von dieser Unterwerfung unter die Macht der Sachen selbst ist in jedem Maler, auch dann, wenn er schließlich die Wirklichkeit transzendiert, ihre Bedeutungen aufschließen, ihre Formen präzisieren möchte. Die Treue zur Realität zieht sich dann auf das Skizzenbuch zurück, manifestiert sich in den Zeichnungen, die sich dem Umriß des Objekts fügen, das der Pinsel in der Komposition verändert.

Bei Paul Klee ist das anders. Er ist von vornherein und grundsätzlich Zeichner, auch seinen Aqarellen und Ölbildern spürt man den ursprünglich zeichnerischen Impetus an. Und die Zeichnung dient ihm von Anfang an dazu, die gesehene Wirklichkeit zu verändern, ein Reich der Zeichen zu schaffen, das seine Ansatzpunkte zwar in der gesehenen Realität sucht, diese aber selbsttätig weiterspinnt. Für Klee ist der Gegenstand erst dann belangvoll, wenn er bedeutet – und das kann die ganze formale Bedeutung sein, die in der Anweisung auf eine autonome Linie liegt. Daß die Sache nicht in sich selbst ruht, sondern "verstanden" werden muß, macht den literarischen Einschlag bei Klee aus, der sich in prägnanten, selbsterdachten Bildtiteln äußert. Nicht daß er, wie Hieronymus Bosch, wie überhaupt die Allegoriker, von einer formulierten Idee ausgegangen wäre und diese ins Bild übersetzt hätte. Nein, es ist wie Eduard Trier sagte: "Seine Titel sind poetische Zugaben zum Bild, aber sie lösen nicht den bildnerischen Vorgang aus."[34] Das bedeutet jedoch nicht, daß die Titel unwesentlich wären; sie gehören zur Interpretation des Bildes, sind Teil seines Aussagegehaltes: in der Verbindung von Wort und Bild liegt die Einheit der Kleeschen Phantasie.

Bild und Titel stehen genau auf jene dreifache Weise zueinander im Verhältnis, durch die sich auch der Impuls Kleeschen Schaffens erfassen läßt: der Titel kann die heitere (nur in den letzten Lebensjahren verdüsterte) Imagination benennen, die satirische Absicht präzisieren oder mit dem skurrilen Einfall identisch sein. Immer wird die optische Wirklichkeit in den Bereich der Bedeutung verschoben, immer sind wir, durch den zeichnerischen Gestus und durch den Titel, darauf verwiesen, weiterzudenken und weiterzusehen.

Daß es Klee immer um Bedeutung geht, bewirkt den hieroglyphischen Charakter seiner Werke. Sie sind Bildzeichen, die sich, besonders in den letzten Jahren, mehr und mehr zu Ideogrammen entwickeln. Die Pinselzeichnungen "Alphabet I und II" (1938) – verstreute Buchstaben auf Zeitungspapier – nehmen im Buchstaben selbst die graphische Form wahr, den Rohzustand der Bedeutung, zu der die Zeichen sich noch nicht lesbar zusammengefügt haben. Die Zeichnung "Die Biblische Schlange kurz nach dem Fluch" und das Pastell „Assjel im Gehege" (beide 1940) sind dann Bilderschrift im Sinne früherer Kulturen. Jedoch schon in Stücken wie "Mystische Miniatüre" (Aquarell 1922) und "Witterndes Tier" (Aquarell 1930) ist das Bildmotiv zur Hieroglyphe geworden und hat Schriftsinn, der gelesen werden will.

So liest sich bei Klee immer das Bild als Schrift: von den ersten Kinderzeichnungen (auf die Klee so viel Wert legte, daß er sie in seinen selbst angefertigten Oeuvre-Katalog aufnahm) bis zu den spätesten Blättern kurz vor dem Tode. Schon früh deuten sich spätere Formartikulationen an, und Späteres greift oft wieder auf frühere Bildungen zurück. Schon in den "Candide"-Illustrationen findet sich die Neigung, Linien so zu verschlingen, daß sie sich zu antworten scheinen – und in der "Verhüllten Gestalt" von 1931 kann man die Korrespondenz dazu finden.

1930/31 entstanden aber auch ganz andere, nämlich aus winkligen Konstruktionen entworfene Gruppen wie der "Familienspaziergang" oder die "Flucht vor sich selbst" sowie das völlig zum Zeichen reduzierte "Witternde Tier". Der "Kriegerische Stamm" von 1913 hat schon den gleichen Duktus wie die "Tiere unter Aufsicht" (1929), nur hat das frühere Werk noch gedrängtere, dichtere Strichelungen, das spätere ist sparsamer. Jahreszahlen besagen also wenig und sind höchstens ein äußerliches Ordnungsprinzip. Erst bei den ganz späten Werken der letzten Lebensjahre ist ein deutlicher Bruch festzustellen: sie werden ernster, "schwerer", verlieren etwas von der spielerischen Heiterkeit der jungen Jahre. Wie lustvoll bösartig in seinen beißenden Spott ist doch der "Stammtischler" (1931), der unverkennbare Züge Hitlers trägt; wie herb und bitter dagegen "Ein Narr macht Schule" (1939). Man sieht, wie sich die Zeiten geändert haben.

Gerade in diesen Rückbezügen auf die äußere, die historische Wirklichkeit wird die Intention dieser autonomen Zeichensysteme erkennbar; sie sind eine Projektion der Wirklichkeit gemäß dem Verfahren einer gestischen Mimesis. In der Konfrontation motivähnlicher Bilder kann man nun durchgängig drei formale Mittel feststellen, mit denen Klee abwechselnd arbeitet: er konstruiert die Figur aus einfachen Elementen, setzt sie aus graphischen Signaturen zusammen oder läßt sie selbst zur Signatur werden.

Wir haben Mirò und Klee einander gegenübergestellt, um am Beispiel zweier, scheinbar sehr strukturähnlicher, Zeichensysteme deren unterschiedliche Wirklichkeitsbeziehung zu verdeutlichen. Bei Mirò verselbständigen sich die Zeichenkomplexe, die ein Bild ausmachen, zu einer autonomen Wirklichkeit, die Bedeutungen der Bildelemente, die auf Elemente der Wirklichkeit verweisen, werden in surrealistischer Weise zu Phantasiegebilden und fiktiven Bilderzählungen zusammengefügt, die Bildtitel sind dementsprechend Hinweise auf ein Ausdenken irrealer Situationen; was die Abbildung darstellt, ist ihre eigene Wirklichkeit. Die Nähe zur Kindermalerei ist jedoch auch nur scheinbar: denn das Kind setzt die fiktive Wirklichkeit, die es ersinnt, als außerweltlich real, weil es zwischen Abbild und Wirklichkeit noch nicht deutlich unterscheidet ("Wirklichkeit" des Spiels), während Mirò natürlich seine Bildwelt nur als ein bewußtseinsinternes System von Bedeutungen konstruieren kann, also auf der Ebene der Wirklichkeit der Abbildung die Differenz zwischen dem Bildsystem und dem System der Außenwelt bewußt hält.

Klees Zeichensystem ist jedoch – wenigstens in der überwiegenden Mehrzahl seiner Werke – eine Repräsentation der äußeren Wirklichkeit, sei es in dinglicher oder in relationaler Hinsicht: es werden Sachen, Symbole, Pflanzen, Tiere und Menschen oder Beziehungen zwischen ihnen so abgebildet, daß das Bildzeichen Signifikanz für die Interpretation von innerweltlichen Tatsachen bekommt. Gegenüber dem "Surrealismus" Miròscher Zeichensysteme sind die Klees "realistisch" – nicht im Sinne der Ähnlichkeit von Naturformen, sondern als "gestische", "physiognomische" oder "projektive" Mimesis.

Es zeigt sich hier, daß die Bilderschrift mit hieroglyphischen oder abstrakten Zeichen – beide Typen kommen sowohl bei Mirò als auch bei Klee vor – auf verschiedenen Ebenen der Signifikanz angesiedelt sein kann: als autonomes System von eigenem Wirklichkeitsanspruch und als Repräsentation vorgegebener Weltwirklichkeit. Bei Klee stellt sich also eine ästhetische Identität der Wirk-

lichkeit des Abgebildeten und der Wirklichkeit der Abbildung ein, die die Reflexion auf den in ihr enthaltenen Selbstunterschied einschließt.

Damit kommen wir auf eine wesentliche Bestimmung des Kunstwerks überhaupt: es befindet sich nicht nur im Unterschied zur Wirklichkeit, sofern es deren Abbild ist oder sofern es eine eigene fiktive Wirklichkeit entwirft (die doch als Repräsentation von etwas in der Außenwelt-Wirklichkeit Erscheinendem gedacht wird) – sondern es hat diesen Unterschied an sich selbst; denn es ist zugleich ein Stück Wirklichkeit, die dem System der Abbildung, dessen Realität, zukommt, und unterschieden von der Wirklichkeit, die es nicht *ist*, sondern *abbildet* (darstellt). Der Unterschied der Wirklichkeit der Abbildung und der Wirklichkeit des Abgebildeten, der Unterschied von Sein und Bedeutung, ist jedem Kunstwerk an sich selbst eigen, denn auch die naturalistische Darstellung *ist* nicht die Wirklichkeit des Abgebildeten, sondern *meint* sie nur. Das Sein des Kunstwerks ist Sein im Selbstunterschied.

Das Kunstwerk nun, dessen Intention nicht nur auf das System der Abbildung (und ihrer Mittel) oder auf die Inhalte des Abgebildeten gerichtet ist, sondern in der Art der Darstellung die Distanz von Abbildung und Abgebildetem mit in den Blick bringt, stellt in sich selbst die Identität der Ebenen als Reflexion her; das heißt: während bei der Beschränkung der Intentionsrichtung auf eine der beiden Wirklichkeitsebenen die Reflexion in die Leistung des Rezipierenden, mithin der Kritik verlegt wird, erscheint sie hier als Leistung des Werks selbst.

2.133 Wir sahen, daß Zeichen ihre eigene, sprachliche Welt schaffen, in der sie Bedeutungen artikulieren. Bei Capogrossi erschienen sie als rein formale Zuordnungs- und Begegnungsschemata, die Mahlow als ein Alphabet von Bildstrukturprinzipien "übersetzt" hat. Mirò baute aus Zeichen eine Welt kindlich-atavistischer, archetypischer Anspielungen, freigesetzt zu gelöstem Zwiegespräch. Bei Klee nahmen die Zeichen die Wirklichkeit in sich auf, emblematische Prototypen gestischer Situationen. Es muß sich zeigen lassen, daß solche Zeichen inhaltlich lesbar sind als Repräsentationen eines Abgebildeten, wenn wir behaupten wollen, daß hier die Wirklichkeit der Abbildung und die des Abgebildeten in eins fallen – nicht erzwungene noch gewollte einfache Identität, sondern dialektische Identität von Identität und Nicht-



Paul Klee, *Dieser Stern lehrt beugen*, 1940 (Kleisterfarbe/Papier, 37,5 × 41,5)

identität: Das Sein des Zeichens ist nicht identisch mit dem Sein der abgebildenen Realität; die Bedeutung des Zeichens ist identisch mit der Bedeutung der abgebildeten Realität; die Bedeutung des Zeichens ist identisch mit seinem Sein und die Bedeutung der Realität ist identisch mit ihrem Sein. Diese dialektische Struktur gründet darin, daß die Realität kein Ding ist, sondern ein Sachverhalt; und es gehört zum Sachverhalt, daß er abbildbar ist. Denn wir wissen von Wittgenstein: "Das Bild kann jede Wirklichkeit abbilden, deren Form es hat" (2. 171).

Das dialektische Zeichen stellt uns also eine hermeneutische Aufgabe, deren Lösung nicht dem Kriterium der Plausibilität unterliegt, sondern die sich in der Intuition der Wirklichkeit bewähren muß: "Um zu erkennen, ob das Bild wahr oder falsch ist, müssen wir es mit der Wirklichkeit vergleichen" (2.223). Indem wir die Form des Bildes (seiner Darstellung, Abbildung) erkennen, will sagen: beschreiben – denn diese Form weist das Bild an sich selbst auf (vgl. Tractatus 2.172) –, sehen wir die Form der Wirklichkeit ein (oder nicht). Wir vollziehen exemplarisch diesen hermeneutischen Identitätsnachweis an dem Bilde: "Dieser Stern lehrt beugen."

Nichts sagt, daß dies der Stern der Verkündigung sei. Doch keinesfalls ist er einfach ein Himmelskörper, der Gegenstand astronomischer Beobachtungen sein könnte. Die Hieroglyphe des Sterns nimmt die Bedeutungsschwere des astralen Mythos in sich auf – und Astralmythos war es ja auch, der die Beziehung des Stalls von Bethlehem zum Himmelslicht herstellte, dem die drei Magier aus dem Morgenlande nachzogen. Die Sage gab so der Geburt eine Weihe, die in umgekehrtem Verhältnis zur Armseligkeit des Ortes stand.

Wer auf alten Bildern den königlichen Prunk der anbetenden Weisen und das Glitzern ihrer Geschenke aus Gold und Edelsteinen neben den stumpfen Farben von Ochs und Esel und dem faulenden Holz, dem ruinösen Gemäuer des Unterschlupfs sieht, der wird des Auseinanderklaffens von Historie und Mythos in derselben Geschichte gewahr. Wo blieben eigentlich die kostbaren Geschenke auf den Flucht nach Ägypten? Gewiß nicht im kargen Mantelsack, der quer über der Kruppe des Esels lag, als Stütze für die junge Mutter und den winzigen Säugling. Und doch hätten sie die Reichtümer auf der Flucht in die Fremde wohl gebrauchen können, hätte der Zimmermann der ungewohnten Schätze kaum entraten mögen. Da ist eine zweite Spur in der Erzählung, und die Geschichte des Kindes ist nicht die Geschichte des Sterns.

Die Magier aber, von fern hergekommen, knieten nicht vor dem Kind in der Krippe, wiewohl nachträgliche Erhöhung das glauben machen möchte. Vor dem Stern neigten sie sich, dem sie nachgewandert waren, weil sie aus der Heimat astrologischer Mythologie kamen; sie hielten inne und neigten sich, als der Stern ihnen stillzustehen schien. Er war das Zeichen und der Träger einer Macht, die ebenso transzendent wie irdisch gemeint war. Mit dem Kinde hatte er nichts zu tun, noch nie leuchtete ein Stern einem Knaben aus dem niederen Volke. Und daß der Gott der Juden und Christen astrologische Winke gäbe, darf nicht geargwöhnt werden. Der Stern repräsentierte ein anderes Reich. Er gab keinen milden, lieblichen Schein, wie ihn Romantiker aller Zeiten sich erträumten. Sein Glanz war hart, von einem stählernen Blau, wie es die Augen zu senken zwingt.

Dieser Stern lehrt beugen. Unwiderstehlich kreist er im Uhrzeigersinn, und vier seiner Arme drücken mit der Kraft ihrer Bewegung nach unten, was in ihren Umkreis, in den Bereich ihrer Strahlung kommt. Dieser Stern ist nicht gnädig, sondern gewalttätig; er duldet keinen aufrechten Gang, kein ungebrochenes Rückgrat, kein erhobenes Haupt. Und zur Bestätigung seiner Macht stürzt neben ihm noch ein breiter Donnerkeil senkrecht herab, der Rebellen zerschmettert oder zu Boden wirft. Es gibt keinen Widerstand gegen die heilige Stärke des Sterns, wer von seinem Strahl getroffen wird, duckt sich. So duckt sich auch das vierbeinige Wesen, weicht mit einer Krümmung seines langgestreckten Rückens dem Stoß oder Schlag von oben aus, biegt den Kopf weg von den züchtigenden Hieben der kreisenden Himmelsgestalt. Am ehesten möchte man einer Katze solche Biegsamkeit des Körpers zutrauen; doch ist das Tier-Zeichen allgemeiner, die Hieroglyphe alles Lebendigen schlechthin. Sie meint einen Modus: nur katzenhaft überlebt man diese Erscheinung. Dieses Geschöpf ist auf der Flucht, doch selbst sie wird ihm nicht gestattet; es muß zu Boden. Schreckensvoll vernimmt es eine Donnerstimme, das Gesicht vom blendenden Licht abgekehrt zu uns hin. Die Situation ist ausweglos, jedes Entkommen gehemmt, da gibt es nur Unterwerfung. Die Haltung des Tieres ist die der Proskynese; so mußten die Menschen den Gottkönig anbeten, niederfallend auf die Arme, das Gesicht zur Erde gewandt. Die Despoten des Orients forderten solche Verehrung. Auch die drei Magier aus dem Morgenlande werden mit diesem Anbetungsgestus dargestellt, und die konstantinische Kirche übernahm ihn aus dem persischen Hofzeremoniell, das schon Alexander seinen makedonischen Edlen aufgezwungen hatte. Sichtbar wird das Göttliche hier furchterregende Macht, nicht väterliche Liebe.

Die Gewalttätigkeit ist in dem Bildaufbau knapp und ungemildert ausgedrückt. Aus dem Gleichgewicht der Waagerechten wird der Tierkörper in die geneigte Diagonale gezwungen: von rechts oben windet er sich nach links unten – und das Schlängeln der Linie ist nicht etwa geheime Anspielung auf das Wort "Seid klug wie die Schlangen", das eine Anweisung enthält, wie man der Despotie begegnen kann. Hier ist dagegen die Verrenkung Ausdruck der reinen Not, krasser Gewalt zu entgehen. Quer zur Diagonalen des Gebeugten laufen die Wirkungsstrahlen des Sterns, von links oben nach rechts unten. Das harte Gegeneinander der beiden hauptsächlichen Strukturachsen – die eine ausgezeichnet, die andere virtuell – und die brutale Interjektion des senkrechten Balkens lassen am Sinn dieser Bilderschrift keinen Zweifel aufkommen.

Unten aber duckt sich ein zweites Wesen und versucht, mit gesenktem Kopf davonzuspringen. Im Schutze der großen Niederlage findet es sein kleines Entkommen. Ist's eine Hoffnung, daß nach der Beugung, aus ihr heraus auch wieder eine Erhebung möglich sein wird? Ist's bittere Ironie, daß unter jedem Stern ungebrochen überdauern mag, wer nur winzig genug ist und das Genick einzieht? Oder ist die Ironie selbst zugleich hoffnungsvolle Weisheit, daß das Kleine und Unbeachtete sich immer erhält und daß das Machtlose die Macht überdauern wird?

Hilfe jedenfalls kommt nirgendwoher, es sei denn aus dem eigenen Innern. Tiefschwarz stehen die Figurzeichen in einem neutralen Blau. Die Nacht, in der dieser Stern strahlte, birgt nicht die Wesen in einem mütterlichen Mantel. Teilnahmslos ist sie wie der kalte Himmel, aus dem der Abendstern über den Appellplatz von Buchenwald schien. Das ist dieselbe Nacht, in der das Gebot des Sterns den Kindermord des Herodes bewirkte.

1940 wurde dies Bild gemalt, es ist eines der letzten von Paul Klee. Finstere Zeiten hatten das Gemüt dieses heiteren Malers verdüstert. Zeiten, in denen der Stern einen anderen Glanz annimmt als in den frommen Märchen der Kinderbücher. Zeiten, in denen man nicht mehr frohen Blicks zu einer leuchtenden Spitze am Christbaum aufschauen mochte. Zeiten, in denen die Zeichen am Himmel nur Böses weissagten, Brand und Mord, Raub und Hungersnot. Bald danach sollte noch Schlimmeres am Horizont stehen, ein Stern, heller als tausend Sonnen, vor dem man sich in Todesnot auf den Boden warf, das Gesicht in der Erde vergraben. Sterne sind kein unzweideutiges Symbol; eher künden sie Gewalt als Erlösung, der Stern über der Krippe mochte dem Kind auch Unheil bedeuten.

Zu schnell sind wir bei einem Stern getröstet, nur weil sein Glanz uns blendet. Ihn anbeten, heißt die Macht anbeten. So ward es zu allen Zeiten verstanden, ob die Babylonier vor Hammurapi den Staub küßten oder die Perser vor Dareios, ob die drei Weisen aufs Antlitz niederfielen oder der byzantinische Kaiser als Oberhaupt der Kirche den gleichen Ritus befahl. Das einfache Volk wußte stets neue Sterne am Himmel als gefahrvolle Zeichen zu betrachten. Die Hirten auf dem Felde zitterten und fürchteten sich sehr.

Sterne dulden die Freiheit nicht. Astrologisch zeichnen die Gestirne ein unentrinnbares Schicksal vor; wer sie anerkennt, ist ihr Sklave, auch wenn er sie berechnen kann. Emblematisch sind Sterne die Insignien der Gewalt; sie fordern Gehorsam. Mythologisch sind Sterne am Himmel erscheinende Götter; ihrer Willkür sind wir erbarmungslos ausgesetzt. Zwangsvolle Zeiten sind es, die unter diesem Symbol stehen, dessen Hieroglyphe Klee aufgezeichnet hat. Seid auf der Hut, wenn der Stern aufgeht! Denn der Stern lehrt beugen.

2.14 Nun haben wir bisher ganz unbestimmt von Sinn und Bedeutung von Zeichen gesprochen und dabei auch die verschiedenen Aspekte des Zeichenseins nicht voneinander abgehoben. Die vom Verhaltensforscher untersuchten Signale sind Zeichen, die eine Reaktion auslösen; sie machen keine Objekte kenntlich, sondern sind appellative Momente in einem auf Reiz und Antwort aufgebauten Lebenszusammenhang. Das Zeichen hat hier einen imperativischen Sinn und nichts als dies; umsomehr, als der Imperativ unausweichlich ist, also nicht zu einer Entscheidung auffordert, sondern eine notwendige Reaktion provoziert. Das Zeichen läßt keine Interpretation zu, braucht nicht "ausgelegt" zu werden, wird nicht in das Verständnis einer Situation integriert, in der es diese oder jene Bedeutung bekommen würde. Signale erfüllen ihren Sinn in der prinzipiellen Geschlossenheit und Abgeschlossenheit ihrer Information. Von dieser Art sind die Gebots- und Verbotszeichen im Straßenverkehr. Das rote Licht der Ampel gebietet Halt, auch wenn die Kreuzung (etwa bei Nachtzeit) völlig leer ist. Die Ampel sagt: "Stop!" – nicht mehr, nicht weniger. Ein Mensch, der mir auf der Straße durch Winke "Halt" signalisiert, öffnet einen Bedeutungshorizont: gibt es weiter vorn ein Hindernis? ist ein Unfall geschehen? möchte er mitgenommen werden? plant er einen Raubüberfall? Sein Winken oder sein Zuruf öffnen sich für Deutungen. Der Imperativ ist dann mehr als eine Verhaltensvorschrift, er zieht ein Stück lebendige, veränderliche, situative Wirklichkeit in sich hinein – darum kann ich mich ihm auch verweigern, statt zu gehorchen.

Damit geraten wir zu einem zweiten Aspekt des Zeichenseins: das Zeichen stellt Wirklichkeit dar. Entspricht es als Signal dem Imperativ der Sprache, so als Repräsentation dem Indikativ. Als Imperativ ist das Wirkliche am Zeichen es selbst; es bildet einen Sinn ab, der aber nicht als das Abgebildete unabhängig vom Zeichen wirklich ist, sondern seine Wirklichkeit erst durch die Abbildung erhält: Parkverbot wird erst durch das Verbotsschild erteilt.

Anders bei der Darstellung eines Sachverhalts. Der springende Hirsch auf dem Warnschild teilt uns mit, daß hier ein Wildwechsel ist. Nun ist es die Wirklichkeit des Abgebildeten, auf die wir Rücksicht nehmen. Im Indikativ wird etwas ausgesagt, wir ziehen daraus Schlüsse. Es kommt nicht darauf an, daß die Darstellung "naturalistisch" ist; um beim Beispiel der Verkehrszeichen zu bleiben: ein Krankenhaus wird durch das abstrakte Symbol des roten Kreuzes dargestellt, und jeder bezieht dieses Emblem auf die Wirklichkeit des dadurch repräsentierten Krankenhauses. So leben wir in einer Welt von Zeichen.[38]

Die Ablösung des Signals vom spezifischen Auslöseeffekt ist die Voraussetzung dafür, daß die Zeichengestalt als Darstellung eines Sachverhalts begriffen werden kann. Und weil das Signal sich durch die Prägnanz seiner Form auszeichnen mußte, um wirkungsvoll zu sein, sind früheste Darstellungsformen eben an diesen einfachen, prägnanten Formen orientiert und haben "abstrakten" und "heraldischen" Charakter. Die prähistorische Kunst, inzwischen durch eine Fülle von Funden und ein recht dichtes Netz von Fundstätten reichlich belegt, stellt nach wie vor ein rätselhaftes Phänomen dar. Da tauchen vor etwa 35 000 Jahren die ersten Gerätschaften auf, die die Spuren einer nicht zweckgebundenen Bearbeitung tragen: Ritzungen, die dem Gebrauchswert des Objekts nichts hinzufügen, sondern sich rein dekorativ ausnehmen. Natürlich würden wir einem unverzeihlichen Anachronismus anheimfallen, wollten wir diese ersten Zeugnisse einer nicht durch materiell-technische Erfordernisse bedingten Gestaltung als "Verzierung" im säkularisierten Sinne der Spätkulturen betrachten. Jene ersten Linien und Furchen hatten gewiß eine zweckhafte Bedeutung, und es scheint mir wichtig, daß sie gleichzeitig auf Gebrauchsgeräten und Anhängern, die wir als Schmuckstücke zu bezeichnen gewohnt sind, auftauchen: könnte man bei der Verzierung von Schmuck (bei dem es sich wohl eher um Amulette handelt) an eine gestaltqualitative Auszeichnung aus formalen Gründen denken, dann wäre nicht einzusehen, warum Lanzen solche Gravierungen hätten erhalten sollen. Diese einfachsten Zeichen – weit davon entfernt, Kunst zu sein, und doch der Keim, aus dem Kunst entstand – müssen als Träger einer unsinnlichen Kraft gegolten haben, die sie auf das Objekt übertrugen oder übertragen sollten. (Machen wir uns nichts vor: die Altsteinzeitmenschen trafen sicher noch nicht den Unterschied zwischen Indikativ und Voluntativ; der Gedanke, daß ein Symbol magische Funktion erfüllen soll, aber sie vielleicht nicht oder nicht immer erfüllt, also die begriffliche Trennung zwischen magisch wirkendem Zeichen und magisch gebannter Kraft, konnte ihm wohl noch nicht geläufig sein. Das Zeichen war der Sitz der Kraft, es war diese selbst.) Wir haben hier die Zeugnisse für den erregenden Vorgang, daß eine imaginäre "geistige" Welt neben die wirkliche materielle gesetzt wird, wir erleben an Indizien die Entstehung der Ideologie mit. Die Übertragung von Mimesis der Kraft (etwa im rituellen Jagdtanz) in Zeichen für Kraft verdoppelt die Welt.

Die Funde in Arcy-sur-Cure aus dem Post-Moustérien beweisen die Aufmerksamkeit des vorgeschichtlichen

Menschen für auffallende Formen[36] Und die ersten nicht-figurativen Dekorationen zeigten die gleiche Tendenz zur prägnanten Gestalt: Einkerbungen in Parallelen (Châtelperronien); Kreuze und Dreiecke folgen im Aurignacien: ebenso einfach wie unwahrscheinlich, um die Charakteristica für Instinktauslöser von Lorenz aufzunehmen. Sicher sind in diesen allererstenen "Ornamenten" gestaltqualitativ bevorzugte Wahrnehmungseindrücke abgebildet worden, so daß wir hier den Übergang von der entdifferenzierten Zeichenbindung des reduzierten Instinktschematismus zur zeichenhaften Mimesis zu fassen bekommen. Daß durch diese ersten mimetischen Leistungen die Entwicklung abstrakter Generalisierungen und Begrifflichkeit in höchstem Maße angeregt und befruchtet worden sein muß, soll hier nur am Rande erwähnt werden; der Zusammenhang zwischen Zeichenbildung und Konstitution von Allgemeingegenständlichkeiten wurde schon im Anschluß an Schleiermacher hervorgehoben. Für unsere Fragestellung ist jedoch wichtig, daß hier konkrete Inhalte vorgeschichtlicher Weltbeziehung des Menschen sich als formale Momente der Darstellung niederschlagen, daß wir also an den Ursprüngen der künstlerischen Form die Primärgehalte menschlicher Bewußtseinsbildung (als Widerspiegelung von Welt) finden. In diesem Sinne nehmen wir Lukacs beim Wort: "Ist das Kunstwerk seinem objektiven Wesen nach historisch, d. h. ist seine konkrete Genesis ein objektiver, nicht wegzudenkender Bestandteil seines ästhetischen Wesens als Kunstwerk, so lassen sich Genesis und ästhetische Eigenart nicht in jener genauen Weise trennen wie in der Wissenschaft, wo der Wahrheitsgehalt eines Satzes, einer Theorie etc. sachlich nichts mit den Umständen seiner Entstehung zu tun hat."[37] Die Genesis der formalen Aufbauelemente des Bildwerks ist nicht mehr aus der Geschichte der Kunst wegzudenken; und dies ist die Genesis der abstrakten Form als der angeschaute Sachverhalt. Gerade darum ist aber Lukacs' (offensichtlich von Worringer beeinflußte) Charakterisierung des Ornaments falsch: "Die Ornamentik selbst kann demgemäß so bestimmt werden, daß sie ein ästhetisches, Evokation beabsichtigendes, in sich abgeschlossenes Gebilde ist, dessen Aufbauelemente die abstrakten Widerspiegelungsformen Rhythmus, Symmetrie, Proportion etc. als solche bilden, während die konkretinhaltlichen Widerspiegelungsformen aus der Gestaltung des ornamentalen Komplexes ausgeschlossen scheinen. . . Die Ornamentik ist eben darum weltlos, weil sie die Gegenständlichkeit und die Zusammenhänge der realen Welt bewußt ignoriert, weil sie an ihre Stelle abstrakte Verknüpfungen vorwiegend geometrischer Art setzt."[38] Der vorgeschichtliche Geometrismus ist die darstellende Antwort des Frühmenschen auf die Wahrnehmungseindrücke der biologisch noch stark ausgezeichneten prägnanten Formen – ist also selbst ein mimetischer Akt, der darum auch (seit dem Gravettien) in figurative Darstellung übergehen kann. Die Figur ist das gestalthaft differenzierte, entwickelte, mit individuellen Merkmalen angereicherte Zeichen.

Sobald Zeichen als Sitz und Träger einer Kraft gedacht werden, muß die Tendenz entstehen, ihnen eine analoge, ähnliche, abbildhafte Gestalt zu geben; immer natürlich noch in magischer Absicht, aber doch bereits so gestalthaft ausgeprägt, daß die Figur eine gewisse Autonomie gegenüber ihrem Zweck erlangte und für sich selbst zu stehen vermochte. Der Übergang vom Ritualobjekt zum Kunstwerk ist fließend, die längste Zeit menschlicher Geschichte gehören die Zeichendinge beiden Bereichen an; aber das allmähliche Hervortreten der Kunst aus dem Ritual ist schon in der Altsteinzeit zu beobachten, das Ästhetische wächst im Herzen des Magischen, zunächst als ein ambivalentes Moment magischer Bedeutung, später mit immer größer werdender Selbstständigkeit, die wir schon in den alten Hochkulturen feststellen können. Es ist bemerkenswert, wie rasch dieser Prozeß, der uns das Fortschreiten der Menschwerdung dokumentiert, abgelaufen ist. Zwischen den ersten Knochen- und Steinritzungen des Châtelperronien (etwa vor 33 000) und den monumentalen Wandmalereien von Lascaux liegen knapp 20 000 Jahre – eine biogeologisch kurze Spanne (obschon sie mehr als sechshundert Generationen umfaßt). Immerhin sind dann für die Entfaltung der Höhlenmalerei in Südfrankreich und Nordostspanien noch einmal etwa 7 000 Jahre anzusetzen.

Der Übergang von den zeichenhaften, gestisch prägnanten Formungen der vorgeschichtlichen Bildkunst zum sogenannten "Naturalismus" der Eiszeitmalerei ist auf der Linie einer Konkretisierung zum Zweck der Erhöhung magischer Effektivität zu sehen: wird mimetische Reproduktion zum Prinzip der Magie, so kann die Ähnlichkeit – nämlich die Mimesis der Ausdrucksmomente der äußeren Gestalt – zum Leitfaden der künstlerischen Nachahmung werden, so daß der Vorrang des Gestus also durch den Vorrang der Gestalt abgelöst wird. Wobei dieser Naturalismus natürlich durch einen hohen Grad von Expressivität ausgezeichnet ist, analog etwa der viel späteren Kunst Schwarzafrikas.

Gehen wir nun davon aus, daß die – zeichenhafte, abstrahierende oder naturalisierende – Darstellung nicht einen rein theoretischen Aussagecharakter hatte, sondern als Moment weltorientierter oder (daraus entspringend) magischer Praxis eine Funktion im Lebenskampf erfüllte, so wird der Übergang vom geschlossenen Sinn des Signal-Zeichens zur offenen Bedeutung, und damit zur Veränderung des Zeichencharakters, einsichtig. Mit der Darstellung verbanden sich Erwartungen, Befürchtungen, Hoffnungen, aber auch erste Erkenntnisprozesse, Artikulationen von Weltbeziehungen. Daß die Darstellungen sich primär an Werkzeuge hefteten, macht den Zusammenhang mit der Entfaltung der Welt zu Bedeutungskomplexen in der Arbeit klar. Bedeutungsrichtungen werden in der Abbildung (zunächst höchst formal abbreviativ, später gegenständlich ausgeformter) fixiert. Intentionales, ohne das Tätigkeit, schon gar gemeinschaftliche, nicht ablaufen kann, überschreitet die Gegenwart auf die Zukunft hin. Damit bekommt das Zeichen eine neue Modalität. Nach imperativischem Signal und indikativischer Abbildung wird es Antizipation, die in den Modi des Potentialis oder Voluntativus steht.[39]

Soweit der Inhalt eines Zeichens durch den Modus der Potentialität bestimmt ist, sich also als Antizipation ausweist – in religiösem Gebrauch sprechen wir ausdrücklich von *Vorzeichen* – fällt die Verdoppelung der Wirklichkeit in Abgebildetes und Abbildung weg. Denn wenn auch Antizipation als Mimesis des in der gegenwärtigen Wirklichkeit bereits angelegten Zukünftig-Möglichen begriffen werden mag, so bleibt doch unaufhebbar, daß die Möglichkeit nicht sinnlich vorhanden, sondern nur vorgestellt ist. "Antizipation setzt voraus, daß in der gegenwärtigen Wirklichkeit Kräfte wahrzunehmen sind, die mit dem Bestehenden nicht übereinstimmen, die ihm widersprechen. . . und die auf die Verwirklichung hindrängen und den gegenwärtigen Zustand dadurch zerstören, daß sie eine neue Struktur in der bestehenden konstituieren. Nur dann, wenn die Kunst die Kräfte des Neuen zu erfahren vermag, wenn sie die Elemente der neuen Gesellschaft im Schoße der

alten entdeckt, kann sie über die Gegenwart hinausgehen, indem sie die gegenwärtig schon wirkliche Zukunft als zukünftige Gegenwart widerspiegelt. . . Gegenstand dieser Widerspiegelung hat nun nicht nur die gegenwärtige, sondern auch die zukünftige Wirklichkeit zu sein, die, da dem Künstler noch nicht unmittelbar vor Augen, in ihrer sinnlichen Gegenwärtigkeit zu antizipieren ist."[40] Wie wir auch immer den Realitätsgrad des Möglichen und der Zukunft definieren mögen – die Sinne vermögen uns immer nur gegenwärtig Wirkliches zu geben, und das in sinnlicher Form vorgestellte Mögliche oder Zukünftige bleibt in dieser Form gerade bloßes Zeichen, Vorzeichen, dessen Erfüllung sicher nicht diese bestimmte, durch die Erfahrungsinhalte der Gegenwart bedingte, vorgestellte sinnliche Gestalt annehmen wird (wie etwa das Beispiel Jules Vernes beweist). Antizipierende Darstellungen sind mithin wirklich nur und ausschließlich als Abbildung und in der Abbildung, ihnen entspricht keine Wirklichkeit des Abgebildeten. Sie haben den logischen Status der Utopie. Sie sind durchaus real bedeutende, aber in keiner Hinsicht sinnlich imitative Bilder.

Hier ist eine logische Unterscheidung zu erwägen, auf die schon Husserl hingewiesen hat: daß wir nämlich zwischen bloßem *Anzeichen* und bedeutsamem Zeichen trennen müssen. "Die Termini *Ausdruck* und *Zeichen* werden nicht selten wie gleichbedeutende behandelt. Es ist aber nicht unnütz zu beachten, daß sie sich in allgemein üblicher Rede keineswegs überall decken. Jedes Zeichen ist ein Zeichen für etwas, aber nicht jedes hat eine *'Bedeutung'*, einen 'Sinn', der mit dem Zeichen *'ausgedrückt'* ist. In vielen Fällen kann man nicht einmal sagen, das Zeichen 'bezeichne' das, wofür es ein Zeichen genannt wird. Und selbst wo diese Sprechweise statthaft ist, ist zu beobachten, daß das 'Bezeichnen' nicht immer als jenes 'Bedeuten' gelten will, welches die Ausdrücke charakterisiert. Nämlich Zeichen im Sinne von *Anzeichen* (Kennzeichen, Merkzeichen u. dgl.) *drücken nichts aus*, es sei denn, daß sie *neben* der Funktion des Anzeigens noch eine Bedeutungsfunktion erfüllen. . . *Das Bedeuten ist nicht eine Art des Zeichenseins im Sinne der Anzeige.*"[41] Anzeichen sind apophantischer Natur, das heißt eine verkürzte Aussage und damit indikativisch und präsentisch: so etwa die Armbinde, durch die eine Person als Saalordner oder Sanitäter ausgewiesen ist, das Blaulicht der Feuerwehr im Einsatz, das Brandmal, das die Zugehörigkeit eines Tieres zu einem "Stall", zu einem Besitzer anzeigt; die Standarte auf dem Dienstwagen, die ankündigt, daß der Wagen zum Beispiel vom Bundespräsidenten benutzt wird. "Hierher gehören überhaupt die 'Merkmale' im ursprünglichen Wortsinn als 'charakteristische' Beschaffenheiten, geschickt die Objekte, denen sie anhaften, kenntlich zu machen."[42] Doch das Beispiel der Standarte, der Flagge (die nach Husserl die Nation anzeigt) führt über den Umkreis der Anzeige hinaus. Da kommt Bedeutung ins Spiel – etwa der Rang oder Vorrang der hochgestellten Amtsperson, das nationale Prestige, staatsrechtliche Implikationen. Standarten, Fahnen, Wappen mögen oft oder immer als Anzeichen gebraucht werden, sie sind *zugleich* mehr als das, nämlich Embleme. Sie sind nicht nur Anzeichen für einen Sachverhalt, sondern sie manifestieren die gesamte in ihnen eingeschlossene Bedeutungsfülle. Embleme sind in vollem Sinne stellvertretend für das von ihnen Bezeichnete, so daß sie auch "beleidigt" oder "geschändet" werden können. Ja, zum Beispiel eine Nation, ein Geschlecht können als ganzes überhaupt nur in ihren Emblemen beleidigt werden (oder in ihren Repräsentanten, die als solche durch Embleme – Uniformen, Abzeichen, Titel als verbale Embleme – hervorgehoben sind). Das Emblem ist das Zeichen, durch das die gemeinte Wirklichkeit nicht abgebildet (also vom Abbild getrennt gedacht), sondern mit der Abbildung identifiziert wird. Dieser Übergang von der ursprünglich gemeinten Wirklichkeit des Bezeichneten zur autonomen Wirklichkeit des Zeichens hat einen theologischen Hintergrund: in Gott ist die Vorstellung von einer Sache bereits deren Wirklichkeit. So heißt es denn auch bei dem Renaissance-Platoniker Marsilio Ficino, die als Embleme metaphysischer Wahrheiten fungierenden altägyptischen Hieroglyphen seien eine Nachahmung des göttlichen Denkens gewesen, da ja die Gottheit die Dinge in ihrer einfachen und festen Form als Ideale in sich trage.

So wird das Emblem wohl als Anzeichen von etwas getragen und aufgefaßt, aber es umfaßt in seiner autonomen Geltung zugleich alle Bedeutungen, kraft deren es als Zeichen für etwas steht. Im emblematischen Gebrauch des Zeichens wird die Welt ins Bild eingeholt – und das Bild wird als Schrift lesbar.[43] Rituelle Wiederholung geht in das Emblem ein, das für einen Sachverhalt einsteht; zugleich ist das Emblem als Schriftzeichen ein Appell, das Vorbild zu wiederholen, also die Nachahmung nachzuahmen. Marcel Granet belegt das für die chinesische Schrift: "Der Begriff des Freundes und der Freundschaft wird durch die Darstellung zweier vereinter Hände (in einem sogenannten einfachen Zeichen) nahegelegt. Die verschiedenen Verträge (Ehevertrag, Waffenbrüderschaft, Aufnahme in eine Bruderschaft), mit welchen außerfamiliäre Bande geknüpft werden, wurden durch Händedruck besiegelt. Das Schriftzeichen lenkt den Gedanken auf eine allgemeingültige Vorstellung, indem es zuerst eine 'geheiligte Geste' darstellt, an die *mannigfache Folgerungen* zu knüpfen sind. Als nicht minder beziehungsreich erweist sich das sogenannte zusammengesetzte Zeichen, das all jene Vorstellungen wachruft, die sich mit dem Gedanken der Kälte verbinden. Es enthält verschiedene Bestandteile, die an den Menschen, das Stroh, das Haus denken lassen. Der Strichkomplex als Ganzes hingegen weist auf den Gestus hin, mit dem die Winterruhe eingeleitet wird. Bei seiner Rückkehr ins Dorf, das er während der Periode der Feldarbeit und der großen Regen verlassen hatte, dichtet der chinesische Bauer zuerst die Wände aus Stampferde und die Strohdächer der Hütten ab. Das Schrifttemblem stellt (angeblich) einen stilisierten Gestus dar. Darum wohnt ihm die Macht inne, das entsprechende Geschehen *richtig* Wirklichkeit werden zu lassen, ist doch der dargestellte oder angeblich dargestellte Gestus mit rituellem Sinngehalt beladen."[44] Und er erläutert dazu allgemein: "Wir sind gewohnt, die Sprache als einen Symbolismus anzusehen, der speziell zur Mitteilung von Gedanken ausgebildet wurde. Die Chinesen trennen die Sprachkunst nicht von den anderen Verfahren der Signalisierung und Aktion. Ihnen scheint sie dem gesamten Bestand an Techniken zugehörig, der dazu dient, die Individuen in das von Gesellschaft und Universum hervorgebrachte System der Zivilisation einzuordnen. Diese verschiedenen Techniken zielen zuerst auf die Aktion ab. Wenn sie sprechen und wenn sie schreiben, suchen die Chinesen mittels stilisierter Gesten (klanglicher oder anderer) ein bestimmtes Betragen darzustellen und zu suggerieren."[45] Das mimetische Moment des Bildzeichens tritt hier klar hervor.

Anders ist es mit dem Indiz (oder dem damit eng verwandten Symptom); auch es ist Anzeichen, das die

Verweisung auf Bedeutung an sich trägt. Hier gilt Husserls Definition, "daß irgendwelche Gegenstände oder Sachverhalte, von deren Bestand jemand aktuelle Kenntnis hat, ihm den Bestand gewisser anderer Gegenstände oder Sachverhalte in dem Sinne anzeigen, daß die Überzeugung von dem Sein der einen von ihm als Motiv (und zwar als ein nichteinsichtiges Motiv) erlebt wird für die Überzeugung oder Vermutung vom Sein der andern".[46] Indizien mögen sehr bedeutungsvolle Konnotationen heraufbeschwören, sie selbst stehen für einen genau umgrenzten Sinn; etwa derart: A hat die Quittung für den Kauf eines Revolvers in seiner Brieftasche, diese Quittung kann als Indiz dafür angesehen werden, daß er im Besitz dieses Revolvers war, auch wenn dieser nicht bei ihm gefunden wurde. Indizien gehören in den Bereich schlußfolgernden Denkens, nicht in den der unmittelbaren Anschaulichkeit (= Einsichtigkeit), wie Husserl richtig bemerkte. Sie sind auch keine ästhetischen Gegenstände, sondern Elemente eines logischen Kontexts und brauchen uns darum hier nicht weiter zu beschäftigen.

Den hier anvisierten Unterschied zwischen Anzeichen und bedeutsamem Zeichen hat Kurt Huber im Hinblick auf die verschiedene Reizwirkung betrachtet. "Also Zeichen-Sein ist etwas anderes als Ausdruck-Sein. und Ausdruck-Sein ist immer etwas Psychisches. Das meiste ist also Mitteilung und Auslösung bestimmter psychischer Reaktionen im Mitmenschen. Die Zuordnung der Zeichen zum Psychischen ist eine natürliche. Noch etwas anderes ist zu beachten. Die Tränen, die zunächst Ausdruck von Trauer sind, können auch Zeichen eines Katarrhs sein; aber man wird niemals sagen, die Tränen sind Ausdruck eines Katarrhs. Fraglos liegt auch eine Zuordnung zwischen Tränen und Katarrh vor; das ist die Zuordnung des *Symptoms*. Ein anderes Beispiel: auf einer Wanderung sehe ich Feuer, einen Rauch, und ich sage, da muß eine menschliche Siedlung sein; Feuer und Rauch sind nicht Ausdruck einer menschlichen Siedlung, sondern Symptom derselben."[47] Das Beispiel der Tränen ist instruktiv. Sicher ist ein mimisches Signal dieser oder ähnlicher Art im Auslöserrepertoire vorgekommen. Von seiner spezifischen Funktion entlastet, geht es nun in die Merkmalsgruppe ein, die uns die Welt "verstehbar", das heißt nach Analogie unseres Selbstempfindens auslegbar macht. Gehlen hat auf die daraus resultierenden Eindrucksqualitäten hingewiesen. "Die Ausweitung und Entdifferenzierung der mimischen Auslöser ist so weit fortgeschritten, daß irgendwelche tote oder lebende Dinge auf uns einen freundlichen, heiteren, düsteren oder drohenden Eindruck machen, und zwar unwillkürlich und unkorrigierbar, wenn sie nur einige der Merkmale aufweisen, die den originalen mimischen Gestalten zukommen. Häuser, Berge, Felsen, ja beliebige Geräte pflegen auf diese Weise, besonders bei jungen Menschen, ein sympathisches oder unangenehmes Aussehen zu haben, und zwar unmittelbar und beim ersten Blick, ein Aussehen, für das es keine rationalen Gründe gibt."[48] Daß hier eine zentrale Konstitutionsproblematik angesprochen ist, haben Josef Königs Untersuchungen gezeigt: im So-Wirken – also zum Beispiel im Beklemmend-Wirken eines engen Hochgebirgstals – zeigt sich der Seinsmodus des Seienden an. Da die ästhetischen Qualitäten gerade in diesem Sinn "modifizierende Prädikate" sind, läßt sich die logisch-ontologische Verfassung des ästhetischen Gegenstands nun auf die natürliche Beschaffenheit der Gegenstände im Umweltfeld der Lebewesen beziehen. Wieder stoßen wir auf eine Nahtstelle, an der der Sinn des Signals (= des Anzeichens) in die Bedeutung des Zeichens (= des Ausdrucks) übergeht.

Daß hier noch ein Überrest der artspezifischen Gebundenheit der Auslöser erhalten bleibt, hat Merleau-Ponty gesehen. "Die Geste läßt mich nicht an den Zorn denken, sie ist der Zorn selbst. Indessen wird der Sinn der Geste nicht so wahrgenommen, wie zum Beispiel die Farbe des Teppichs. Wäre sie mir wie eine Sache gegeben, so sähe man nicht, warum mein Verständnis der Gesten sich in den meisten Fällen auf menschliche Gesten beschränkt. Ich 'verstehe' nicht die sexuelle Mimik des Hundes. . . Ich verstehe sogar den Ausdruck der Emotionen bei den Primitiven oder in einem von dem meinen zu verschiedenen Milieu nicht."[49] Allerdings weist, wie wir sehen, Merleau-Ponty sogleich darauf hin, daß eine historisch-gesellschaftlich bedingte Einübung in das Verstehen der Ausdrucksweisen nötig ist – und das deshalb, weil wir nicht mehr instinktiv reagieren (könnten wir hinzufügen). Immerhin liegt im Verstehen nach Art menschlichen Verhaltens eine Wurzel für das universale Phänomen des Anthropomorphisierens, das Lukacs an den Anfang des gattungsgeschichtlichen Erkenntnisprozesses der Menschheit stellt, der als ein Prozeß der "Desanthropomorphisierung" aufgefaßt werden kann.[50] Bedeutungen werden analog der menschlichen Welterschließung gesetzt.

Bedeutungen aber sind ihrer Natur nach quasi sprachlich. Wo sie sich an Zeichen im sinnlichen Wahrnehmungsfeld heften, werden sie "lesbar" in Analogie zum Sprachzeichen. So bekommen alle optischen Zeichen Schriftcharakter, ja die Schrift entsteht aus der Zuordnung des singulären Bildes zum Namen und zum Begriff. Der Zeichencharakter der Bildkunst wird hier noch einmal genetisch darstellbar.

2,2 Schrift zwischen Bild und Zeichen

2.21 Die Vorgeschichte ist getrennt von der Geschichte durch einen Einschnitt, der nicht nur als eines der bedeutendsten Ereignisse im Werden der Kultur betrachtet werden darf, sondern als eine wirkliche Epoche, als ein Umschlag prinzipieller und qualitativer Art, der die Geschichte ruckweise und kontinuierlich vorantrieb: die Erfindung der Schrift. Nachher war alles anders als zuvor. Die Möglichkeit, Individualitäten jenseits ihrer Präsenz zu fixieren, Ereignisse festzuhalten, Zeiteinschnitte zu markieren – diese erste Funktion der Schrift, die der Niederlegung von Gedanken und der Übermittlung von Kenntnissen lange vorausging–, setzte gegen den ewig gleichen, unartikulierten Strom des Lebens sowohl die Idee des Seins als Dauer, wie auch die Idee der Zeit als Gliederung (und das heißt ebenso: Aufhebung) der Dauer. Mit der Schrift trat das philosophische Urthema des Verhältnisses von Sein und Werden ins Bewußtsein, das uns Europäern als jene große Spannung zwischen eleatischer und heraklitischer Philosophie[51] gleichsam eingeboren ist und dessen Ursprung so viel früher bei den ersten Keilzeichen der Sumerer, bei der Falkenstele des ägyptischen Königs Djet oder bei den Einritzungen auf chinesischen Orakelknochen zu suchen ist.

Sicher ging das Bild, gewiß auch die schmückende Linie (als Ornament oder Gebärdenausdruck) dem Schriftzeichen voraus. Höhlenmalerei und Keramik reichen weit in prähistorische Perioden zurück, und es kommt ihnen wohl auch sprachlicher Zeichen- und Bedeutungscharakter neben dem dekorativ-ästhetischen zu, sei es als magische Funktion, sei es als Besitz- und Ursprungsmarke. Und doch ist der Übergang vom Bild zur Schrift keineswegs gleitend; mit einemmale ist vielmehr das Bild als abstraktes Zeichen gesetzt, wird es nicht imitativ-hinweisend, sondern allgemein-signifikativ gemeint und auf beliebige Sachverhalte der gleichen begrifflichen Gattung anwendbar.

Wir sind in der glücklichen Lage, dieses Ereignis der Schriftwerdung des Bildes an einem eindeutigen Beispiel belegen zu können. Dieses Zeugnis, das auf uns gekommen ist, die Urform der Hieroglyphe, ist jene Falkenstele des Königs Djet, die Name und Begriff verbindet und so zum erstenmale die Einmaligkeit der Person mit der Allgemeinheit des Begriffs (hier des Titels) zusammenbringt und so die paradoxe Tatsache der abstrakten, zeitlosen Wiedererkennbarkeit des nicht mitteilbaren Singulären stiftet.

Im gerahmten Mittelfeld der Stele erscheint als Bild die Schlange, die den Namen des Königs darstellt. Den Sockel des Namens bildet eine vereinfachte Reliefzeichnung der monumentalen Fassade des Königspalastes, über dem Namensfeld erhebt sich in bedeutender Größe der Horusfalke, seit vorgeschichtlicher Zeit das Emblem königlicher Macht. Die Kombination von Palast und Falke steht für den Titel, das Bild der Schlange für den Namen des Königs. Diese Kombination wird stereotyp für die Königstitulatur bei allen späteren Inschriften, das Zeichen des Namensfeldes ist auswechselbar. In der Zusammensetzung kann das Schriftbild nicht als reales Abbild wahrgenommen, es muß als Bedeutung gelesen werden. Der Vorgang der Begriffsbildung, selbst wieder in einen metaphorischen Prozeß der Begriffsschöpfung auslaufend, vollzieht sich im Zusammenhang mit dem Übergang von der gesprochenen zur geschriebenen Sprache in eminenter Weise. Bleibt das gesprochene Wort bei aller Verabredung über seinen Begriffsinhalt immer noch semantisch variabel, so wird das bildhaft geschriebene eindeutig.

Die Schrift also besiegelte, was die Sprache dem Menschen aufgeschlossen hatte: die bleibende Bedeutung des Mitteilungslautes, der zuerst zum Wort und dann schließlich zum Zeichen geworden war. Schrift wurde zum höchsten Können des Menschen, zu Kunst, die dem, der sie beherrschte, dem "Schreiber", einen hohen Rang in der gesellschaftlichen Hierarchie verlieh. Sie erlaubt es, Erfahrungen allgemeingültig zu sammeln, Geschehenes zu "behalten", Pläne zu machen, zu übermitteln und verbindlich zu machen, kurz: den Sinn der Menschen zu lenken, ohne daß die leibhaftige Gegenwart eines Sprechenden, Überzeugenden notwendig wäre. Ja, der statuarische Ursprung der Schrift, der auch den gemalten oder gedruckten Buchstaben noch anhaftet, verleiht ihr einen größeren Nachdruck, einen zwingenderen Anspruch als dem gesprochenen Wort.

Dieser Übergang vom Imitativen zum Signifikativen wirkt nun aber auch zurück auf das Bild. Sobald das Zeichen



Falkenstele des Königs Djet. Höhe 250 cm, Kalkstein. Aus Abydos, um 2750 v. Chr. Paris, Louvre.

sich als abstrakte "Darstellung", als abstrakter "Ausdruck" einer Sache oder eines Sachverhalts von seinem magischen Gebrauchszweck, also von seinem Charakter als Handwerkszeug, löst und Informationsträger wird, kann Welt nicht nur nachgeahmt, sondern widergespiegelt werden; die distanzierte Beziehung von Abbild und Wirklichkeit ist damit gesetzt. Die Benutzbarkeit des magischen Zauberbildes geht über in die Lesbarkeit der ästhetischen Figuration – sei es einer dinglich abbildhaften, sei es einer formalen. Die "Lesbarkeit" als Errungenschaft des Zeichencharakters von Abbildern mag noch einmal an einem ägyptischen Beispiel illustriert werden.

Wir nehmen als Beleg für den hier gemeinten Sachverhalt ein Halbrelief aus dem Grab des Emsaf. Das Bildfeld ist horizontal in zwei übereinanderliegende Darstellungsebenen geteilt, die wie zwei Zeilen eines Textes fortlaufend gelesen werden können. Der Text – also die Bilderzählung – ist eine "Satzreihe", beginnend mit dem Subjekt, dem Ehepaar Emsaf und Hetep. Der Inhalt der Satzreihe ist eine Aufzählung, die etwa dem Typus folgt: Emsaf und Hetep erhalten Früchte von A; Emsaf und Hetep erhalten Brot von B; Emsaf und Hetep erhalten Gänse von C und so weiter. Der Stereotypie der Tributformel entspricht die Gleichartigkeit der aufgeführten Figuren, ihrer Haltung und Gebärde. Die Reichhaltigkeit der Tribute wird durch die überhäuften Gabentische angedeutet, wobei doch die Einzelgaben als Gattungszeichen stehen – eine Gans also für eine bestimmte Zahl dargebrachter Gänse usf. Für individuelle Abweichungen sorgen der Wechsel von männlichen zu weiblichen Personen im rechten oberen Bildsektor und die Einfügung des Kindes in der unteren Bildebene sowie kaum merkliche Varianten in der Gewandführung. Daß die Bildreihe nicht als Eindruck eines realen Augenblicks angeschaut, sondern als Zeichenfolge gelesen werden soll, machen die beigefügten Hieroglyphenreihen (jeweils am oberen Rand der beiden Bildebenen) zwingend. Das Bild ist als Bild zugleich ein Text, es bildet nicht einfach eine Situation ab, sondern beschreibt sie.

Beschwörende Aufzählung, ideographische Schrift, serielles Bild und ornamentaler Rapport sind hier noch ungeschieden – aber in jeder Hinsicht erhält das Abbild einen Zeichencharakter, durch den es sich verselbständigt: die Identifikation von Wirklichkeit und Abbildung wird aufgehoben, an die Stelle einer vermeintlichen Identität, einer "participation mystique", tritt die Verdoppelung der Welt: Die erscheinende Wirklichkeit reproduziert sich im begrifflich fixierten Abbild, das sich nur durch Signifikanz, nicht durch Naturtreue auszeichnet. Die Falkenstele des Djet mag diesen Übergang wiederum illustrieren:

"Diese geistige Erhebung wird anschaulich in der Umgestaltung, die auf unserem Denkstein der natürlichen, aus der alltäglichen Wahrnehmung abgeleiteten Darstellungsform des Tieres gegeben ist. Sie zeigt uns die schöpferische Kraft des neuen 'ägyptischen Stils'. Denn das erhabene Falkenbild dieses königlichen Grabsteins ist keineswegs 'naturgetreu'. Dem Wirklichkeitsbilde des am Boden gebückt hockenden Tieres abgelauschte Falkendarstellungen finden wir dagegen auf älteren Denkmälern. Ein Schmuckstück der Gemahlin des Königs Djer, des Vorgängers des Königs Djet, zeigt uns solche naturalistischen Falkenbilder im Wechsel mit Bildern vom Typus des Falken des Denksteines. Es ist daher zweifellos, daß die 'realistische' Darstellung die ältere ist und eben in dieser Zeit durch eine 'idealisierende' abgelöst wird, die das Majestätische, das 'Erhabene' des göttlichen Tieres ausdrücken will. . . . Die anhebende Stilformung der ägyptischen Kunst faßt die Fülle der Anschauungen zu *Typenbildern* zusammen, die nicht auf Naturwiedergabe, sondern auf Gestaltung des Wesensgehaltes der Dinge abzielen. Zugleich ordnet das beginnende Denken die flutenden Wahrnehmungen der menschlichen Sinne zu *Begriffen,* die an Stelle des Augenfälligen das Wesentliche des Wahrgenommenen ins Bewußtsein heben. Die Erschaffung der Hieroglyphenschrift ist zugleich eine Leistung der Kunst wie des Denkens, der Typenformung wie der Begriffsbildung."[52]



Emsaf und seine Gattin Hetep empfangen Opfergaben. Bemalter Kalkstein, 51,5 cm. XI. Dynastie.

Indem das Bild zum Zeichen wird, wächst ihm eine neue Wirklichkeit an ihm selbst zu, es bleibt nicht länger ein Bild für ein anderes (und als solches mit diesem zu identifizieren), sondern ist das, was es meint (nämlich die Bezeichnung); so löst sich das Bild als Zeichen vom Bild als Abbild. "Das erzählende, symbolisierende Bild stellt mit den später abgelösten Schriftzeichen eine Einheit dar. . . . In dieser Übergangserscheinung trägt das Bild gegenüber allen vorangegangenen Malereien eine neuartige Funktion."[53] Auf der sog. "Städtepalette" findet sich das Bild einer Eule über einer Stadt; dieses "Bild" muß als Schriftzeichen gelesen werden: "Ob auf der 'Städtepalette' die Einwohner Butos höhnisch als 'Eulen' bezeichnet werden, ob dort nach der Zerstörung nur noch Eulen hausen sollen, oder ob hier schon eine Namenswahl der Sprache – wie in unserem 'Käfertal' und 'Eulenspiegel' – in rätselhafter oder begründeter Fom vorausgegangen ist, in jedem Fall bilden diese Hieroglyphen nicht etwas ab, was man so, wie es geschrieben ist, sehen kann, sondern etwas, was 'gelesen' werden muß und eine literarische Aussage ergibt."[54] Das Bild wird zum Zeichen und als Zeichen kann es dann auch etwas Unsinnliches benennen. Der Übergang von der Anschaulichkeit des Abbildes zur Lesbarkeit des Zeichens ist "ein grandioser Versuch, über die Welt der sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen hinauszukommen und auch das Gestaltlose zu gestalten. Der Sinn der Hieroglyphenschrift ist künstlerische Formung von geistigen Gehalten zum Zweck ihrer Bindung und Verfestigung, die die Dauer ihrer Gültigkeit verbürgen soll".[55] So auch Schott: "Die Hieroglyphen betreffen oder vertreten sogar das im Bilde Dargestellte, bringen jedoch etwas Neues, nicht Abbildbares hinzu. Sie zeigen nicht – wie das Bild – als Wesentliches das, was man sieht oder sehen könnte, sondern fügen dem Gesehenen und im Bilde Dargestellten noch etwas Nichtgesehenes, Unsicht-

bares hinzu, das den Gegenstand nennende Wort der Sprache."[56]

Dieser Übergang wird auf unserm Relief sozusagen in statu nascendi faßbar. Die Darstellung des Vorgangs – Überreichung von Gaben – ist ganz und gar bildhaft und durchaus als Bild gemeint. Die Empfänger, das Ehepaar Emsaf und Hetep, werden sitzend in der Haltung der Entgegennahme abgebildet, die anderen Figuren schreitend in der Haltung der Darbringung. Die Spenden selbst sind naturalistisch wiedergegeben. Doch die Stereotypie der Haltung bringt mit sich, daß hier nicht die opfernden Individuen A, B, C usw. gemeint sind, sondern der Begriff "Überreichung von Gaben". Die erhobene Lotosblüte Nefertem deutet auf den kosmologisch-gesetzlichen Sinn der Handlung hin und erhebt sie damit über den Stand eines einmaligen abgebildeten Geschehens. Hier ist das Stereotyp ein Bildelement – Mädchen mit der Lotosblüte –, aber es intendiert zugleich die Zeichenhaftigkeit einer Begriffsmarke. Die Verwandtschaft des stereotyp geregelten Bildes mit Schrift wird hier deutlich: "Eine einzelne Hieroglyphe, die man aus einem der frühen Schriftbilder herauslöst, ist selbst ein Bild und deshalb für sich genommen von einem bloßen Bild nicht zu unterscheiden. . . Doch fallen die Schriftzeichen aus dem Bilde dadurch heraus, daß sie nicht als Bild im Bilde stehen."[57] Das gilt auf unserem Relief von den beiden Hieroglyphenreihen, die so gegen die Bildelemente abgesetzt sind. Immerhin wird der Zeichencharakter der Bildelemente, der ihnen eine unsinnliche, abstrakte Bedeutung, eine "Aussage" verleiht, gerade in der Zusammenordnung von Schrift und Bild kenntlich: das Bild meint nicht das Abgebildete, die Abbildung selber ist die Wirklichkeit.

2.22 Jahrtausendelang ist die Funktion der Schrift dieselbe geblieben: Aufbewahrung von Gewußtem, Fixierung von Vereinbarungen und Satzungen, Mitteilung von Gedanken oder Anordnungen. Schon die Leseunkundigkeit der großen Mehrzahl der Menschen ließ eine weitere Massenfunktion des geschriebenen Worts nicht aufkommen. Erst in der neuesten Zeit wird das mit der fortschreitenden Aufhebung des Analphabetismus anders. Nun kann die Schrift in den Dienst der Massenbeeinflussung gestellt werden – als Plakat, als Leuchtreklame wendet sie sich an jeden: sie wird zum universellen Moment der Bildwelt unserer Zeit, zum Teil unserer optischen Kultur. So verliert sie ihre esoterische soziologische Position. Damit kehrt sich auch ihre linguistische Bedeutung um: früher gab die Niederschrift eines Gedankens die Möglichkeit, ihn umso subtiler und logisch differenzierter zu formulieren, als im Lesen die Chance des Rückblicks, der Vorwegnahme, des nachvollziehenden Verknüpfens, der Artikulation durch Interpunktion gegeben war. Schrift entfernte sich damit immer weiter vom "Bild-Zeichen", von der Hieroglyphe, und wurde mehr und mehr zum abstrakten Zeichen, bar jedes kalligraphischen Ordnungsgehalts, bloßes Vehikel einer sprachlichen Information. Die Handschrift, das gedruckte Buch, die Tageszeitung alten Stils (an die der auf graphische Gliederung verzichtende Umbruch der "Neuen Zürcher Zeitung" noch eine Erinnerung wachhält) sind fern davon, eine Bildwelt zu konstituieren.

Hier hat die Popularisierung des Lesens – wenn auch in sehr vereinfachter Weise – eine Änderung bewirkt. Nun zwingt der Zweck des öffentlichen Schriftgebrauchs zu immer lapidareren Fassungen, die nicht mehr einen Gedanken entwickeln, sondern ein Resultat einprägsam machen sollen. Bewußtseinsveränderung steht nicht länger im Zeichen des Überzeugens, sondern des Dekretierens: "Mach' mal Pause, trink Coca Cola!" Oft reduziert sich der Mitteilungsgehalt einer Werbeschrift auf die Wiederholung eines Namens, den man sich merken soll. Diente die Schrift im Laufe ihrer Entwicklung einer immer reicheren Entfaltung des semantischen Gehalts der Sprache, so geht sie nun den Weg zurück zu den Anfängen: sie wird wieder statuarisch und statuierend, sie unterläuft das Denken, statt es zu fördern. Schrift wird ein Moment der optischen Gestaltung: auf Plakaten, in Inseraten, im Layout von Illustrierten, im Kontext von Zeitungen, die nicht mehr auf Bericht, sondern auf Bildübermittlung ausgehen (also nicht mehr gelesen, sondern betrachtet werden wollen). Das Schriftzeichen wird als Arabeske ins Bild zurückgeholt, so wie in China Schrift und Bild (vermöge des emblematischen Charakters der chinesischen Schriftzeichen) eh und je verbunden blieben. Und schließlich endet das Schriftzeichen wieder beim suggestiven Bild – das überschäumende Bierglas auf der Reklame einer Brauerei wird mit deren Namen verbunden, alltäglichste Repetition eines Prinzips, dessen Ursprung mit mythologischer Würde in der Falkenstele gegeben war.

Was Wunder, daß Schriftzeichen sich nun ihres abstrakten Zeichencharakters begeben und zu Bildelementen werden sollen? Die Einheit von sprachlichem (= begrifflichem) Sinn und optischer Darstellung hat eine Bildwelt hervorgebracht, die das Begriffszeichen mit dem optischen Signal homolog verschmelzen möchte: ein Zwischenbereich, in dem die Elemente der Sprache – Buchstaben, Wörter, Sätze – in Elemente der visuellen Gestaltung, also in optische Formen übergehen.

Der signifikative Appell ist das Gemeinsame, aufgrund dessen das Aufsprengen der Gattungsgrenzen, die wechselseitige Durchdringung der Aussagemittel möglich wird. Geht die Graphik auf die Evokation von Sachverhalten anhand ihrer Kontur, Binnenzeichnung und Abschattungen aus, so bedeutet die graphische Darstellung von verbalen Gehalten, daß die Schrift als reine optische Form, der Buchstabe als kleinste Einheit der Linienführung behandelt wird. Ein Problem entsteht dadurch, daß das Schriftzeichen selbst Träger einer definierten Bedeutung ist, die nun ihrerseits als Formpartikel einer optischen Sinnganzheit eingesetzt wird; Zwei Bedeutungssphären überlagern sich, der Reiz besteht in ihrer wechselseitigen Abbildung oder Projektion aufeinander. Und was ist Lesen eigentlich anderes als die Vereinigung der Gesichtssinneswahrnehmung mit der Auffassung einer abstrakten Bedeutung?[58]

Historisch taucht dieses Phänomen der Überschneidung zweier Gattungsbereiche in der kalligraphischen Schriftordnung auf, nicht erst bei Stephane Mallarmé und Arno Holz, die den Satzspiegel zum Ausdrucksmoment des Gedichtes erhoben, sondern im Prinzip schon in der mittelalterlichen Buchkunst oder in der Integration von Texten in Bilder, wie sie in höchster Vollkommenheit die ostasiatische Malerei vorgenommen hat; vielleicht könnte man auch das Verhältnis von Schrift und Zeichnung im alten Ägypten anführen (zum Beispiel auf dem Emsaf-Relief), obschon die Bildhaftigkeit der Hieroglyphe dort die Überschneidung weniger hart empfinden läßt. Auch im Manierismus gibt es schon poetische Kalligramme, die nicht allein gehört, sondern auch gesehen werden müssen.

In den neueren Produkten, die aus solcher Vereinigung der Gattungen hervorgegangen sind, wird allerdings deren

Einheit, die doch gerade den Witz der Sache ausmacht, oft genug wieder zerstört. Buchstabe und Wort sind dann nichts als graphische Siglen ohne eigenen Sinn, ähnlich den Zeichen Capogrossis, nur uns vertrauter, weil wir sie bereits aus dem anderen Zusammenhang der Schrift kennen, zuweilen willkürlich bunt als Träger von Farbkombinationen. Die Zeichen – Buchstaben oder Wörter – stehen hier für keine andere Wirklichkeit als ihre eigene. Doch was bei willkürlich erfundenen Zeichen – etwa dem "Alphabet Capogrossis" – eine chiffrierte Signifikanz gewinnen kann, schließt im Gebrauch bereits signifikanter Elemente, die aus ihrer Bedeutungsschicht entfernt und in eine andere übertragen werden, leicht einen Substanzverlust ein; denn bei solcher Verwendung scheint die semantische Dimension der Schriftelemente verkürzt, die Chance wechselseitiger Erhellung von Sprache und Sehform nicht genutzt; das gleiche gilt allerdings auch von der vordergründigen Übersetzung des Gedankensinns in Bildumriß – etwa wenn "pacem in terris" in vielfacher Wiederholung als Gestalt eines Schützenpanzerwagens geschrieben wird.

Die Herkunft dieser Formexperimente aus der Werbung, die Text und Graphik seit je verbinden muß, liegt auf der Hand. In der Werbegraphik wird indessen der Verweisungscharakter des Zeichens strikt gewahrt – es soll uns auf etwas bringen. Die Schriftbilder aber laufen darauf hinaus, Zeichen und Bezeichnetes zusammenfallen zu lassen, sie sind typographisches Ornament. Die Intention geht darauf, Sprache so zu verfremden, daß sie als schieres Material, unbelastet von vorgegebenen Sinn-Zuordnungen, erscheint und also Spiel mit dem Sinn ermöglicht wird. Die Trennung von Wort und Bedeutung, in der Gewohnheit des Wortgebrauchs nicht mehr zu erzwingen, wird auf dem Umweg über die Schrift vollzogen: die Bildqualität des Geschriebenen sprengt die Bedeutungshöfe der Vokabeln weg, besonders deutlich da, wo Worteinheiten an den Rändern um der graphischen Form willen beschnitten sind. Sinnkonstitution soll wieder in die aktive Subjektivität des Menschen verlegt werden, allerdings um den Preis, intersubjektive Wirklichkeit zu erfassen.

Die Vertreter der "konkreten Poesie", denen es nach Gomringer darum geht, den Käfig, den die Sprache um uns errichtet, beiseite zu setzen und als Sache an sich zu betrachten, statt ihn als Filter unseres Bewußtseins hinzunehmen, haben sich der Möglichkeit bemächtigt, die ihnen die Auflösung der Texte durch graphische Verformung bietet, um die reine Substanz der Sprache zu gewinnen.[59]

Aber gibt es das überhaupt – eine reine Materialität und Substanz der Sprache? Ist sie dann nicht etwas anderes geworden, Laut oder (als Schriftzeichen) Figur, aber eben nicht mehr Sprache? Der Hinweis Gomringers auf das "Sprachspiel der chinesischen Schrift" trifft nicht, denn die chinesischen Charaktere sind ja immer sinngeladene Embleme, wie Marcel Granet unwiderleglich gezeigt hat. Daß es der Sprache als Sprache zukommt, jeweils Bedeutungen von etwas zu stiften, Zeichen für Sachverhalte (und nicht Zeichen an sich, reine Form) zu sein, ist von der sprachanalytischen Philosophie seit Husserl und Wittgenstein herausgearbeitet worden. Laute oder Figuren werden erst dadurch zu Wörtern, daß mit ihnen etwas gemeint wird und daß sie dieses Gemeinte identisch festhalten. Sprache ist ein modellhaft abstraktes System der Wirklichkeit des Abgebildeten – nicht ein selbstgenügsames System der Wirklichkeit der Abbildung. Wir können, wenn wir denken (das heißt Sachverhalte durch Begriffe artikulieren) der Sprache nicht entrinnen, aber eben als einem Ausdruck für etwas. Wo wir die Sprachformen abbauen, um zum vermeintlichen Kern der Sprache vorzudringen, bleibt uns plötzlich nur Unsprachliches übrig. Dichtung löst sich auf in ihre Bestandteile, Bilder von zuweilen hohem optischen Reiz entstehen, die nur mehr als visuelle, nicht als semantische Zeichen zu lesen sind. Das Prinzip der Verschmelzung von Bildform und Sprachform ist letzten Endes nur dann ergiebig, wenn von beiden Seiten genügend Sinngehalt mit eingebracht wird, um eine Spannung zwischen ihnen entstehen zu lassen.

Der semantische Minimalismus steht dieser Idee eines Schrift-Kunstwerks indessen hemmend entgegen. Es kommt dann zu abstrusen Theorien wie der Behauptung von Gomringer: "Ein Aufbauprinzip der Konstellation ist die unmittelbare Wiederholung des Worts. Sie bewirkt die Beharrung und momentane Konzentration und ein plötzliches Bewußtwerden der Besonderheit einer bestimmten Wortmaterie. Soll der Zeitablauf aus dem geschriebenen Gedicht entfernt, absorbiert werden, so muß ein solches Wort in größerer Anzahl – als Massenerscheinung – gleichzeitig sichtbar sein. Um beispielsweise dem deutschen Wort 'Schnee' zum bedeutenden Ausdruck zu verhelfen, ist es nötig, dieses Wort – dieses Zeichen – in einer ausgewogenen Anzahl und in einer bestimmten typographischen Anordnung zu verwenden."[60] Das ist, schlicht gesagt, Unsinn. Ein Wort wie Schnee kann als einzelnes allen bedeutenden Ausdruck auf sich versammeln, is braucht dazu keiner massenweisen Wiederholung. Steigerung des Ausdrucks wird es eher aus dem Kontext mit anderen, ergänzenden Bild-Wörtern gewinnen als aus bloßer Summation.[61] Mao Tse-tungs Gedicht "Schnee" evoziert die Landschaft:

Nördliches Land in Sicht:
tausend Meilen eisige Starre,
zehntausend Meilen schneeverweht.
Schau: die Große Mauer, beiderseits
Geblieben nur Öde;
den Gelben Fluß hinauf, hinab
stocken die Wasser.[62]

Mir scheint, daß hier dem Titel-Wort "Schnee" mehr an "bedeutendem Ausdruck" gegeben ist, als es eine, wie auch immer typographisch geordnete, bloße Repetition, eine Ansammlung des Gleichen vermöchte. Zwanzigmal die Vokabel "Schnee" sagt nicht mehr als einmal. Das ist das Wesen der Sprache, daß das Wort die ganze vermeinte Sache zu decken vermag. Wörter allein durch das Schriftbild aufwerten zu wollen, verfehlt den Gattungsunterschied. Das Verfahren rechnet eher mit der Gedächtnispsychologie der Werbung als mit der inhaltlichen Bedeutsamkeit der Sprache. Erst wo die Gattungsunterschiede von abstraktem Wortzeichen und konkretem Bildzeichen festgehalten sind, kann ein neues Kunstwerk entstehen; vielleicht in jenem Sinne, den Schwitters andeutete: "Ich habe Gedichte aus Worten und Sätzen so zusammengeklebt, daß die Anordnung rhythmisch eine Zeichnung ergibt. Ich habe umgekehrt Bilder und Zeichnungen geklebt, auf denen Sätze gelesen werden sollen. . . Dieses geschah, um die Grenzen der Kunstarten zu verwischen."

2.3 Zeichen-Welten

2.31 Die Zeichenwelt dissoziiert sich in zwei, einander scheinbar entgegengesetzte Arten: die Bezeichnung, die sich durch formale Zuordnung eines beliebig zu setzenden Zeichens zu einem Bezeichneten ergibt und sinnliche Ähnlichkeit nicht für sich in Anspruch nimmt; und die Abbildung, bei der das Abbild nicht nur nominal für das Abgebildete eintritt, sondern dieses real wiedergeben will – sei es durch Reproduktion seiner sinnlich wahrnehmbaren Merkmale (beziehungsweise der gestaltqualitativ und bedeutungsmäßig wesentlichsten); sei es durch Projektion seiner Struktur auf eine andere Darstellungsebene, wobei Isomorphie der Strukturen supponiert wird. Im Falle bloßer Bezeichnung gibt eine Definition des Zeichens seinen Sinn; wenn etwa auf einer Kinderzeichnung neben einer ungeschlachten Gestalt das Wort "Pferd" steht, so wird die Unvollkommenheit einer Reproduktion durch eine Bezeichnung ausgeglichen, die nominal festgemachte Abbildung der Wirklichkeit tritt für das Abgebildete ein, ohne erkennbar auf es zu verweisen.

Der extreme Gegenpol, an dem Zeichenhaftigkeit in bloße Reproduktion übergeht, wäre dann die Photographie, die mit technischen Mitteln, also ohne die Übersetzung durch eine bewußte Wahrnehmung, ein zufälliges Stück Wirklichkeit abbildet. Zwar ist auch hier die Abbildung, allein durch die Übersetzung der dreidimensionalen Realität in die zweidimensionale Darstellung, nur ein "Zeichen" für das wiedergegebene Vorbild, aber sie unterscheidet sich von allen anderen Zeichen dadurch, daß sie keine Abstraktion vornimmt, sondern allenfalls technische Undeutlichkeiten kennt. Ja, gerade die Verdeutlichung eines Abgebildeten in der Abbildung, die durch die akzentuierende Leistung der bewußten Wiedergabe möglich wird, ist bei dem technischen Verfahren ausgeschlossen: dieses interpretiert nicht einen Befund (wie es die Wahrnehmung tun kann), sondern registriert ihn. Trotz der Verbreitung, die die Photographie im Alltag der modernen Welt bekommen hat, mangelt ihr die Fähigkeit, einen Sinn stellvertretend wiederzugeben. Sie wird nicht als Zeichen erlebt.

Ist die Photographie sozusagen der natürliche Gegenpol des Zeichens, weil sie statt Abbreviaturen zufällige oder klischeehafte Ausschnitte von Wirklichkeit ins Bild bringt und selbst als Kunstphotographie noch ihre Legitimität aus dem Abgebildeten, nicht aus der Abbildung zieht, so treten in der auf den Hund gekommenen Emblematik die Zeichencharaktere von Bildhaftem massenhaft zutage. Das Emblem dient nicht der Darstellung einer Sache, sondern vielmehr zugleich ihrer Hervorhebung und dauerhaften Fixierung. Das Wappen zeichnet den Träger aus, aber nicht als Individuum, sondern als zugehörig zu einer Familie, einem Clan, einem Geschlecht. Es bezeichnet gesellschaftliche Gattungsmerkmale und bewahrt darin etwas von der Funktion des Totems. Wir brauchen hier nicht auf die Destruktion ethnologischer oder religionsgeschichtlicher Theorien des Totemismus einzugehen, wie sie Levy-Strauss vorgenommen hat.[63] Der Totem als gesellschaftliches Emblem wird davon nicht berührt. Von altägyptischen Gaustandarten bis zu Adelsschildern und Staatswappen reicht diese Linie sozialer Abzeichen. Solche Zeichen markierten die abstrakte soziologische Gliederung der Gesellschaft. Und Granet hat gezeigt, daß nach dem gleichen Prinzip die chinesischen Schriftwörter als Embleme von Bedeutungsklassen – gemäß dem gesellschaftlich gestifteten Zusammenhang von Sachverhaltsbedeutungen – verstanden werden müssen.[64]

Erst der Zerfall der in Gruppen gegliederten Gesellschaft in eine Menge von konkurrierenden individuellen Warenproduzenten ließ das Emblem zum Warenzeichen oder Signet degenerieren, als welches es nun ein selbstverständlicher und unübersehbarer Bestandteil unserer optischen Lebenswelt geworden ist und eine solche Wichtigkeit bekommt, daß die Verwendung als ein privatrechtlicher Titel geschützt werden kann – so als ob ein Zeichen zum "Eigentum" einer (natürlichen oder juristischen) Person werden könne. (Daß diese Entwicklung schon mit der Entstehung des Privateigentums einsetzte, zeigen die frühen sumerischen Siegel oder die Brandstempel der Herdenbesitzer; nur war da das Zeichen ein Mal des Besitzes, und niemand konnte ein Interesse daran haben, ein fremdes Zeichen zu benutzen, durch das er sich selbst depossediert hätte). Sobald ein Signet zum Herkunftsnachweis dient, ist sein Mißbrauch möglicherweise gewinnbringend. Klassifikation und Reklame gehen eine Verbindung ein, die sich der Mittel optischer Repräsentation bedient. Die heraldischen Embleme schlossen für ihren Träger die Verpflichtung ein, sich gemäß dem Normenkodex seiner Gemeinschaft zu bewähren: wer ein Wappen führte, konnte bei seiner Ehre gepackt werden. Man sieht, das System der Verbindlichkeiten und Sanktionen war an feudalistischen Gesellschaftsstrukturen orientiert. In einer kapitalistischen Umwelt verlieren diese Verhaltensregeln ihren Sinn, ihre Durchsetzbarkeit, ihre Vertrauenswürdigkeit. Dem Warenzeichen fehlt die ethische Würde, die dem Wappen zukam. Aber der Eigentümer und Benutzer eines Warenzeichens möchte glauben machen, sein Werbetext sei aufrichtig, wie es das Wort eines Edelmanns sein sollte; er maßt sich den Vertrauensvorschuß an, der den Tauschgepflogenheiten unter anderen Produktionsverhältnissen entsprach. Sein Signet soll für Güte bürgen, indem es atavistische Ehrfurcht vor dem Ausgezeichneten weckt, wenigstens im Unterbewußten aktiviert.

Der Multiplikation der Embleme auf dem Warenmarkt entspricht ein Wandel ihrer Bedeutung. Während sie einerseits den Anspruch aufrechterhalten, heraldische Gütezeichen zu sein, übernehmen sie andererseits die Funktion, durch Repetition sich einzuprägen und damit der Werbung für die Produkte einer Firma zu dienen. Dazu mag es nützlich sein, die Schrift (etwa den Firmen- oder Markennamen) zum Zeichen zu stilisieren: das weltberühmte Bayer-Kreuz ist ein Beispiel dafür. Auf die Reklamefunktion des Emblems hat Haug an einem einleuchtenden Fall hingewiesen: "Hush Puppies", Schuhe aus der Haut von Jungschweinen: "Das Markenzeichen – das Hundebild und der Name – wird von über der Hälfte der Bundesbürger und sogar von zwei Dritteln der bis zu Dreißigjährigen gekannt, also von mehr Menschen als fast alle bekannten Politiker".[65] War früher das Wappenbild erhaben, gar furchteinflößend, so wird es nun sentimental gewinnend: "Den Erfolg des Markenzeichens spiegelt der anerkennende Ton des Berichtes im Wirtschaftsblatt der 'Frankfurter Allgemeinen' wider. 'Dieser schon auf den ersten Blick liebenswerte Kerl', heißt es dort über das dem Markenzeichen einverleibte Hundebild, 'der mit seinen langen braunen Ohren und der

weißen Schnauze treuherzig und ein wenig tollpatschig wirkt, hat heute Freunde in sechsundvierzig Ländern der Welt".[66] Gefühlsidentifikationen sollen hergestellt werden bei dem Betrachter, der sich angesprochen fühlt und dann zum großen Clan der Hush-Puppies-Träger gehört; die Intention des heraldischen Emblems wird umgekehrt: dieses schließt den Betrachter aus, nur wer durch Geburt zum Clan gehört, darf das Wappen tragen, es ist exklusiv. An dieser Exklusivität will das Warenzeichen jeden teilhaben lassen, der sich für den Kauf dieser Ware entscheidet. So täuscht es unterschwellig noch vor, es würde ein Standestabu gebrochen und prätendiert in einem die Zugehörigkeit zu einem auserlesenen Kreis und demokratische Gleichheit. Der Appell an den Konformismus verschleiert sich unter einem Zeichengebrauch, der Formen aus überwundenen Gesellschaftssystemen reproduziert.

Die gesellschaftliche Funktion von Emblemen wird an diesem Beispiel ihrer Verwendung auf Warenzeichen deutlich. In ihnen realisiert sich die gesellschaftliche Ikonographie einer Zeit, die keine verbindlichen Symbole mehr setzen kann, weil alles zur Ware geworden ist. Wie schwer es unter diesen Bedingungen einer Verwendung von Emblemen als Momenten des Warenmarktes noch ist, eine allgemein verbindliche und symbolhaltige Ikonographie zu schaffen, zeigen die hilflosen Versuche, eine allgemeine Bildsprache für gesellschaftliche Verkehrsmittel zu schaffen: Münzprägungen, Banknotenentwürfe, Neuschöpfungen von Wappen und dergleichen bekunden die Entleerung der Bildgehalte von öffentlich anerkannten Zeichen. Beliebiges, meist aus unbekannter oder unbegriffener Geschichte Geschöpftes, muß als Symbol herhalten.

2.32 Auch die Ähnlichkeit mit den Dingen, die der Künstler anstrebt, der sich seiner Sinneswahrnehmung anvertraut, enthebt das Bild nicht seiner Zeichenhaftigkeit. Die getreueste Abbildung ist nicht das Abgebildete, sondern meint es; sie ist ein Zeichen dafür. Und die Zeichenhaftigkeit schließt ein, daß Abbildung und Abgebildetes auseinanderfallen in zwei Nicht-Identische, deren Identität doch intendiert ist (wenn auch bloß als solche im Bewußtsein); und in der Abbildung stellt sich die Identität von Identität (Abbildung als Wiedergabe des Abgebildeten) und Nicht-Identität (Abbildung als das Andere des Abgebildeten) her, die Struktur des Abbildungs- oder Zeichenverhältnisses ist per se dialektisch.

Diese dialektische Identität herzustellen und sich ihrer zu vergewissern, sie im Bilde selbst auszudrücken, ist das Problem Magrittes, der in diesem Sinne als Prototyp des modernen, reflektierenden Künstlers gelten darf. Für Magritte stellt sich das Problem auf verschiedenen Ebenen: einmal auf der der sinnlichen Ähnlichkeit im deskriptiven Detail, sodann auf der der Herstellung einer von der deskriptiven Feststellung abweichenden Bedeutung, schließlich auf der des Verhältnisses von Bedeutung und Wirklichkeit, sei es, daß etwas unsinnlich Wirkliches gemeint ist, sei es, daß das Bild sich als autonome Bedeutung präsentiert. Immer wieder zerfällt ihm die dialektische Identität von Identität und Nicht-Identität – die Grundfigur der Hegelschen Logik – zur bloßen Identität eines durch die Wirklichkeit nicht gedeckten Bildsinnes oder zur reinen Nicht-Identität von Abbildung und Abgebildetem. Immer wieder versucht er, die dialektische Identität herzustellen.

Die Methode Magrittes, die Überlagerung der protokollierten Wirklichkeit durch die Phantasie, die mit den Elementen der Wirklichkeit ihr bedeutungsvolles Spiel treibt und dabei die ontologische Differenz von Abbildung und Abgebildetem selber ins Bild bringt, gehört zu den künstlerischen Versuchen, die parmenideische Einheit von Denken und Sein in der Anschauung herzustellen.

Den Sachen gegenüber eine Sprache der Beschreibung zu gebrauchen, die sich jedes subjektiven Scheins entschlägt und ihnen mit nüchternen Protokollsätzen beizukommen versucht, ist das Wissenschaftsideal des Positivismus, in dem sich zweifellos eine Denkhaltung und Welteinstellung unserer Zeit ausdrückt. Die strenge Disziplin der konkreten Malerei, die Architektur des Funktionalismus, die Technik des nouveau roman, die informationstheoretisch orientierter Ästhetik – das sind charakteristische Aspekte dieser Haltung, die sich mißtrauisch gegen die Phantasie verschließt und deren Anspruch nicht gelten läßt, einen genuinen Zugang zur Wahrheit zu eröffnen. Was man indessen von der Natur gesagt hat, möchte auch auf die Phantasie, ein Stück Menschnatur, zutreffen: naturam expellas furca, tamen usque recurret (Horaz, Ep. I,10,24).

Eine der Hintertüren, durch die sich die Phantasie wieder einschleicht, um von den Gegenständen Besitz zu ergreifen, öffnete also Magritte, der belgische Maler mit dem kleinbürgerlichen Lebensstil eines Beamten, der es unternahm, die Magie der Dinge nach Art von Protokollsätzen darzustellen. In einem Brief an Volker Kahmen formulierte Magritte sein Programm so: "Die Malerei ist für mich lediglich ein Mittel; dieses erlaubt mir, einen Gedanken zu beschreiben, der einzig durch das gebildet wird, was die Welt an Sichtbarem bietet." Diese Selbstcharakterisierung verdient wörtlich genommen zu werden, weil darin die Ambiguität von Phantasie und Deskription festgehalten ist; denn ein Gedanke ist ja gerade etwas, das über den einfachen Sinneseindruck von Sichtbarem hinausgeht.

Worin kann also ein Gedanke bestehen, der einzig durch das gebildet wird, was die Welt an Sichtbarem bietet? Offenbar doch nur darin, daß das Sichtbare nicht einfach hingenommen wie wahrgenommen wird. Der Gedanke geht mit den Eindrücken als Bausteinen um, aus denen er sein Reich baut, das nicht das der Dinge, sondern das der Verhältnisse (von Dingen zu Dingen, von Menschen zu Dingen, von Menschen zu Menschen) ist. Gedanken formulieren Relationen. Solche können aus Sichtbarem gebildet werden, ohne doch Wahrgenommenes reproduzieren zu müssen: die Wahrnehmungsgehalte können umgestellt werden. Wenn Magritte einen Mann en face malt, dessen Kopf zwischen Kragen und Melone herausgelöst und um Körperbreite seitlich verschoben ist (Le pélerin, 1966), dann sind die Elemente der Figur korrekt, aber ihr Zusammenhang ist desintegriert; so ist es der Mensch, er erscheint neu, beunruhigend, als montierbare Puppe. Hier wird das surrealistische Prinzip der Montage zu Ende gedacht bis auf seine Voraussetzung hin, die Demontage, ohne die die Kombination als Leistung des Gedankens nicht möglich wäre.

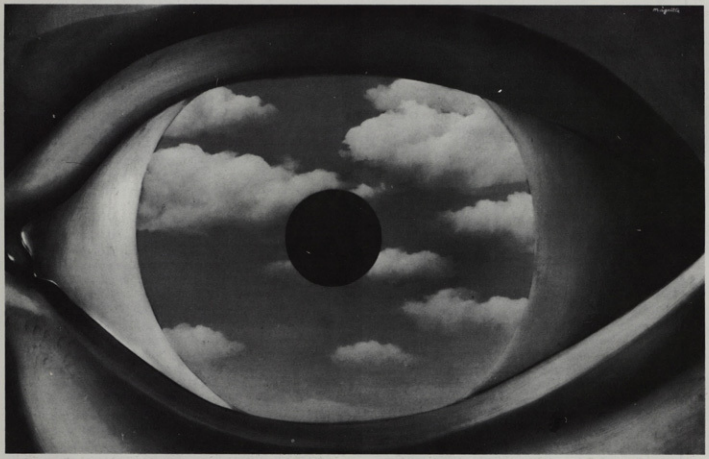
Verblüffende Kombinationen durchbrechen die Gewöhnung und lehren uns neue Gedanken. Vertraute Denkbeziehungen werden in Frage gestellt. Wir haben die Idee einer Nixe mit Fischschwanz und weiblichem Oberkörper; Magritte malt sie umgekehrt – ein weiblicher Unterkörper geht in Fischleib und -kopf über (L'invention collective, 1935). Derartige Einfälle wären trivial, träten sie nicht mit dem Gestus auf, Wirklichkeit zu protokollieren. Ihr Tiefsinn liegt in der Diskrepanz zwischen der Phantastik der Vorstellung und der Nüchternheit, Vordergründigkeit der Malweise; die Fiktion wird dargestellt mit

der fanatischen Sachlichkeit, die der jenes Typus von Plakaten ähnelt, auf denen ein vollschäumendes Glas Bier den Betrachter animiert, Durst zu bekommen. Magrittes Surrealismus hat nichts von dem Witz eines Max Ernst, auch nichts vom Mythos, der bei diesem aufbricht; er hat auch nichts von Traum und Unbewußtem an sich und ist ganz und gar nicht psychologisierend. Bei ihm werden einfach die Dinge kraft des Gedankens andere als sie sind: ein Apfel liegt in einer Stube, dick und schwer, vom Fenster bis zur Wand, von den Dielen bis zur Decke reichend (La chambre d'écoute, 1952); die Frucht ist so prall, so gigantisch, daß sie den Raum sprengt, die Relationen sind verändert und mit ihnen die Bedeutung der Objekte, sie sind nicht länger mehr ausbeutbar, sie müssen betrachtet werden. "Diese neue Haltung", schreibt Magritte, "unterscheidet sich vom gewöhnlichen Bewußtsein, für das die Welt ein 'Objekt' ist, welches man auf die eine oder andere Weise ausbeutet: durch den Handel, die Religion, den Krieg, die Politik, die Wissenschaft, die künstlerische Tätigkeit usw. (diese letzte beutet allerdings nicht aus, sie 'behandelt' die Welt auf eine besondere Weise)."

Wer so den Sinn der Kunst in die interesselose und kontemplative Anschauung verlegen will, muß sich mit dem Verhältnis von Bild und Wirklichkeit befassen. Das hat Magritte zeit seines Lebens getan, und zwar getreu seiner Devise, dieses Verhältnis am Sichtbaren selbst zu erfahren. Es gibt zahlreiche Variationen des Motivs "Bild im Bild". Eine frühe Version (Le signes du soir, 1926) stellt eine Bildtafel mit Landschaft in eine Landschaft aus Bergen und Wellblechdach und Kugeln, die sich auf dem Innenbild finden, stehen in einer zeichenhaften Beziehung zu einer Kugel, die sich auf dem Umbild findet. Wenige Jahre später gibt es ein Landschaftsbild (La belle captive, 1931), auf dem eine Staffelei mit Leinwand zu sehen ist, die genau den Ausschnitt der Wirklichkeit, den sie verdeckt, als Bild reproduziert. Und das gleiche Motiv gibt es noch einmal 1933 (La condition humaine I), nur daß nun die Landschaft durch ein Fenster von einem Zimmer aus gesehen wird, so daß der Charakter des Ausschnitthaften sich verdoppelt: das Bild im Bild ist Ausschnitt eines Ausschnitts.

Das Auge selbst liefert uns nicht die Wirklichkeit, sondern nur ein Segment, das wir kraft unseres Blicks auf uns hin zentrieren (Le faux miroir, 1929). Unser Anspruch kann also nicht sein, abzubilden und so zu tun, als vermöchten wir zu erleben, was die Welt zu uns sagt; sondern wir müssen das Sichtbare als Geheimnis erkennen lernen: "Ich will die vertrauteste Realität vielmehr so zeigen, daß diese unmittelbare Realität ihren sanften oder schrecklichen Charakter verliert und schließlich ihren mysteriösen Charakter offenbart." Das ist jedoch nicht so gemeint, als ob dieses Geheimnis "hinter" der Wirklichkeit läge; es ist die Wirklichkeit selbst, wenn der Gedanke sich ihrer bemächtigt. Jede Deutung führt aber in die Irre, das Geheimnis muß als solches festgehalten, das heißt am Sichtbaren sichtbar gemacht werden: "Ich habe daran gedacht, ein Bild zu malen, das eine Art Falle ist . . . Die fragliche Falle besteht in der unvermeidlichen Interpretation, zu welcher die Symbolliebhaber bestimmt ihre Zuflucht nehmen werden; und sie werden somit an alles andere denken (an einen symbolischen Sinn), nur nicht an den absoluten Gedanken, den doch gerade dieses Bild beschreibt."

Wer denkt, daß Interpretationen unvermeidlich in die Irre führen, kann auch nicht viel von den Wörtern halten, deren sich Interpretationen bedienen. Das Sichtbare hat so den Vorrang, daß die Bezeichnung wesenlos wird. Magritte liefert sich dem Nominalismus aus. Er integriert Wörter in seine Bilder, die ihrer herkömmlichen Zuordnungen beraubt sind; sie stehen für etwas anderes, als



René Magritte, *Le faux miroir*, 1929 (Öl/L)

was sie besagen: zwei helle amorphe Flecken, schwebend über dem Bildgrund, werden mit den Beschriftungen "le vent" und "la Normandie" versehen (L'usage de la parole, 1928). Die Beliebigkeit der Sprache gegenüber der Eindeutigkeit des Sehens tritt zutage. Radikaler noch: das Bild ist mit dem Gemeinten des Wortes nicht zu vergleichen; eine Tafel mit einem riesengroßen Apfel trägt die Überschrift "Ceci n'est pas une pomme" (1928-29). Natürlich ist das Bild eines Apfels kein Apfel – man sieht, Magritte neigt wie alle Nominalisten zu Spitzfindigkeiten; und er zerstört unsere naive Meinung, der dargestellte Apfel könne bedeuten, dies sei ein Apfel. Bedeutung und Sein fallen hingegen ganz auseinander. Dann allerdings ist die Sprache der prinzipiell unzulängliche Versuch, das Sichtbare mit den Gedanken zur Übereinstimmung zu bringen. Und auch die Malerei, die einen Gedanken beschreibt, erzeugt keine Abbilder, sondern nichts als sich selbst, wenn auch mit den Formen der sichtbaren Realität. Was sie hervorbringt, *bedeutet* nichts, es *ist*. In einem wichtigem Essay über "Die Kunst der Ähnlichkeit" schafft Magritte Klarheit über diese seine Auffassung von der Malerei; und was er tat, war die Konsequenz dieser seiner theoretischen Position:

"Die Malerei kann weder Ideen noch Empfindungen ausdrücken. Die Ideen und Empfindungen gehören dem Bereich des Unsichtbaren an. Dieser Bereich ist dem des Sichtbaren in keiner Weise überlegen, und es wäre albern, wenn man versuchte, das Unsichtbare in sichtbaren Bildern malerisch wiedergeben zu wollen. Das Bild eines Kreises entspricht einem 'Gedanken rund', aber es stellt nicht die Idee oder die Empfindung eines Kreises dar; diese zu definieren, bleibt Aufgabe der Philosophie. Die Malerei, die es wahrhaft verdient 'Kunst der Ähnlichkeit' zu heißen, ermöglicht es, malerisch einen Gedanken zu beschreiben, der geeignet ist, sichtbar zu erscheinen. Dieser Gedanke umfaßt ausschließlich die sichtbaren Gegenstände, die die Welt ihm anbietet: Personen, Sterne, Möbel, Waffen, Bäume, Berge, feste Körper, Inschriften usw. Dieser Gedanke schafft Ähnlichkeit, weil er die Gegenstände, die er sieht, in der Ordnung vereinigt, die unmittelbar das Mysterium wachruft. Die Beschreibung des Gedankens, der der Welt ähnelt, die nicht von ihrem Mysterium getrennt ist, duldet keine Phantasie noch Originalität. Die Präzision und der Reiz eines Bildes der Ähnlichkeit gehen im mittelmäßigen Gewinn einer Manier, 'originell' zu malen, verloren."

2.33 Zeichenwelten lösen sich immer mehr von der Realität des Abgebildeten ab; je abstrakter sie werden, umso geringer ist ihr anschaulicher Wirklichkeitsbezug, umso nachdrücklicher wird der Betrachter auf die Rückübersetzung des Begriffs in die Anschauungssphäre verwiesen.

Sobald die Bildkunst selbst diesen Weg der Abstraktion ging, sich also um einer auszusagenden Bedeutung willen von der sinnlichen Ähnlichkeit abwandte, wurde die Frage, wie die Bedeutungssphäre auf die Region des materiellen Seins zu beziehen sei, für den Künstler dinglich. Daß die Abbildung nicht mehr identisch gemeint sei mit dem Abgebildeten, sondern schon eine Art (anschaulicher) Theorie über das Abgebildete einschloß, mußte im Bilde mit ausgedrückt werden, um dem Betrachter eine visuelle Interpretationshilfe zu geben. Die beiden Ebenen der unmittelbaren materiellen Realität und der Bedeutungsschicht, die in der bildnerischen Darstellung konstituiert wurde, galt es im Bilde selbst voneinander abzuheben. Was Magritte mit den Methoden surrealer Verschiebungen an den dargestellten Objekten zu erreichen versuchte – nämlich die Problematisierung der Nicht-Identität von Abbildung und Abgebildetem und die Wiederherstellung einer Identität des Nicht-Identischen –, das versuchten vor ihm, seit dem Kubismus, die Künstler mit dem Prinzip der Collage: die Insertion realer Materialien in einen Bildzusammenhang, beziehungsweise die Herstellung eines Bildzusammenhangs aus realen Materialien, die in der Zusammenstellung ihren Sinn veränderten, wurde zum Mittel, die Problematik einer abstrakt gewordenen Zeichenkunst an ihr selbst und mit künstlerischen Verfahren darzustellen.

Collage sei im weitesten Sinne verstanden. Alles, was zusammengeklebt ist, rechnet dazu. Bestehen mag sie aus zufällig gefundenen oder mit Bedacht ausgewählten Altmaterialien, aus zerrissenem oder ausgeschnittenem Papier, aus einer Ansammlung von Gegenständen oder Gegenstandsteilen, aus Photographien oder aus Teilen von Druckwerken; das Klebewerk mag in einem Zusammenhang von Malerei oder Zeichnung integriert werden, es mag autonom sein, gegenständlich lesbar oder abstrakt-konstruktiv oder informell. Immer geht es ums Material. Die homogene Welt der Malerei, deren Bilder aus nichts gemacht sind als aus Farbe, aber alles darstellen und bedeuten können, ist prinzipiell materialfremd; ihr Gegenstand sind optische Bedeutungen. Erst sehr spät wird die Farbmaterie selbst, als Paste oder Flüssigkeit aus der Tube, zum ausschließlichen Objekt des Malens, unabhängig von jeder Bedeutung, unter Verzicht auf jede Darstellung; das ist der Sinn so halbmechanischer Bildherstellungsweisen, wie des "Dripping", des Spritzens, des Schießens, des Verlaufenlassens, die selbst noch den subjektiven Ausdrucksgestus, den Kandinskis "Improvisationen" übriggelassen und kultiviert hatten, ausschließen wollten.

Was die Malerei nur unter Widerruf der künstlerischen Gestaltung erreichen konnte, nämlich den Materiecharakter des Materials wiederzugewinnen, war der Collage von vornherein gegeben: ihr bietet sich das Material zunächst als reine Materie, abgesehen von seinem ihm eigenen Gestaltsinn, an; sie kann darum gestalten, ohne daß dieses materielle Selbstsein des Materials in der Gestaltung aufgehen müßte, es bleibt als solches erhalten, was auch immer damit geschehen möge. Collage ist darum in einem sehr zugespitzten Sinne Materialkunst.

Als Materialkunst hat die Collage eine innere Affinität zum Stilleben. Man könnte sagen: Sie ist die moderne Form der "nature morte": Gebrauchsgut, aus dem das Leben – nämlich der Zweck – ausgetrieben ist, und das nun als tote Materie in eine Konstellation eingeht, die es zu neuem Leben erweckt, zum Leben im Geiste, das ist: im Zusammenhang des Werks. Schwitters ist der Meister solcher Konstellationen aus Nichtigem – und man weiß eigentlich nicht recht, warum sie so sinnvoll und sachhaft-kompakt wirken, sowenig man das z. B. bei der Zusammenstellung eines toten Fischs und eines Zinntellers auf einem Bilde von Ruoppolo weiß: zwecklos in die Darstellung aufgenommen, spricht das Material von sich selbst. Und es spricht von der prinzipiellen Unabgeschlossenheit und Austauschbarkeit alles Zusammengelesenen, so daß Schwitters sehr wohl das Allegorie-Wesen des Stillebens trifft, wenn er einer Collage aus alten Fahrscheinen und Eintrittskarten den Titel gibt: "Zwar fertig, aber . . .". Die Form ist vollendet, das heißt notwendig, unabänderlich; doch die Materie ist bloßer

Ausschnitt, kontingent, beliebig, veränderbar.
Vom Stilleben geht die Collage aus. Ihre "Erfinder", Braque und Picasso, montieren in die gemalte, kubistische gebrochene nature morte ein Stück wirklichen Stoffes – einen Papierfetzen, eine zerrissene Zeitung, ein Tapetenfragment, eine Spielkarte. Sein und Bedeutung gehen ineinander über, reflektieren sich im Nebeneinander von hingestellter und dargestellter Realität. Dazu Erika Billeter, die Konservatorin des Zürcher Kunstgewerbemuseums: "Anfang des Jahres 1912 klebt Picasso – er hat das umstrittene Datum Douglas Cooper in einer Unterhaltung auf Mai 1912 präzisiert – ein Stück Stuhlgeflecht imitierendes Wachstuch in ein Stilleben. Zum ersten Mal wird damit die Illusion nicht mehr durch Malerei oder Zeichnung erzeugt, sondern durch ein Fragment der Wirklichkeit. Daß Picasso dabei noch eine doppelte Täuschung hervorbringt, indem er kein Stuhlgeflecht aufklebt, sondern maschinell hergestelltes Material das Stuhlgeflecht vortäuschen läßt, wirkt wie eine Satire auf alle illusionistische Malerei."[67] Braque macht, analog zu den Abbildungsprinzipien des Kubismus, aus einem Stück Wellpappe das Modell einer Guitarre: das Material meint im Kontext von Collage, Zeichnung und Aquarellierung sich selbst und zugleich metaphorisch ein anderes, den bedeuteten Gegenstand; da aber die metaphorische Bedeutung die erste ist, die ins Auge springt, wird der originäre Materialsinn erst als zweites entdeckt und darum, im Aufmerken darauf, an sich selbst bedeutungsvoll.

1914 klebt Carlo Carrà aus radial geordneten Druckausschnitten seine "Manifestazione interventiste". Verstümmelte Sprachelemente fügen sich zum Gleichnis einer Sinnenwelt, die durch die Eingriffe von Messer, Schere und Leim ihrer konventionellen Ordnung beraubt, sinnlos gemacht und in eine scheinbar rotierende Bewegung gegenseitiger Überschneidungen, Beeinflussungen, Vermischungen versetzt ist: ein Chaos von Geburtswehen, Roulette, kosmischer Wirbel, Detonation; Zufall, Kreativität und Zerstörung sind hier dasselbe. Streng geordnet wirkt dagegen das Spiel der auf Karton geklebten Kreise und Halbkreise von Sophie Taeuber-Arp – Spiel der Ordnung in der Veränderung der Beziehungen. Dem anarchistischen Futurismus antwortet antithetisch die asketische Geistigkeit des Konstruktivismus; Titel wie "Schwarz-rotes Gleichgewicht" (Moholy-Nagy) sind ein rationalistisches Programm.

Doch erst im Dadaismus und seinem Kind, dem Surrealismus, verfällt die Collage-Allegorie in einen taumelnden Tanz, bei dem alle Sinnbezüge durcheinanderwirbeln. Nun wird die Chance entdeckt, Disparates zusammenzukleben, bis es zu bestürzender Stimmigkeit gebracht ist. Photomontage kommt als neues Mittel dazu – Paul Citroens Meisterwerk "Metropolis", Hannah Höchst Lichtblicke ins Unbewußte, John Heartfields Zeit- und Gesellschaftskritik durch entlarvende Kombination.

Im Jahrzehnt von 1912–1922 hat die Technik der Collage ihre Sinnmöglichkeiten erprobt. Seitdem kommt nichts Neues hinzu, die Gattung ist etabliert, im Ablauf der Entwicklungsphasen der Gegenwartskunst können neue Stilmittel in sie eingehen, sie erweist sich als mannigfach variabel bei gleichbleibender Grundtendenz zur Allegorie; als welche bestimmt wird, daß sie "per definitionem mehrdeutig ist, das heißt, der Gegenstand, von dem sie ihr erhellendes Gleichnis nimmt, ist selber keinesfalls eindeutig; er enthält mehrere Bedeutungen in sich und deutet vor allem weit über sich."

Die Kunst der Collage als eine neue Möglichkeit, Bilder zu machen, hat einen über den gegenwärtigen Kunstbetrieb hinausweisenden Aspekt. Die klassische Malerei war in dem präzisen Sinn ein Handwerk, daß sie einen Stoff (Farbmaterie) in eine ihm sachfremde Form (Gegenstandsrepräsentation, koloristische Relation) überführte und für diesen Transformationsprozeß das Können des Künstlers, die technische Sachkenntnis vom Herstellungsvorgang, die Fähigkeit zur Voraussetzung hat. Bei der Collage (samt ihren Ablegern Assemblage und Montage) kann ohne die handwerklichen Kenntnisvoraussetzungen einfach mit Witz und Geschmack hergestellt werden; sie ist eine Art Bastelei, vorwiegend augenblicksbezogen, Zeugnis eines freien, spielerischen und reflektierten Verhältnisses zur Objektwelt; sie kann im Herstellungsvorgang also Medium der Bewußtseinsbildung sein.

In der Collage liegt die Möglichkeit, zur Kunstübung des von den Zwängen des Arbeitslebens entlasteten Menschen zu werden, zum geistvollen Spiel mit der Materie in ihrem primären, rohen und sekundären, schon bedeutungstragenden Sein. Künftig werden sich vielleicht einmal Liebende Collagen kleben, die sie ihren Briefen beilegen oder die sie sich statt Briefe senden; von Reisen wird man seinen Freunden Photocollagen schicken, die nicht nur das Bild der Fremde, sondern auch die Erlebnisstimmung festhalten. In einer Umwelt aus genormten, schablonisierten Dingen und Ansichten, die den Charakter einer uniformen Multiplizität trägt, bietet die Collage die Möglichkeit zur Wiedergewinnung des Individuellen. Eine neue Blüte der Phantasie und der optischen Kultur könnte mit dem Collage-Spiel entstehen – und die Eindrücke des Alltages gäben dazu nur die ersten Anregungen. "Letztlich sind die plakatverklebten und -verstellten Häuserfassaden und Autostraßen nichts anderes als ins Monumentale umgesetzte Collagenansichten."

Unsere Wirklichkeit ist zugestellt mit Artefakten. Nirgendwo – oder doch höchst selten nur – begegnen wir einem Stück Natur, einem Stück roher, unverarbeiteter Stofflichkeit. Erst wenn wir die Gebilde unserer Umwelt zerstören und sie als Fragmente, als Torsi, als Ruinen, prosaischer: als Bruchware und Fetzen in einen neuen Zusammenhang einfügen, haben wir wieder ein unmittelbares Verhältnis zu ihnen. Die Ruine ist das zur Natur gewordene Werk. In der Montage des Inkohärenten sprengen wir die Unfreiheit, in die eine beherrschte, durchorganisierte, bearbeitete Welt uns versetzt. In der zerfetzten Welt finden wir unsere individuelle Produktivität wieder, die wir in dem vergesellschafteten Arbeitsprozeß der Gattung übereignet hatten. Das Ritual der Zerstörung vollziehen wir stellvertretend an den Objekten, deren Kadaver in die Assemblage, in die Collage eingehen sollen. Der Destruktionstrieb, fürchterliche Mitgift der menschlichen Triebstruktur, kann sich austoben und wird aufgefangen in einem neuen Prozeß der Schöpfung: Kronos verschlingt nicht nur seine Kinder, sondern muß sie auch wieder hervorbringen; und Zeus, der Schöpfer und Hüter der Ordnung, ist sein Sohn.

Am Verhältnis von Schrift und Bild wird einsichtig, daß Bilder als sprachanaloge Informationsträger fungieren und daß die vollinhaltliche Information abbreviativ durch Zeichen transportiert wird. Indem Bilder als Zeichensysteme auftreten, verselbständigen sie sich formal gegenüber einer Wirklichkeit, die sie inhaltlich ausdrücken. Zur bildnerischen Leistung wird dann die Umsetzung der abgebildeten Realität in die Wirklichkeit der Abbildung, das ist: des Zeichens.

Unproblematisch scheint dieses Verfahren, solange es sich gestaltqualitativer sinnlicher Ähnlichkeiten zwischen Abgebildetem und Abbildung bedient – obschon wir zugeben sollten, daß solche Ähnlichkeiten für uns nur deshalb unproblematisch scheinen, weil wir mit dieser Darstellungsweise vertraut sind. Auf dem Porträt wollen wir den Porträtierten wiedererkennen, und Porträts wurden oft genug gemalt, um bei einer Brautwerbung die zukünftig Verlobten miteinander bekannt zu machen. Eine Landschaft soll auf dem Landschaftsbild wiedererkennbar sein wie ein Mensch auf dem Porträt – Kunst hat in diesen Fällen eine deskriptive Aufgabe. Doch wir sehen schon, daß die Kriterien der Deskription sich auf einige Genres der bildenden Kunst beschränken, und zwar auf solche, die mit der Privatisierung des Auftrags in den Vordergrund treten. Kaiser Justinian auf den Mosaiken in San Vitale (Ravenna) ist keineswegs naturaliter in effigie dargestellt, das Weichbild von Jerusalem ist auf der Schilderung biblischer Szenen dem wirklichen Anblick der Stadt nicht nachgebildet: das Gemeinte wird idealiter evoziert. Wie anders sollte man Engel oder Gottvater oder auch Mythologisches zu Gesicht bringen? Aber auch historische Vorgänge sind nur in Idealdarstellungen zu vergegenwärtigen, wenn der Maler an ihnen nicht teilgenommen hat oder wenn sie sich dem Überblick in direkter Wahrnehmung entzogen: die Alexanderschlacht Altdorfers wäre auch von einem Mitkämpfer nicht naturaliter abbildbar gewesen, so wenig wie von einem Photoreporter, der höchstens eine Serie von Ausschnitten hätte festhalten können. Aber auch scheinbar deskriptive Genres, die am Anfang der bürgerlichen Kultur aufkommen, wie etwa die Interieur-Malerei, gehen nicht so sehr auf die Reproduktion eines Abgebildeten, also etwa eines Innenraums, als vielmehr auf die Evokation einer Atmosphäre aus.

Die Information, deren Träger das Bildwerk ist, bezieht sich also nicht auf die nackte Tatsache; sie transzendiert die bloße Faktizität im Hinblick auf eine allgemeine Bedeutung. Die Abstinenz von interpretierenden und ordnenden Eingriffen in das Datenmaterial, die sich mit dem Selbstverständnis des Photo-Journalismus verbindet, ist der Kunst fremd. Die reine Positivität des Gegebenen war in seiner Wiedergabe durch das Medium einer darstellenden Person, des Künstlers, gar nicht zu erhalten.

In der Tat ist daher mit der Photographie eine Darstellungsmöglichkeit erschlossen worden, die allen vorangegangenen Zeitaltern fehlte und die dem Begriff des Bildes einen neuen Sinn gab. Das Reiseskizzenbuch das früher zum Beispiel die Funktion der Urlaubsphotographie erfüllte, blieb in höherem Maße dem subjektiven Können und Sehen verpflichtet, so sehr hier auch die Intention der des Photographierens ähnlich gewesen sein mochte. Es ist sicher kein Zufall, daß die technischen Unvollkommenheiten der frühen Photographien (ähnlich wie beim Film) mit der noch auf subjektive Effekte ausgehenden Sehweise der Photographierenden koinzidierte und so jener von Walter Benjamin hervorgehobene "auffallende Tatbestand" bedingt wurde, "daß die Blüte der Photographie – die Wirksamkeit der Hill und Cameron, der Hugo und Nadar – in ihr erstes Jahrzehnt fällt".[63] Damals war die Photographie in der Tat eine, dem beginnenden naturwissenschaftlichen Positivismus entsprechende, aber sozusagen noch mit den Augen des sich selbst positivistisch mißverstehenden Künstlers gesehene Abbildungsweise der Natur, die Chance einer vollkommenen Mimesis im Sinne jener verkürzten Auffassung, daß diese "Nachahmung der Natur sei".[64]

Lange genug blieb der technische Vorgang des Photographierens ein Kuriosum, dem Jahrmarktsvergnügen vergleichbar. Das Photo war ein Erinnerungsstück wie der am Schießstand errungene Pokal, der in der Lotterie gewonnene Teddybär. Persönliche Reminiszenzen an heitere, glückliche, verliebte Stunden mischten sich ein, machten das Examensphoto, das Brautbild, das Baby auf dem Eisbärfell zum Fetisch.

Da aber zeigt sich, daß das photographische Bild mehr war als jeder andere Fetisch, in dem Augenblicke des Lebens sich verdinglichen. Es war mehr als ein assoziationsgesättigtes Symbol, es enthielt unverlierbare Wirklichkeit. "So also habe ich damals ausgesehen", mochte man sich beim Betrachten des reichlich verblaßten Photos ein Dutzend Jahre später sagen. "Ach, das war ja der Fritz, der mir immer lateinische Vokabeln vorsagte; was mag wohl aus ihm geworden sein." Vergängliche Wirklichkeit wird im Abbild festgehalten, gewinnt über Gegenwart hinaus Dauer, die sich grundsätzlich von der Dauer bloß im Gedächtnis unterscheidet: Der einmal photographisch fixierte Zustand unterliegt keinen subjektiven Veränderungen mehr, die Zeit kann ihm nichts Wesentliches anhaben. Das Produkt der Kamera hat den Charakter der Authentizität.

So wird die Photographie zum Versuch des Menschen, das Flüchtige zu bewahren: festliche Augenblicke, Stationen des Urlaubs, Entwicklungsphasen des Kindes. Damit verbindet sich der Wunsch, persönliches Erleben, subjektive Eindrücke, die sich nicht mit Worten beschreiben lassen, mitteilbar zu machen, ihnen durch das Medium des Bildes, das die Situation wiedergibt, gleichsam Objektivität zu verleihen. Doch gerade in diesem Streben nach Objektivierung des Persönlichen geht die Photographie den Weg in die Subjektivität; denn gemeint ist ja das Einmalige der individuellen Erfahrung, die durch den optischen Nachvollzug evoziert werden soll. Und zwar mit der Beglaubigung: So habe ich es gesehen, so ist es, ich habe nicht phantasiert. Weil ihr vom physikalischen Entstehungsvorgang her, der Index der Authentizität anhaftet, vermag die Photographie das Subjektive zu objektivieren und zugleich darin als Subjektives zu erhalten. Sie ist, wenn man es mit einem viel mißbrauchten, aber hier exakt zutreffendem Terminus sagen will, ein dialektisches Phänomen.

Indessen hält sich die Dialektik der Photographie auf einer anderen Ebene als die des Kunstwerks: dieses bewirkt Reflexion mit den Mitteln der Darstellung, die Wesen und Erscheinung im Erscheinenden übergreift; jene trägt die Identität von Identität und Nicht-Identität an

sich, die dem technischen Medium zukommt: der physikalische Vorgang, der die Herstellung des photographischen Bildes ausmacht, gibt diesem den Charakter der Faktizität und beansprucht daher die Glaubwürdigkeit von Natur, die identisch mit sich selbst ist; aber eben dieser Vorgang wird in Gang gesetzt von Menschen und nimmt folglich die Subjektivität der Intention in sich auf, dergemäß die Selektion von Motiv, Einstellung usw. erfolgt. Das Faktum, unweigerlich getreu reproduziert, wird in der Reproduktion nolens volens zum Zeichen (und sei es auch nur zu dem der Unfähigkeit des Photographierenden, etwas Belangvolles auszudrücken). So wiederholt sich im Bereich der Technologie die Problematik, der keine Darstellung entgeht: daß sie zu ihrem eigenen Anspruch, Darstellung von etwas zu sein und also die Wirklichkeit eines Abgebildeten zu geben, in Distanz gerät und die Abbildung sich als eine eigene, von der des Abgebildeten unterschiedene, Wirklichkeit konstituiert.

So entsteht Kunstphotographie mit dem Anspruch, auf eine instrumental neue Weise dem traditionellen Wesen von Kunst zu entsprechen. Subjektivität geht unverhohlen in die Abbildung ein, nur das Ausgangsmaterial wird in anderem Grade als bei der Malerei als Datum objektiver Realität definiert, die vom Subjekt unabhängig in die Abbildung eingeht.

Gewiß hat Photographie, wie gesagt, auch eine rein sachliche Seite, die vielleicht ihrer Zugehörigkeit zum Bereich der Technik am angemessensten erscheinen mag. Es gibt eine wissenschaftliche Photographie zum Beispiel in Astronomie, Biologie, Medizin. Es gibt eine kunsthistorische Photographie, der es nicht auf den geschmäcklerischen Reiz der Objekte in Ausschnitten, Lichtwirkungen, Überschneidungen ankommt, sondern die mit optimaler Klarheit darstellen will, was an einem Kunstgegenstand vorliegt, bevor er in die subjektiven Aspekte des Betrachters rückt. Es gibt die Momentaufnahme des Photoreporters, die ein Ereignis festhält unabhängig von seinem Ausdrucksgehalt, rein als Dokument. Dem verwandt ist das registrierende Photo des Kriminalisten am Tatort, das Zielphoto im Sport. Überall kommt es hier auf die exakte Wiedergabe, auf die klare und deutliche Erfassung des anvisierten Gegenstandes an. Was dabei der Gegenstand sei, hängt natürlich auch vom Beweiszweck, von der Absicht des Photographen ab. Nur ist Grundgebot, die Wirklichkeit nicht zu verzerren, nicht zu interpretieren, bevor sie nicht einwandfrei beschrieben wurde. Das ist eine zunächst unreflektierte auf die Wirklichkeit gerichtete Intention, die der Erkenntnishaltung des Naturforschers entspricht. Ihr bietet die Photographie nicht minder Anhaltspunkte als der Demonstration des Erlebens.

Photographie in dieser Beschränkung auf das Registrieren einer äußeren Wirklichkeit, auf deren handlungs-, verhaltens- oder erkenntnisrelevanten Aspekte verfährt zwar selektiv, wie jede andere Darstellung auch, aber sie orientiert sich ausschließlich an dem, was sie abbildet (und an den technischen Verfahren dieses Abbildungsvorgangs) nicht aber an der formalen Gestaltung, das heißt Veränderung des Abgebildeten in der und durch die Abbildung. Das eben ist der Unterschied von dokumentarischer und Kunstphotographie, daß diese alle Reflexionsmomente, die in die Produktion eines Kunstwerks eingehen, in ihrem Medium (und auf dieses angewendet) zur Geltung bringt, also der Abbildung einen vom Abgebildeten unterschiedenen Wirklichkeitscharakter verleiht; während jene auf diese subjektive Vermittlung soweit als irgend möglich verzichtet. An der Gattung Photographie wird der logische Unterschied zwischen der Wirklichkeit des Abgebildeten und der Wirklichkeit der Abbildung, zwischen absoluter Heteronomie und relativer Autonomie der Bilderzeugung sichtbar. Daß jede Photographie, auch Kunstphotographie, technische Reproduktion einer wirklichen Vorlage ist, bestimmt primär den Charakter des photographischen Bildes.

Was aber am Photographieren lockt und ihm, über den technischen Vorgang hinaus, einen ästhetischen Reiz gibt, ist die Verquickung subjektiver Weltsicht mit objektiven Gegebenheiten. Schon 1955 hat Edward Steichen mit seiner großen Photo-Ausstellung "The family of man" im Sinn gehabt, die Aussagekraft der Photographie an einem durchgängigen Thema darzutun. Karl Pawek ging, als er 1964 die "Weltausstellung der Photographie" organisierte, einen Schritt über Steichen hinaus. Er wollte nicht nur durch thematisch verbundene, aber voneinander isolierte Einzelaufnahmen ein Sachgebiet illustrieren, er wollte vielmehr Sequenzen schaffen, innerhalb deren sich jedes Bild mit jedem zu einem "lesbaren", also optisch verifizierbaren Zusammenhang verbindet. Einzelphotos sind ihm wie Vokabeln Bedeutungsträger. Und wie in der Sprache stellt sich die konkrete Bedeutung aus einem Hof möglicher Deutungen erst im Kontext des Satzes her. Pawek kombinierte Bildfolgen nach den syntaktischen Gesetzen einer optischen Sprache – und dabei ist es wichtig, daß die einzelnen Elemente, die Bildwörter, von überall her zusammengeholt werden können; keine Bildreihen also, die der Photograph schon vorweg komponiert hätte, sondern Sätze, die der "Redakteur" als Autor erst aus dem vorhandenen Wortmaterial baut.

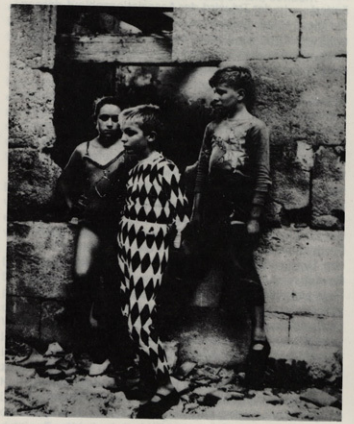
Zweiundvierzig solcher Serien sind in langer Auswahlarbeit entstanden. Einige sind leicht verständlich und lesen sich mühelos, bei andern scheint die Semantik dunkel und esoterisch, die Syntax künstlich und gebrochen. Unmißverständlich sind die Gesten junger Liebe, die sich verschränkenden Hände, des tanzenden Paares in China, des jungen Mannes, der in Bologna von der Vespa herab seinem Mädchen die Rechte entgegenstreckt. Und wie die Finger ineinandergreifen, so auch die Lippen der Küssenden in Paris. In klassischen Rhythmen fügen sich die Gebärden der Mutterschaft; die Hand der Schwangeren, die nach ihrer Brust greift ist schon Vordeutung auf den wiegenden Arm, der den Säugling schaukelt. Symphonisch ist die Serie über die "Masse Mensch" komponiert, vom leisen Aufklang des aus der Ferne mit Teleobjektiv aufgenommenen zarten Gespinst von Badenden auf Coney Island bis zu den Tutti der fanatisiert Schreienden im Frankfurter Fußballstadion, vom Papstbesuch in Bethlehem bis zum Ringkampf der Jünglinge im Buddhatempel.

Was zeigt sich nun, wenn wir die Syntax dieser uns noch so wenig bekannten Sprache der Bilder studieren? Nun, die Berufsphotographen, die auf die Eigenständigkeit ihrer Kunst stolz sind, mögen mir zürnen – ich finde, daß die Kompositionsgesetze der Bildreihe keine anderen sind als die, welche wir aus der Malerei von jeher kennen. Parallelismen und Kontraposte, Achsen- und Diagonalbetonung, formale Wiederholungen und Abstufungen, Binnenbezüge und Rahmenfunktionen – all dies (und alle Dualitätspaare aus den Wölfflinschen "Grundbegriffen") kehrt wieder, wenn wir aus Einzelphotos eine Bildseite aufbauen wollen. Wo die einzelne Aufnahme als Ausschnitt betrachtet werden kann und darum fragmentarisch bleiben darf, muß die Komposition sich den Gestaltgesetzen des Sehens fügen, weil sie sich als Ganzes verstanden wissen will.

Der Bildredakteur hat gegenüber dem Maler den Vorteil, daß er Einheiten intermittierend zusammensetzt; so

brauchen Übergänge nicht lückenlos zu sein, im Gegenteil, da wir daran gewöhnt sind, in Sprüngen zu denken, dürfen optische Beziehungen unterbrochen, Bedeutungsfolgen unvermittelt sein. Gewisse surreale Effekte, die der Maler artifiziell erzielen muß, stellen sich beim Bildredakteur von selbst ein, sie sind vom Material her gefordert. Und in der Zusammenstellung von Disperatem, das sich gegenseitig erhellt und auf einen gemeinsamen Sinn konvergiert, erweist sich die Photokomposition als allegorisch in jenem Verstande, den uns Walter Benjamin von der Denkform der Allegorie gegeben hat: im ganz und gar von außen Verschiedenen die Anweisung auf ein Gemeinsames zu sehen, dergemäß dann eines für das andere eintreten kann. Wo für einen komplexen, vieldeutigen Bewußtseinsinhalt in der einhelligen Realität Leerstellen bestehen, macht das Denken von der allegorischen Methode Gebrauch; es setzt Verschiedenes in diese Leerstellen ein, proponiert es als identisch und doch zugleich unterschieden und ruft so den vielfältigen Sinn hervor, der gemeint ist.

Darum gehört zum Verständnis photographischer Serien auch schon ein Vorwissen, von dem aus die Bezüge gestiftet werden können; so sagt Pawek in der Einleitung zum Katalog seiner Ausstellung: "Photos können uns den ungeheuren Inhalt vorführen, den das Leben hat, all das aber nur, wenn wir in dem Lebenszusammenhang, aus dem diese Bilder aufsteigen, selbst schon gestanden haben. Die Leistung des Photos besteht dann darin, daß es uns diesen Erfahrungsbestand, der vielleicht in uns verschüttet ist, plötzlich bewußt macht, daß es uns mit einem Wissen in uns selbst konfrontiert."



Lucien Clergue, *Artistenkinder*. Die elegische Melancholie dieses Photos ist ein gutes Beispiel dafür, wie unter dem Anspruch, die Wirklichkeit des Abgebildeten wiederzugeben, eine Ästhetisierung vorgenommen wird, die die Wirklichkeit ins Malerische uminterpretiert und die Härte der Realität durch harmonisierende Sentimentalität ersetzt.

Daß jedoch die Photographie, zum mindesten im öffentlichen Gebrauch, nicht als isoliertes Dokument erscheint, sondern in Kontexte einbezogen wird, in deren Rahmen ein interpretierender Zusammenhang inszeniert wird, gibt dem Bildredakteur einen Einfluß, der in hohem Maße manipulierenden Charakter hat. Denn die dokumentarische Authentizität des Photos ist eine beliebige, weil sie nur das Detail festhält. Ein Reporter kann aus Vietnam die Photos napalmverbrannter Kindergesichter schicken, aber er wird wohl zuweilen auch einen GI finden, der einem Kind Schokolade schenkt. Beide Bilder sind getreu, aber von unterschiedlichem Symptomwert. Ein Redakteur, der sie nebeneinander stellte – etwa unter dem Titel "Grauen und Menschlichkeit" – würde den wahren Sachverhalt beschönigen, verniedlichen; denn eine individuelle Geste kann die Barbarei des Krieges nicht aufwiegen.

Man sieht das Argument: scheinbare Objektivität ist gerade verzerrend. Das Interpretationsschema wird schon von vornherein mitgebracht, nicht aus einer Sache gewonnen, die sich selbst gar nicht interpretieren kann. Aber durch den Anspruch der Gattung "Photojournalismus", nackte Wirklichkeit abzubilden, bleibt dem Betrachter verdeckt, daß der Sinn der Abbildung nicht notwendig der Sinn des Abgebildeten ist. Gerade gegen Paweks ästhetische Schönung der condition humaine sind ideologiekritische Bedenken vorgetragen worden.[3] In unserem Zusammenhang zeigen sie, daß die "Wirklichkeit des Abgebildeten" nicht unverändert in das System der Abbildung eingehen kann; wo ihre "wertfreie" Wiedergabe erstrebt wird, ist Selbsttäuschung oder Manipulation am Werk.

Erst da, wo Photographie sich selbst als Kunst versteht und sich deren Gesetzen – der relativen Autonomie der Abbildung – unterwirft und sich ihrer bedient, wird der Übergang zu kritischer Photographie möglich: da aber bezieht sie ihre Glaubwürdigkeit nicht aus der technisch garantierten reproduktiven Identität mit dem Abgebildeten, sondern aus der Konstitution eines bedeutungsvollen Bildzusammenhangs, der sich aus bildnerischen Prinzipien von der Reproduktionsvorlage – dem Abgebildeten – so weit unterscheidet, daß er als eine eigene Sinn-Wirklichkeit erfahrbar wird. Die Photomontage hat früh von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht, Kunstphotographen sind von diesen Prinzipien ausgegangen, gelegentlich kann man sie an Standphotos von Filmen ablesen.

Der Film als Kunstgattung hat indessen seine eigenen Gesetze, die ihm durch seine Herstellungsweise gegeben sind. "Bei den Filmwerken ist die technische Reproduzierbarkeit des Produktes nicht, wie zum Beispiel bei den Werken der Literatur oder der Malerei, eine von außen her sich einfindende Bedingung ihrer massenweisen Verbreitung. Die technische Reproduzierbarkeit der Filmwerke ist unmittelbar in der Technik ihrer Produktion begründet",[4] schreibt Walter Benjamin. Die Herstellung eines bereits vervielfältigten Werkes, das kein "Original" neben den Reproduktionen kennt, setzt an die Stelle der ganzheitlichen individuellen schauspielerischen Darbietung die technische Produktion, in die der einzelne nur mehr einen Teil seiner Leistung mit einbringt und in der er zum Stellenwert in der Rechnung des Regisseurs wird.

Diese Verdinglichung des Menschen in der Erzeugung eines Kunsteindrucks hat nun aber ihr Gegenstück: die Dinge werden in höherem Maße als je zuvor sprechend. Noch einmal Benjamin: "Wenn der Schau-

spieler zum Requisit wird, so fungiert auf der anderen Seite das Requisit nicht selten als Schauspieler. Jedenfalls ist es nichts Ungewöhnliches, daß der Film in die Lage kommt, dem Requisit eine Rolle zu verleihen."[5]

Soll der Film nun als Gesamtkunstwerk wirken, so muß seine gegenständliche Atmosphäre von einer Intensität sein, die den Sinn der Handlung verdeutlicht. Das heißt, die Dinge werden allegorisch, sie stehen ein für nichtdingliche Werte und Sachverhalte. Die Handlung allein bleibt im Film stumm, oberflächlich, wenn nicht ihre Bedeutungstiefe im Bildeindruck der Objektwelt perspektivisch wird. Der Film muß also, seinem Wesen nach, mit den Mitteln expressiver Allegorik arbeiten.

Nationale Besonderheiten treten dann hervor: das lyrische Sfumato der Franzosen, die physiognomische Prägnanz der Russen, das Grotesk-Humorige, aber auch die bedingungslose Härte der Amerikaner stechen als durchgängig wiederkehrende Merkmale heraus.

Es mag zunächst verwundern, daß die Epoche des Expressionismus als das "goldene Zeitalter" des Films zu gelten hat auch da, wo der expressionistische Stil den Film nicht oder nur am Rande beeinflußte. Diese Verwunderung ist fruchtbar, denn aus ihr wächst die Einsicht in ein Wesensgesetz des Films, das im Zeichen von Neo-Romantik und Neo-Naturalismus nur allzuoft vergessen wird: daß der Film als Kunstwerk vom Allegorischen lebt. Die Allegorie ist die Aufhebung der Sinn-Identität des einzelnen. Im allegorischen Gebrauch verlieren das Ding und die Handlung ihre Einmaligkeit und Unverwechselbarkeit; sie treten ein für ein anderes, das sie "bedeuten", auf das sie "verweisen", das durch sie als ein universaler Sinnhintergrund hindurchscheint. Die Erscheinungen werden transparent, sie ordnen sich erst von einem übergreifenden Ganzen her.

Das gilt prinzipiell für das Filmbild. Das Drehbuch kann noch so handgreiflich sein, die Regie kann noch so vordergründige unmetaphysische Absichten verfolgen – immer wird die einzelne Einstellung einen Bezug auf das im ganzen Gemeinte haben müssen, und zwar in stärkerem Maße als jede andere darstellende Kunst, weil die Einzelbilder im Ablauf des Films nicht auf einen statischen Umgebungsraum bezogen sind, sondern mit gleitender Kamera den Raum selbst in Bewegung versetzen. Die aufeinanderfolgenden Bildeinstellungen, das "Springen" von einer Einstellung zur anderen machen das Verweisen des einen auf das andere, des Gegenwärtigen auf das Kommende und auf das Vergangene erst recht notwendig. Die Montage ist das Schema der Allegorie im Bildablauf, wie es bei Griffith oder Eisenstein evident wird. Daher auch die Nähe des filmischen Gestaltungsprinzips zum Surrealismus – wie überhaupt der Expressionismus das Surrealistische in sich trägt.

So ist der Geist des Expressionismus, ja des Surrealismus, das innerste Wesen des Films, ob als Staffage im "Kabinett des Dr. Caligari" (Robert Wiene), ob als sinngestaltende Szenerie in Pabsts "Dreigroschenoper"; ob als Burleske bei McSenett oder als Groteske bei Chaplin; und in den bedeutendsten Filmen nach 1945 taucht dieses surreale Allegoriemoment immer wieder gestaltungsbestimmend auf. Daß auch der Naturalismus im Film dem allegorischen Prinzip alles verdankt, zeigen Szenen aus den "Nächten der Cabiria", aus den "Fahrraddieben" (wo das Fahrrad ein allegorischer Gegenstand par excellence ist).

Wir sehen, worauf die Überlegenheit des früheren Films beruhte: der Stummfilm zwang zum sprechenden Bild. Mit der Erfindung des Tonfilms begannen die Regisseure, es sich leichter zu machen. "Der blaue Engel" (1930) arbeitete mit akustischen Allegorien, doch diese Möglichkeit wird im weiteren kaum mehr wahrgenommen, sie erstirbt in "Tonmalereien". Das optische Vermögen geht zugunsten des Worts zurück. Während zwischen 1920 und 1930 fast jeder Film dem Prinzip folgte, die Sachwelt allegorisch bedeutend zu machen ("Die Straße", 1923, ist ein erster Höhepunkt), bleibt es später ein seltener Glücksfall, wenn dem Regisseur diese atmosphärische Verdichtung gelingt.

Auch hier zeigt sich wieder der Gegensatz von Kunst und Positivität: diese, die letztlich auf die naturalistische Wiederholung eines Vorgangs hinausläuft, vermag uns über den Vorgang nicht mehr auszusagen als das Ereignis selber; jene hingegen gibt uns, indem sie das Geschehen artikuliert, Deutungsmöglichkeiten, die wir annehmen oder zurückweisen mögen.

Der Film als Kunstwerk – das heißt auf der Ebene, auf der die Abbildung ihre eigene Wirklichkeit beansprucht – macht den Zuschauer kritisch; nicht aber auf die kontemplative Weise, die das Bildwerk evoziert, weil es sich dem Betrachter unveränderlich anbietet, sondern engagiert, weil sich der Zuschauer in das Bild hineinbegeben muß. Darauf hat schon Walter Benjamin hingewiesen: "Man vergleiche die Leinwand, auf der der Film abrollt, mit der Leinwand, auf der sich das Gemälde befindet. Das letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefaßt, so hat sie sich schon verändert ... In der Tat wird der Assoziationsablauf dessen, der diese Bilder betrachtet, sofort durch ihre Veränderung unterbrochen. Darauf beruht die Chokwirkung des Films, die wie jede Chokwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will."[5a]

Dieses neue Verhalten des Zuschauers, das die kontemplative Einstellung aufhebt und so dem Kunstwerk *Film* den Charakter miterlebbarer Realität verleiht[5b], sprengt nun in der Tat die herkömmlichen Realitätsebenen. Im Film fallen die Wirklichkeit des Abgebildeten und die Wirklichkeit der Abbildung erlebnismäßig zusammen, weil und sofern die kontemplative Einstellung zum Bild aufgehoben ist; aufgehoben nämlich durch die Überführung des Bildes in ein prozessuales Ereignis, an dem der Zuschauer teilhat. Der Charakter des technischen Produktionsprozesses insiniuiert die Faktizität des Fiktiven. Und diese Insinuation wird umso eher kritisches Bewußtsein und Verhalten wecken, je weniger sie sich – als historisches Geschehen – gegen den Zuschauer abschließt, je mehr sie einen Sinnzusammenhang aufbaut, auf den der Zuschauer verstehend sich einlassen kann. Darum kommt die Spielbühne auch ohne Requisiten und Bild aus, der Film aber bedarf ihrer unerläßlich. Er baut seine Welt nicht aus Sprache und sprachbezogener Handlung, sondern aus Bildern und bildinternen Handlungen. Daher rührt auch sein Vorbild-Charakter: die Filmschauspieler, die Filmkulisse setzen idealtypische Bilder. Sie sind ein Stück Wirklichkeit, in das der Zuschauer eintreten kann und mit dem er sich daher unmittelbar zu identifizieren vermag.

3.2 Werbung und Design

Visuelle Werbung intendiert die Erzeugung eines Bewußtseinsinhalts durch ein Bild; und zwar soll dieser Bewußtseinsinhalt so beschaffen sein, daß er Wunschvorstellungen auslöst und entsprechende Handlungsweisen in Gang setzt. In einigen Fällen prätendiert das Bild, die Wirklichkeit des Abgebildeten zu reproduzieren: das schäumende Bierglas, das hell leuchtende Margarinebrot und dergleichen mehr (obwohl auch hier natürlich der appetitanregende Eindruck, also die Wirklichkeit der Abbildung, der eigentliche Bildgehalt ist und das Abgebildete nur das Medium, durch das dieser Eindruck sich realisiert: die Realitätsprätention ist Täuschung, real ist die Erzeugung des Begehrens). In anderen Fällen setzt das Bild ein Zeichen, das sich einprägen soll, meist in Verbindung mit einem Namen oder einem Text; hier bekennt sich die Abbildung zu ihrer eigenen Wirklichkeit. Meistens verbindet sich jedoch die eine mit der anderen Methode in der Weise, daß nicht die Erscheinung einer Sache evoziert, sondern ein trügerischer Schein erzeugt wird. Das Bild appelliert an Unterbewußtes, weckt gegenstandsferne, subjektive Assoziationen, die lustbetont sein sollen und über das, was Wolfgang Fritz Haug[6] ein "ästhetisches Gebrauchswertversprechen" nennt, weit hinausgehen, weil sie nicht nur Nützlichkeit, sondern einen Überschuß an Lustgewinn verheißen, ohne diese Erwartung je erfüllen zu können. Ja, diese unterbewußten Miterwartungen sollen und dürfen durch den Konsum gar nicht erfüllt werden, damit der Konsument perpetuierend zu weiterem Konsum angereizt werden kann; das bedeutet aber auch, daß diese unterbewußten Miterwartungen ihm unter keinen Umständen zu Bewußtsein kommen dürfen, wenn sie zukünftig und immer weiter als Stimulans wirksam bleiben sollen. Der Schein muß gewahrt bleiben – das ist das erste Gebot der Werbung.

Demgemäß gehört es zur Ideologie der Werbung, daß sie von sich behauptet, sachliche Aufklärung zu liefern; und es mag Werbeleute geben, die ihre Tätigkeit durchaus so verstehen, "seriös" und vielleicht sogar kritisch.

Doch die Funktion der Werbung widerspricht diesem Selbstverständnis. Die von John Maynard Keynes als prinzipiell nicht aufhebbar konstatierte Differenz zwischen dem Bruttosozialprodukt und dem für Konsumtion zur Verfügung stehenden Anteil – die dem Mehrwert äquivalent und folglich dem kapitalistischen System essentiell ist – zwingt die Produzenten, ständig neue Konsumanreize zu schaffen und so das Verhältnis von Investition und Konsum auf jeweils neuer Ebene zu reproduzieren. Dieses System einer unendlichen Spirale, in der die durch den Mehrwert hervorgerufene Differenz von Produktion und Konsumtion (Überproduktion) nie verschwindet, erfordert eine dauernde Stimulierung der Nachfrage, also die Weckung von Bedürfnissen, die für das aus den Investitionen resultierende Angebot einen Absatzmarkt schaffen. Das heißt: "Das Vorhandensein (und die fortwährende Reproduktion) von Überkapazitäten"[7] macht die Werbung zu einem integralen Bestandteil des kapitalistischen Systems (und nur dieses Systems). Da die Überkapazitäten real, das Gebrauchswertversprechen (weil sich selbst ständig überrundend) jedoch scheinhaft ist, reproduziert sich das kapitalistische System dauernd aufgrund einer Täuschung, deren Vehikel die Werbung ist, die das "falsche Bewußtsein" hervorbringt. Es leuchtet ein, daß diese Zweckbestimmung eines sich immer weiter ausdehnenden Zweiges des Wirtschaftslebens auf die Inhalte und Formen der zu entwickelnden Bildwelten nachdrücklichen Einfluß haben muß. So kommt es für die Reklame gerade darauf an, diejenigen formalen Merkmale von Bildgestaltungen auszuschalten, die den Betrachter zu selbständigem Nachdenken über die mitgeteilten Bildinhalte (und die formale Weise ihrer Mitteilung) anregen. Wer zum Beispiel den Appell an das Unterbewußte durchschaut, verfällt ihm nicht mehr so leicht. Er kann dazu übergehen, den Sachgehalt unabhängig von dem damit verbundenen Lustversprechen zu bedenken, ja dieses Lustversprechen als Betrug zu entlarven: das Auto hat mit dem Bikini-Mädchen auf dem Kühler nichts zu tun.

Es gehört mithin zum Sinn von Werbung, Reflexion zu unterbinden – also zu manipulieren. Der erzeugte Schein darf als solcher nicht durchschaut werden, er muß sich selbst übertrumpfen. Das Reklamebild muß auffällig sein und soll psychische Bereiche ansprechen, in denen Reaktionen möglichst unkontrolliert ablaufen – also jene Bereiche, in denen Instinktresiduen wirksam sind, die eine Restausstattung des Menschen mit Zwangsmechanismen des Verhaltens darstellen: das Bild muß als "Auslöser" für eine positive Reaktion fungieren. Dazu hat Arnold Gehlen richtig festgestellt: "Es gibt in der menschlichen Wahrnehmungswelt noch einige 'Felder' von Auslösergestalten, von denen die mimischen und die sexuellen, die charakteristischen Formen des anderen Geschlechts bezeichnenden die wichtigsten sind. Aber auch hier beschränkt sich die Auslöserwirkung in der Regel auf einen 'Gefühlsstoß', der im übrigen genau so gegenüber Darstellungen (Abbildungen) erfolgt, wovon die Kunst, die Karikatur und die Reklame Gebrauch machen".[8] Haug übersetzt diese verhaltenstheoretische Einsicht in eine soziologische: "Industriekapitalistisch verwertbar ist die sexuelle Sinnlichkeit nur in der Form ästhetischer Abstraktion ... Im Zustand allgemeiner sexueller Unterdrückung oder doch Isolierung liegt der Gebrauchswert des bloßen sexuellen Scheins etwa in der Befriedigung der Schaulust. Diese Befriedigung mit einem Gebrauchswert, dessen spezifische Natur es ist, Schein zu sein, kann Schein-Befriedigung genannt werden".[9] Diese dient dann als "Mittel zur Lösung bestimmter Verwertungs- und Realisationsprobleme des Kapitals".

Auf dieser Ebene des Scheins wird der Sachbezug der Werbung irrelevant. Es geht nur um die Stimulierung des potentiellen Konsumenten. In diesem Sinne stellt McLuhan fest: "Es besteht ein beständiger starker Trend, Inserate immer mehr als Leitbilder von Publikumsmotiven und -wünschen zu gestalten. Das Erzeugnis selbst wird immer unwichtiger, je mehr das Publikum aktiv Anteil nimmt".[10] Diese Aktivierung erfolgt aber über die Bahnen des Unbewußten und seiner Bilder. Diese müssen in möglichst einfach stilisierter Form erscheinen, um ihre Auslöserfunktion erfüllen zu können. Sie lösen sich ab von der Wirklichkeit als deren Klischees, die vorgeben, das Abgebildete zu reproduzieren, in Wirklichkeit jedoch die eine Seite in einem zweigliedrigen psychischen Automatismus darstellen, dessen andere Seite in der residualen vorsubjektiven Allgemeinheit der Menschnatur verwurzelt ist. Der Mensch wird auf seine Stammfunktionen zurückgebracht, mit seiner Vernunft wird auch seine gesellschaftliche Emanzipation rückgängig gemacht. Die

Werbung fügt sich nolens volens in einen Institutionenkomplex ein, der die Irrationalisierung der gesellschaftlichen Zusammenhänge unter dem Schein einer oberflächlichen Zweck-Mittel-Rationalität betreibt; sie ist ein Phänomen des Überbaus der spätkapitalistischen Basis.

Auf die Visualität dieser Epoche bezogen, ergeben sich hieraus einige Schlußfolgerungen. Zunächst haben wir gesehen, daß die Klischeebildungen, die die Werbung vornehmen muß, um eine möglichst allgemeine und soziologisch unspezifische Breitenwirkung zu erzielen und das Unbewußtheits-Postulat zu erfüllen, einen Abbau differenzierter Sehweisen einschließt, der auf die künstlerischen Ausdrucksformen zurückwirkt. In den USA, wo die spätkapitalistischen Vergesellschaftungsformen am weitesten entwickelt sind und wo zugleich die geringsten Widerstände aus kulturellen Traditionen vorliegen, ist dieser Prozeß am deutlichsten erkennbar: die Vergröberung und Entdifferenzierung des ästhetischen Vokabulars läßt sich an pop art, minimal art und radical realism ablesen.[11] Die unreflektierte Übernahme der Alltagswelt ins Bild, die die us-amerikanische pop art kennzeichnet, ist die Folge des Verlusts an unterscheidendem Sehen, das sich in formalen Artikulationen des Gegenstands ausdrückt. Rolf-Gunter Dienst stellt richtig fest: "Die Ikonographie des Außen tritt unverändert ins Bild".[12] Das heißt: nicht wird auf Wesensgehalte der Wirklichkeit reflektiert, sondern deren durch Werbung und Design nach manipulierten Zwecken vorgeformte Bildgestalt wird reproduziert. "Die präfabrizierten Ereignisse, denen wir ausgesetzt sind, werden heute von den Pop-Künstlern aufgegriffen, um sie künstlerisch darzustellen . . . Die zivilisatorischen Träume betreffen den Künstler ebenso wie den Wissenschaftler; er ist verpflichtet, mit ihnen zu leben. Das in der Pop-Art verwirklichte Bild ist jedoch kein Traum, sondern die Realität, von der wir uns umstellt wissen . . . Andererseits sah man im Reklame-Design der Zeitungen und Illustrierten eine Möglichkeit, das Imago der Konsumwelt einzufangen. Zahlreiche Künstler der Pop-Art kommen aus diesem Gewerbe oder imitieren geschickt die Techniken der Werbung, die die Illusion einer wirklichen Welt vermitteln soll. Das Image, das in der Werbeindustrie gemacht wird, verkörpert die zivilisatorischen Träume und ist immer darauf angelegt, ein Glücksgefühl zu suggerieren, eine Scheinwelt vorzutäuschen, der sich der Mensch gerne ausliefern möchte".[13]

Die präfabrizierte Welt kritisch zu reflektieren, wäre in der destruktiven Collage ihrer Elemente möglich. Doch die Fabrikate einfach hinstellen, heißt sich ihnen widerstandslos ausliefern; denn nun prägen sie die Sehgewohnheiten, die Wahrnehmungsaktivitäten, die uns wiederum das Bild der Welt, in der wir leben, konstituieren. Und indem wir ihre Gestalten mimetisch aufnehmen, ritualisieren wir sie, stilisieren wir sie als normativ. So wird Kunst zum Reflex des Verfalls kritischer Vernunft, auch wo sie dem ihrer Intention nach widerstrebt. Die überdimensionale Wiedergabe von comics durch Roy Lichtenstein ist ein Indiz dieses Prozesses: die simplifizierte Schein-Welt dieser Bilderzählungen wird nun noch einmal reproduziert als Kunstwerk und damit zur verbindlichen Aussage erhoben.

Wir haben schon darauf hingewiesen, daß der Anspruch, "kritisches Design" machen zu können, einer begriffsverwirrenden Selbsttäuschung entspringt. Bestenfalls kann Design – soweit es sich um Produktgestaltung handelt – dem Gebrauchsgut eine funktional zweckgerechte Form verleihen, also wertneutral sein.[14] Sobald ein Formüberschuß hinzukommt, der dann ja ein emotionales Korrelat hat, muß Design im Dienste seines Auftraggebers affirmativ sein. Insofern ist der Funktionalismus, der wenigstens eine strenge Zweck-Mittel-Rationalität für das jeweilige Objekt verwirklicht, der Rückzug des Designers aus der apologetischen Affirmativität in die technologische. Es wird ein Freiraum angezielt, der jenseits von Ideologien sachbezogen sein soll – wobei die Sachbezogenheit natürlich selbst wieder ideologische Züge trägt, aber sozusagen für den Designer deren minimale Gestalt darstellt. Indessen bleibt die Vorstellung, über die "gute Produktform" eine bessere Umwelt herstellen zu können, die ideologische Ausflucht, mit der sich kritisch bewußte Designer ein beruhigtes Gewissen erkaufen.



Roy Lichtenstein, *Drowning Girl*, 1963 (Öl/Leinwand, 172 × 172)

Diese Designer trauen es sich zu, Umwelt in Frage zu stellen, indem sie auf die Kraft des Formalen vertreuen, das ihrer Aktivität überlassen ist. Überlassen: denn die Inhalte sind ihnen vorgegeben; Produktgestaltung, Layout, Werbegraphik (und was sonst noch alles zum Design gehört) beschäftigen sich per definitionem und kraft ihres Auftrages nur mit der Präsentation, mit der Formgebung. Optimierung der Funktion ist es, worauf der Designer seine Erfindungskraft richtet. Oder mit den Worten von Wolfgang Fritz Haug anläßlich einer Umfrage des IDZ nach der Funktion des Design für die Gestaltung einer humanen Umwelt: "Das Design hält durch eine besondere Gestaltung die allgemeine Verunstaltung aufrecht. Es ist zuständig für Fragen der Aufmachung, der Umwelt-Aufmachung . . . So hat Design politische Funktionen. Wenn es Waren aufmacht, fördert es ihre Verkäuflichkeit und übernimmt damit unmittelbar eine Funktion der Kapitalverwertung."[15]

Haug kritisiert mit Recht die Aufgabe einer Produktverschönerung, solange nicht nach den Inhalten und Vergesellschaftungsformen der Produktion gefragt werden darf. Nicht, daß diese Aufgabe an sich zu unterschätzen sei. Die Einheit des Stils einer Zeit, das Sichzurecht-Finden des Menschen in seiner Umwelt hängen daran, daß Aufmerksamkeit im Formalen auf die kleinsten Dinge des Alltags ebenso wie auf die großen Schöpfungen gerichtet wird. Sicher auch, daß Eingriffe in die Form einer Sache auch Änderungen zu deren inhaltlicher Be-

stimmtheit bewirken können – letzten Endes sind Inhalt und Form in einem dialektischen Rückkoppelungsverhältnis verbunden. Aber Otl Aicher, einst Dozent für visuelle Kommunikation an der Ulmer Hochschule für Gestaltung, bemerkt dazu aus Erfahrung: "Das Ganze ist eine Machtfrage ... Der Auftrag impliziert bei der heutigen Macht des Auftraggebers das endgültige Resultat ... Was läßt sich tun? Ich habe nicht das Geld, eine Anzeigenserie gegen die Nachteile des Volkswagens zu starten mit ebenso schönen Bildern und Texten. Ich kann nicht Studenten aushalten, die sich sträuben, für Waschmittel Photos zu machen. Ich kann nicht einmal selbst tun, was ich tun sollte und möchte. Wir alle sind in die Sache verwickelt."[16]

Solche Erfahrung widerspricht der Arroganz, die behauptet, Design könne die Umwelt in Frage stellen. Das Gegenteil ist der Fall: Design muß die Umwelt bestätigen, ob der Designer das will oder nicht. Umweltgestaltung fängt nicht beim Styling, sondern bei den Produktionsverhältnissen an. Die Eröffnungsausstellung des "Internationalen Design-Zentrums" in Berlin wurde zum Beleg dieser Erkenntnis: sie wollte kritisch sein, also Möglichkeiten kritischen Designs zeigen. Was dabei herauskam, war die Ausnutzung einiger Kommunikationsmittel zur kritischen Entlarvung der Inhumanität des kapitalistischen Marktmechanismus samt den dazugehörigen Werbungs- und Verkaufsmethoden, zu denen auch die "gute Form" der Aufmachung gehört. Die politisch progressive Gesinnung einiger Designer manifestierte sich, nicht etwa die Realität eines progressiven Design. Die Gesinnung aber bleibt folgenlos, denn Design steht immer im Dienste des Warenmarktes, solange dieser die Form der Aneignung des Produzierten bestimmt.

Kaum deutlicher könnte dieser innere Widerspruch zutage treten als in dem Kontrast zwischen dieser Eröffnungsausstellung der IDZ und dem Interview, das der administrativ verantwortliche Berliner Senatsdirektor Dr. Brunner dem Organ der westdeutschen Industrie, dem "Handelsblatt" gab. Der Industrie Impulse für ihre Fertigung zu verleihen, wird da als Aufgabe genannt; und gleich darauf wird die Bemerkung angeschlossen, daß "die finanzielle Grundlage ... eine Mitwirkung der subjektiv interessierten Industrie fordert." Womit man wieder zu Aichers skeptischem Wort von der Macht zurückkommt; oder, in Termini klassischer Logik gesprochen, zu dem Unterschied zwischen essentiellen und akzidentiellen Eigenschaften von denen die ersteren das Sein einer Sache ausmachen; allein die letzteren aber sind es, an denen der Designer in Aktion treten darf.

3.3 Serialität und Varietät.

Auf der Basisebene der alltäglichen Lebenswelt und der in ihr stilbestimmenden Gebrauchsgüter zeichnen sich hier die strukturellen Voraussetzungen ab für das, was in der Kunstentwicklung heute unter dem Stichwort "ars multiplicata" angestrebt wird.

Technische, gar automatisierte Fertigung bedeutet die Herstellung absolut gleicher, will sagen identischer Werkstücke, beziehungsweise Produkte. Diese müssen in großen Mengen abgesetzt werden, damit die Maschine rentabel ist und sowohl einen billigen Preis als auch eine Entlastung des Menschen von überflüssiger Arbeit garantieren kann. Das industrielle Warenangebot reduziert sich auf eine gewisse Gleichförmigkeit, die Verkaufsstrategie muß im Hinblick auf die erwünschten steigenden Umsätze bei den potentiellen Käufern gleiche Formerwartungen insinuieren, das heißt die Individualität den techno-ökonomischen Bedingungen gemäß manipulieren.

Uniformität im Erscheinungsbild des täglichen Lebens und dementsprechend auch der Denkgewohnheiten und kulturellen Selbstentfaltung des Menschen würde keineswegs zu allen Zeiten und in allen Kulturkreisen als ein Negativum angesprochen worden sein. Die Idee der Freiheit als Wahlfreiheit zwischen schier unbegrenzten Möglichkeiten ist sehr jungen Datums. Daß Differenzierung und Nuancierung als absolute Werte gelten, ist ein Bestandteil unserer abendländischen Kulturtradition, die im griechischen Welterlebnis wurzelt und vermutlich mit der geographisch bedingten Kleinteiligkeit und Kleinräumigkeit unserer gesellschaftlichen Urstrukturen (Polis!) zu tun hat. Das Selbstbewußtsein des europäischen Menschen gerät in einen Widerspruch zu den von ihm selbst geschaffenen Produktionsbedingungen; sein Individualismus, der einst aus der Rationalität seines Weltverhaltens geboren wurde, erweist sich in der modernen Massengesellschaft als irrational, Rationalität hingegen scheint dem Wunsch nach Individualisierung zu widersprechen (eine Erfahrung, die weder das traditionslose Amerika noch das aus jahrhundertelanger monolithischer Kultureinheit herausgewachsene moderne Rußland machen).

Die technologische Rationalität ist ein Schicksal. Sie ist nicht aufhebbar, und sie aufzuheben wäre auch nicht wünschenswert, denn das wäre das Ende der Zivilisation und damit eines großen Teils der Menschheit (die lautesten Zivilisationskritiker inbegriffen). Soll die Verödung vermieden, soll ihr entgegengewirkt werden, dann nur mit Mitteln, die in der Rationalität selbst liegen und die folglich rational sind. Wahlfreiheit kann nicht mehr durch die Auswahl unter vielen verschiedenen Objekten, sondern nur noch durch die Kombination von Elementen erreicht werden.

Nicht erst die Automation, sondern schon die maschinelle Massenproduktion brachte das Problem hervor, das als die zentrale Stilfrage des industriellen Zeitalters angesehen werden kann: das Problem serieller Gestaltung. In der Tat zeichnet sich hier ein prinzipieller Einschnitt in

der Geschichte der Kultur ab. War nämlich bis dahin jedes Erzeugnis, mochte es auch noch so sehr von allgemein verbindlichen Normen bestimmt sein, ein singuläres Objekt und durch die 'Handschrift' seines Herstellers geprägt, also durch nicht programmierbare Momente der Individualisierung gekennzeichnet, so bedeutete der Übergang zur maschinellen Produktion, daß eine große Zahl gleichförmiger, 'standardisierter' Produkte ausgestoßen wird, und die Effektivität der Maschine hängt gerade an ihrer Präzision, das heißt an der Fähigkeit, identische Gegenstände zu erzeugen, ein unlimitiert wiederholbares Ergebnis hervorzubringen. Erst die beliebige Reproduzierbarkeit ein und desselben Modells vollendete den Übergang vom individuellen Gebrauchsding zur anonymen Massenware.

Daß 'die Geburt der Freiheit aus der Entfremdung' gedacht werden könne, ist der theoretische Antrieb jener Emanzipationsbewegung, die die Gesellschaft (das heißt die Produktionsverhältnisse) verändern will, um den Menschen wieder zu sich selbst zu bringen. Der subjektiv-idealistische Ansatz, wie dies zu vollbringen sei, blieb in der Verinnerlichung des Freiheitsethos stecken (Kant, Fichte) und fand seine Formulierung in Schillers Programm der 'ästhetischen Erziehung des Menschen'. Die Realität der entfremdeten Produktionsweise konnte auf diesem Weg indessen weder gefaßt noch verändert werden. Soll die Antinomie aufgelöst werden, die zwischen der Forderung nach Selbstbestimmung des Menschen (und das heißt doch des Individuums, obschon des vergesellschafteten) und den Erfordernissen der Massenproduktion besteht, so kann dieses Problem nur von zwei Seiten zugleich gelöst werden: primär in der Überwindung der Manipulation durch neue Organisationsformen des Gesellschaftsprozesses, die den einzelnen zum Mitträger von Entscheidungen machen; und zugleich in der Herstellung technischer Möglichkeiten, die serielle Gleichförmigkeit in Mannigfaltigkeit oder Varietät zu überführen. Der technologische Aspekt läßt sich in die Form eines mengentheoretischen Logikproblems fassen, dessen Anwendung auf die industrielle Produktion dann zu Antworten auf die gestellte Frage nach der Varietät führen könnte. Daß Individualität sich als Ergebnis kombinatorischer Operationen mit einem kleinen Satz von Elementen verstehen läßt, hat die Vererbungslehre ebenso gezeigt, wie man es sich am Verhältnis der Buchstaben des Alphabets zum Wortbestand der Sprache deutlich machen kann.

Lucius Burckhardt formuliert im Hinblick auf den Wohnungsbau programmatisch: "Die Mechanisierung setzt stets die Reduktion der Produkte auf eine möglichst kleine Anzahl von Typen voraus, die dann allerdings mit weniger Arbeitsaufwand und wohlfeiler produziert werden können ... Die moderne Vorfabrikation produziert Bauelemente. Je nach der Art der Elemente kann die Variabilität der daraus zu erstellenden Bauten recht groß sein, dann nämlich, wenn die Elemente 'Baukastencharakter' haben. Das ideale Ziel der Vorfabrikation ist es, die Zahl der produzierten Elemente zu vermindern und die Variationsmöglichkeiten gleichzeitig zu steigern, also Wahlfreiheit für den Produzenten von Wohnungen zu schaffen." Zugrunde liegt also eine Vorstellung, die jener des Atommodells im Periodischen System vergleichbar ist: aus einer minimalen Typenzahl von Elementarteilchen (Proton, Neutron, Elektron) entstehen durch einfache Kombination die zweiundneunzig Elemente und dazu noch ihre Isotopen. Das ontologische Prinzip hat bereits Leibniz formuliert: mit kleinstmöglichem Aufwand eine größtmögliche Mannigfaltigkeit zu bewirken.

Einer solchen Modellvorstellung liegt ein eigenes logisches System zugrunde, dessen Grundzüge bis ins hohe Altertum zurückreichen. Die kleinste Menge ist nämlich die Zweiheit. Aus der Kombination von zwei verschiedenen Typen läßt sich bereits ein hohes Maß von Variabilität erzeugen. Das theoretische Muster für diesen Vervielfältigungsvorgang findet sich schon im altchinesischen "Buch der Wandlungen" (I Ging), dort werden (ausgehend von der Benutzung gerader und gebrochener Stäbe in der Wahrsagepraxis) durchlaufende und gebrochene Linien zu Dreiergruppen (Trigrammen) und dann je zwei Trigramme wieder zu einem Hexagramm zusammengestellt und damit im ersten Anlauf vierundsechzig verschiedene Möglichkeiten entwickelt, die sich durch Anlagerungen weiterer aus den beiden gleichen Typen gebildeter Elemente beliebig vermehren ließen. Leibniz hat im I Ging das binäre Logikmodell für eine 'ars combinatoria' erkannt, mit deren Hilfe er die Idee der 'besten aller möglichen Welten' als größte Mannigfaltigkeit unter geringstem Aufwand zu konstruieren gedachte. Und in der Tat hat sich heute die Kybernetik dieses Modell zunutze gemacht und läßt Computer nach einem binären Signalsystem arbeiten.

Das sind die geistesgeschichtlichen Hintergründe, die schöpferische Individualität als Anwendung von Kombinationskunst zu verstehen erlauben. Indem sich zeigen ließe, daß auch der Natur eben dieser Schematismus zugrunde liegt, wäre zugleich auch seine Bedeutung für eine allgemeine Ontologie zu erhärten und so den Bemühungen um eine Kunst des technischen Zeitalters ein weiterer Rahmen und eine tiefere Verwurzelung zu geben.

Der Umschlag von einem soziologischen in ein ästhetisches Problem ist leicht erkennbar; wo die Produktionsweise sich verändert, werden auch die Voraussetzungen für Stilbildung andere – und umgekehrt: in einem neuen Stilempfinden manifestiert sich der Bewußtseinswandel im Gefolge der sich wandelnden Produktionsweise, hier nimmt er die Form einer menschlichen Haltung an. Es liegt in der Natur der Sache, daß die Künstler, diesen Stilwandel, der radikal ist, weil er die klassischen Kriterien der Originalität aufhebt, am präzisesten reflektieren! Josef Albers gibt bei seinen Quadratbildern genaue Anweisungen über die Herstellung (einschließlich der verwendeten Farben); Richard Paul Lohse konstruiert Serien nach strengen mathematischen Gesetzmäßigkeiten; Karl Gerstner und andere Künstler der Edition MAT machen multiplizierbare Objekte.

Indem die Künstler zeigen, wie ästhetische Freiheit unter technikähnlichen Produktionsnormen entstehen kann, nehmen sie zugleich das Odium der Unmenschlichkeit von den Gesetzen industrieller Produktion. Sie lassen erkennen, daß nicht die Technik, sondern der Warenmarkt die Entfremdung von Produkt und Produzent, von Produkt und Konsument hervorbringt. Von den Versuchen der Künstler her ließen sich Einsichten in das Verhältnis von Massenproduktion und Massenkonsum gewinnen, die den Fetischismus der Marktgesetzlichkeiten entlarven und destruieren. In den aus seriellen und multiplikablen Elementen gebauten Objekten und ihrer optischen Mannigfaltigkeit liegt ein wesentliches Moment unserer technischen Bildwelt heute; die Probleme einer Visualität, die von Technologie bestimmt ist, zu erforschen, wäre ein Avantgardismus auf der Höhe der gesellschaftlichen Situation der Gegenwart.

Der historische Prozeß ist nie zu Ende. Immer weist er über die Gegenwart hinaus auf die Zukunft. Immer wird das Erreichte überschritten auf ein noch nicht Vollendetes, noch nicht Vollkommenes zu. Jede verwirklichte Vollkommenheit trägt die Keime in sich, ein Neues zu gebären, das neue Vollkommenheiten in die Welt bringt. So gäbe es selbst im utopischen Raum des gelungenen Daseins keine Ruhe, kein Verweilen.

So ist die Wirklichkeit je und je unabgeschlossen. Hinter ihr, um sie und in ihr existieren die Möglichkeiten, die noch unverwirklicht verharren und Gegenstand des Denkens, Strebens und Tuns werden. Jede Wirklichkeit ist nur eine realisierte Möglichkeit unter vielen unrealisierten. Da gibt es Möglichkeiten, die jenseits jeder Grenze des Realisierbaren liegen: Denkspiele, die ihre Inhalte losgelöst von den Bedingungen ihrer Verwirklichung behandeln. Da gibt es Möglichkeiten, die gleichsam in die Ferne gerückt sind: die zu vergangener Zeit vielleicht einmal im Bereich dessen lagen, das in die Wirklichkeit umgesetzt werden konnte, die aber mittlerweile von anderem überholt und damit ausgeschlossen wurden oder die in weiter Zukunft vielleicht einmal so oder ähnlich (ihrem Gehalt nach) sich durchsetzen können. Dann aber gibt es das Mögliche, das für uns offensteht; das seinem Wesen nach hier und jetzt Inhalt unseres Tuns zu werden vermag, weil es fällig ist. Das nennen wir das Real-Mögliche. Aus seinem Umkreis kommt das Neue, das in der Welt auftritt. Es ist die Sache und das Maß der Zukunft, die uns bevorsteht, und in die wir hineinstehen und hineinwachsen. Es kann dies das Nächstliegende sein, aber auch das Übernächste oder Drittnächste, das wir im schrittweisen Vorgehen zu erreichen suchen. Vom Real-Möglichen her bestimmt sich die geschichtliche Existenz. Als reine gewordene Wirklichkeit wären wir tot, das heißt wir wären gar nicht. Nur in der ständigen Veränderung erhält sich das Sein als Werden. Das Mögliche ist der notwendige Hintergrund des Wirklichen, es ist der Spielraum seiner Wirklichkeit, der eigentliche Seinsgrund.

Daß ein Horizont von Möglichkeit in der Wirklichkeit aufscheine, ist begrifflicher Analyse leicht zugänglich. Wie aber stellt sich das Mögliche, das doch nicht wirklich ist, anschaulich dar? Am leichtesten mag man sich die Zukunftspläne des Städtebauers auf Möglichkeiten bezogen denken; der Maler aber, der technische Utopien abbilden würde, begäbe sich auf das Gebiet der science fiction, die bekanntermaßen hinter den realen Möglichkeiten – mangels technischer Konkretion – zurückbleibt.

Doch solcherart ist die Antizipation durch Kunst auch gar nicht gemeint. Vielmehr bricht im Kunstwerk das Zukünftige selbst auf, als das noch Unbestimmte, das verheißungsvoll in die Gegenwart hineinscheint, als das Sfumato einer keineswegs obskuren Ferne. Ernst Bloch hat dafür die Kategorie *Vor-Schein* benannt, präzis das sagend, was das Kunstwerk *ist:* ein Schein, der jedoch nicht trügerisch ist, sondern in dem etwas hervortritt, was noch verborgen, unerkannt, nicht wirklich ist. Hier taucht ein ontologisches Problem auf, das in der Kunstphilosophie die gegensätzlichsten Lösungen gefunden hat: "Die Frage nach der Wahrheit der Kunst wird philosophisch, die nach der gegebenenfalls vorhandenen Abbildlichkeit des schönen Scheins, nach seinem Realitätsgrad in der keineswegs einschichtigen Realität der Welt, nach dem Ort seines Objekt-Korrelats".[1]

Das Kunstwerk weitet sich also auf Utopisches, und das kann auf zweierlei Weise geschehen: einmal in der Form, worauf wir später zurückkommen, zum anderen im Sujet, das Zukunft mit Gegenwart vermittelt oder Topoi in Utopia ausmalt. Bloch hat von "Wunschlandschaft" gesprochen, in die das erfüllte Dasein verlegt wird: Einschiffung nach Cythère ist das Modell utopischen Überschreitens, in die Situation des höfischen Spiels gefaßt: "Eine verzaubernde Landschaft umgibt die Paare, schon verschwimmen die Konturen des Parks, die Liebesbarke wartet auf dem silbernen Wasser, ein fernes Gebirge steht in der Dämmerung, unsichtbar, aber gegenwärtig wirkt die Nacht der Insel in die Bewegung und Vor-Lust des Bildes hinein".[2] Nicht Ausgestaltung, sondern Andeutung macht den utopischen Charakter aus: was sein wird, bleibt in der Gegenwart noch unbestimmt, nur daß es besser, glücklicher sein wird, kann gesagt werden. Also ist es nicht das Sujet an sich, sondern sein Vorzeigen von ferne, auf das es hier ankommt.[3] Vor-Schein kann nicht deskriptiv genau sein, aber er muß die Neugierde, die Begierde wecken. Das Ferne, das im Raume der Zukunft entspricht, muß nah und doch zugleich in weitem Abstand erscheinen. "Ferne mit Geheimnisfarbe schafft bei Leonardo einen Raum, worin Plastik aufhört, nur noch Licht sich gliedert, zu fast unbekannten Gegenständen . . . Gänzlich dringt das Fernwesen ins Porträt der Mona Lisa selber ein; durch den Traum des Hintergrunds wird zwar Körperhaftigkeit für die vordere Figur gewonnen, doch gleichzeitig auch wieder verloren. Denn Mona Lisa selber wiederholt die Form der Landschaft im Rieseln des Gewands, die Traumschwere des Hintergrunds in den Augenlidern, den geronnenen, unheimlichen, paradox undurchsichtigen Äther im Lächeln. *Die Landschaft ist hier so wichtig wie die Figur,* ist verwandte, wo nicht gleiche Hieroglyphe".[4] Das macht die wunderbare Anziehungskraft dieses gar nicht "schönen" Frauengesichts aus; in es ist das Versprechen einer unbekannten Zukunft eingegangen, ein Geheimnis, das alle Herrlichkeit der Welt zu bergen scheint.

Im Raum also zeigt sich, als Ferne, die Zukunft, Raum und Zeit gehen ineinander über. Paradigmatisch dargestellt haben die Landschaftsmaler der Sung-Zeit diese Dialektik des Raumes (die der Umschlag von Raum in Zeit und damit, in Umkehrung, die Einholung der zeitlichen Zukunft in die räumliche Gegenwart ist, also angeschaute Utopie). Nahes und Fernes werden bei ihnen unmittelbar einander gegenüber gestellt, getrennt durch eine das Ferne fern sein lassende Leere des Mittelraums. Kümmel schreibt von diesem Stil der Sung-Meister: "Der Landschaftsausschnitt führt häufig von einem kräftig betonten und verhältnismäßig durchgeführten Vordergrunde ohne Vermittlung in eine durch ein paar Konturen angedeutete Ferne und reißt durch den Kontrast, den in der Regel die gequälten Profile einiger ganz vorn aufragender Bäume noch betonen, das Auge unwiderstehlich in die Tiefe".[5] Die Leere des Mittelgrunds wird hier zum Stilmittel, das nicht im Sinne einer meditativen Ergriffenheit vom Nichts, sondern als vermittelnde Negation einer dialektischen Beziehung erscheint. Das Nichtsein, das zwischen Nahes und Fernes gelegt wird, läßt Fernes wieder als Seiendes in Erscheinung treten. Die Leere dient dazu, die räumliche "Vermittlung" des Seienden herzustellen, indem das Hiersein des Gegen-

wärtigen nicht mehr unmittelbar hingenommen werden kann, wenn es auf das Entferntsein des Fernen anschaulich bezogen wird. Die Natur selbst stellt sich mithin als antizipatorisch dar, denn Nähe und Ferne sind ihre anschaulichen Artikulationen. Und die Ferne ist gekennzeichnet durch die Kategorien *Abständigkeit, Unvertrautheit, Eigenständigkeit.* In der Weite des Abstands und der Fremdheit des Gesehenen wird zugleich seine Unabhängigkeit erlebt. Die Ferne hat eine Mächtigkeit des Seins, die den Betrachter ergreift, obschon sie ihm nicht gegenwärtig, sondern entrückt ist. Gerade so wirkt sie auch wieder in die Nähe und bleibt nicht einfach das Andere. Raum ist nicht ein Kontinuum, sondern eine dialektische Beziehung, die durch die Diskontinuität zwischen den Raumgegenden, dem Hier und dem Dort, anschaulich wird. Nähe und Ferne sind die Charakteristica dieser Beziehung.

Damit kommt in das Bild – nicht nur das Sujet, sondern durch die Gegebenheitsweise des Sujets – ein Auffassungsmoment hinein, durch das Antizipation nicht als Imagination zukünftiger Inhalte, sondern als Struktur des menschlichen In-der-Welt-seins erfahren wird. Das heißt: das Utopische wird nicht durch inhaltliche Ausgestaltung auf das Niveau von science fiction herabgebracht, sondern in die formale, kategoriale Verfassung des Bildaufbaus hineingenommen, also zu einem essentiellen Bestandteil der Abbildung, nicht des Abgebildeten. Rembrandts Verfahren ist dafür beispielhaft.

Es gibt eine Radierung Rembrandts vom Jahre 1653 unter dem Titel "Die drei Kreuze". Das Bild kennt keinen Hintergrund; ein geradezu gewaltsamer Lichteinbruch schneidet den Raum im Mittelgrund, den die drei Kreuze der Kreuzigungsszene erfüllen, definitiv ab. Jedoch auch der Vordergrund ist entleert, fast alle personelle Handlung ist in einen wildbewegten Haufen zur Linken zusammengeballt. Tiefe Finsternis begrenzt den Bildraum nach den Seiten, im Vordergrund rechts durch etwas Gestrüpp aufgelockert, das zur hellen Bildmitte überleitet. Der gekreuzigte Christus frontal im Zentrum, ihn flankieren im Profil die Schächer.

Die nüchterne Aufzählung des Bildinhalts sagt gar nichts über die eigentliche Qualität des Werkes. Was nämlich hier, mit den Mitteln von Hell und Dunkel dargestellt ist, kann nicht einfach in die Reihe barocker Kreuzigungsdarstellungen gestellt werden. Rembrandt versinnlicht das Wesen eschatologischer Verkündigung. In der äußersten Bildferne ragt das Christuskreuz – hinter ihm kommt nichts mehr, es ist räumlich der am weitesten in die Tiefe geschobene Punkt. Gerade auf diesen Punkt aber sammelt sich nun alles Licht, das wie ein Strom von oben herabfließt und wie eine Wand hinter und über dem Gekreuzigten steht. Die Ferne wird akzentuiert, als der utopische Raum der Heilsverwirklichung. Die Nähe aber – die sich im Vordergrund seitwärts drängenden Personen, die Landschaft – bleibt unklar, undeutlich; ja selbst die beiden einzelnen, in der Mitte des Vordergrundes stehenden Figuren, unmittelbar unterhalb des Kreuzes, verharren in der Unsicherheit des nicht ganz Gewissen. So ist die Nähe, die Wirklichkeit des räumlich zunächst Vorhandenen zum optisch Ferneren geworden, die Ferne aber, der Raum der noch unerfüllten Möglichkeit und der Hoffnung, dem Gesichtssinn als das Nähere verdeutlicht. Das Ferne, das Mögliche, das Noch-nicht-Wirkliche rückt nah als Gegenstand der Hoffnung – die Nähe, die "schlechte Wirklichkeit" vergeht, sie zerteilt sich und weicht zurück vor den einbrechenden Fluten des Lichts.

Nicht aber nur die Gegebenheitsweise des Sujets macht das utopische, antizipatorische Moment des Bildes aus. Vielmehr wohnt ihm, als Bild, ein solches Moment ab origine inne. Alle Erfahrung kann uns Welt immer nur in einem endlichen Ausschnitt aufschließen, der über sich hinausweist und dessen Bedeutungs- und Verweisungshorizonte sich in den nicht mehr zu vergegenwärtigendes Unendliches hinein abschatten. Das bedeutet, daß die Welt weder in der Zeit noch im Raume jemals ganz bei sich selbst angelangt sein kann, sie ist nie im Zustand der Vollendung, des Gelungenseins, sondern immer nur im Zustand des Gewordenseins.

Anders das Bild. Es intendiert den endlichen Abschluß, ist genügsam bei sich selbst, erfüllt alle seine Beziehungen innerhalb seines Rahmens. Seine Bedeutungs- und Verweisungshorizonte öffnen eine intensive Unendlichkeit bei endlicher, anschaulicher Extension. Das heißt: das Bild gibt uns immer und je die Totalität, deren wir in der Erfahrung der Wirklichkeit ermangeln. Bleibt daher die Wirklichkeit des Abgebildeten immer kontingent und unabgeschlossen, so ist die Wirklichkeit der Abbildung notwendig und geschlossen. Sie evoziert das Gelungensein, wie das Abgebildete nur das Gewordensein ansichtig machen kann. Die Bildqualität *Totalität,* die jedem großen Kunstwerk evident zukommt, ist ein Utopicum an sich, das seinem Wesen nach nur in der Weise des Vor-Scheins auftreten kann. Denn Totalität intendieren wir nur als Grenzwert, als spekulativen Begriff, können ihrer aber nie in der Wirklichkeit habhaft werden. Einzig im Kunstwerk schauen wir eine Totalität an, allerdings um den Preis, daß sie nur Schein und nicht Wirklichkeit ist.

So führt sich die Faszination des Bildes darauf zurück, daß wir in ihm eine Ganzheit anschauen, in der jedes Einzelne bei sich selbst ist: verwirklichte Identität des reinen Seins, in der die Spannung des Werdens, der Widerspruch aufgehoben sind; das Kunstwerk als Metaphysicum.

4.11 Indessen hat nicht nur die Totalität, die das Bild idealiter zu sein beansprucht, den Charakter der vollendeten, erreichten Utopie und verleiht so dem Kunstwerk den unaufhebbaren Seinsmodus des Scheins – wenn auch des Vor-Scheins; sondern auch das Unvollendete am Bild, das die Intention auf Totalität gerade im Nicht-Erreichen erfahren läßt, die Spannung zwischen Idee und Realisierung, macht den Vor-Schein als realen kenntlich. Im Fragmentarischen des Bildes ist der affirmative Charakter der Totalität aufgehoben,[6] gewinnt sie kritische Potenz. Das Fragment, die Studie, der Entwurf schicken uns auf den Weg, sie bewahren den Fernblick des Künstlers, den dieser so oft unter den Zwängen der Visualisierung im Werk verkürzen muß.

In der Basler Schule, in der Nachfolge Jacob Burckhards und Heinrich Wölfflins, hat Joseph Gantner den Begriff der Präfiguration geprägt,[4] mit dem er die Intiution des Künstlers, seine antizipierende Vision vom Werk bezeichnet; das fertige Kunstwerk wird dann häufig spezifische Veränderungen aufweisen, die aus der Ver festigung der Idee, aus der Anwendung gestalterischer Regeln auf die ursprüngliche Vorstellung entspringen. Nicht immer wird die Umdeutung halten, was die Eingebung versprach; es gibt zuweilen einen Verlust an Aussagekraft unter dem Druck der Form oder gar der Konvention. Von Michelangelo haben wir ergreifende Zeugnisse über die Differenz zwischen dem "immagine del cuor", dem Bild des Herzens, und der zurückblei-

benden Ausführung. Ernst Bloch notiert den 'unerfüllten Bildrest in der Verwirklichung' als ein Moment des Verhältnisses von utopischem Bewußtsein (das in jeder Vorstellung des Künstlers vom vollendeten Werk lebendig ist) und konkreter Realisierung.

Vorstudien und Entwurfskizzen halten mithin oft mehr von der Unmittelbarkeit des ersten Eindrucks, des erstrebten Ziels fest als die Endstadien des fertigen Werks. Vom Bozzetto zur Skulptur, von der Bleistiftzeichnung zum Gemälde, von der Architekturskizze zum Bauwerk ist ein weiter Weg, auf dem sich mancherlei ereignen mag.

Der Möglichkeiten sind viele, wie ein Bild Gestalt annehmen mag. Da gibt es die einfache Übernahme einer Natur, die sich dem Blick bereits in der konventionellen Vorformung darbietet; allenfalls die Staffage mag variieren. Die Nazarener liefern Beispiele solch optischer Uninspiriertheit, die zwischen Skizzen und Bild keinen Wesenunterschied der Auffassung kennt. Extremer Gegensatz dazu ist der Übergang von einer noch ganz im Unbestimmten verschwimmenden Vision zur deutlichen Bildgestalt, etwa an Böcklins Kohlezeichnung zur "Pest" ablesbar. Aus einem wogenden Nebel von Strichen und Verreibungen tauchen die Umrisse eines Dämons auf, der so unfaßbar und bösartig bleibt wie die Krankheit selbst. Im fertigen Bild ist dann alles deutlich im Detail, ausgedachte Symbolik, schwülstig und unwahr; von der Vision ist nichts übrig geblieben als ein plakatives, perfekt gemaltes Vorstellungsklischee. Wie gezeichnete Vision sich im Bild erhält, müßte man an Rembrandt studieren.

Häufiger wird man der kompositorischen Verfestigung einer noch fließenden Bildgestalt begegnen, die bei der Übertragung auf die Leinwand und ins größere Format nun eines stärkeren tektonischen Halts bedarf als in der frei zum Weiß des Papieres stehenden Zeichnung, die weder einen begrenzten Bildraum entwerfen noch ein Verhältnis zum Rahmen suchen muß. Hodlers Skizze zum "Mutigen Weib", einer rudernden Frau im Sturm, zieht um eine frei entworfene Bildzeichnung dann das Rechteck eines Rahmens. So läßt sich der Prozeß der Tektonisierung insbesondere an der Verstrebung der Figur in die Parallelen der Arme zum Boot mit rechtem Winkel zum Ruder und die gegenläufige Diagonale des Körpers und an der Verlagerung der Perspektive aus Gründen der Klarheit des Aufbaus im Vergleich vom Bild und Entwurf genau ablesen.

Über eine solche, eher vordergründige bleibende Phänomenologie der Bildgenese führen jedoch einige allgemeinere Erwägungen hinaus, die sich bei dem Vergleich von Bild und Entwurf anstellen lassen. Die Skizze ist zumeist durch den unmittelbaren Eindruck bestimmt, den der Künstler von einem Naturvorbild empfing. In ihr manifestiert sich die Rezeptivität des ästhetischen Bewußtseins, mag dieses durchaus auch schon von einem Baugedanken, von einem Ordnungsprinzip beherrscht sein, unter dem sich die Gegenstände präsentieren. André Derain zeichnet einen Blick aus dem Fenster auf einen Kalvarienberg. Zwei Drittel der linken Bildhälfte werden von dem Fensterrahmen eingenommen, rechts fällt lang ein Vorhang herunter, im unteren Bilddrittel steht ein kleiner quadratischer Tisch diagonal im Raum. Der Blick aus dem Fenster führt weit in die Tiefe, nach der linken offenen Seite ist der Fensterausschnitt durch einen schlanken hohen Baum begrenzt. Die Vertikale dominiert. Im Ölgemälde findet eine Seitenvertauschung statt. Der Fensterausschnitt ist nach rechts versetzt, die Landschaft rückt näher heran, der begrenzende Baum fehlt, es genügt ein niedriger dunkler Strauch. Die breite Fensterbank wird nach links durch einen Schrank fortgesetzt, der die Wandfläche horizontal unterteilt. Der Tisch steht nun rechteckig parallel zum Fenster, unterstreicht noch einmal die Waagrechte. Der Berg ist weniger steil geworden. Nicht nur sind Rechts und Links im Bilde vertauscht worden, auch der lotrechte Zug der Skizze wie das Spiegelbild zum bespiegelten Gegenstand. Doch eben diese spiegelbildliche Umkehr verändert die Aufbauprinzipien. Die schlanke Vertikalstruktur hätte bei der Umstellung der Seiten dazugeführt, daß der Blick sich im Vorhang verfängt wie ein Vogel, der in eine Stube geflattert ist und den Ausweg nicht findet. Der Baum, an den äußersten rechten Rand gekommen, hätte den Eintritt des Betrachters im Bild gehemmt, der Blick wäre nicht in die Tiefe der Landschaft gezogen, sondern nach oben gegen den Rahmen gedrückt worden. Wiederspiegelung ist als Bewußtseinsvorgang nicht einfach seitenvertauschte Abbildung. Wo der tote Spiegel eine bloße Umkehrung vornimmt, greift der lebendige Spiegel des Bewußtseins in die Ordnung der gespiegelten Gegenstände ein und stellt ein stimmiges Beziehungsgefüge wieder her, das bei der bloßen Auswechslung von Rechts und Links zerfallen wäre. Dem rezeptiven Moment tritt ein aktives zur Seite, das auf die Herstellung einer neuen individuellen Perspektive ausgeht, unter der das Bild der Gegenstände erscheint.

Was hier an einem eigentlichen Spiegelungsverhältnis sichtbar wird, kann allgemein als eine Metapher für das Verhältnis von Bild und Entwurf gelten: das fertige Werk "spiegelt" auf eine gewisse Weise den ursprünglichen Entwurf; das heißt, es nimmt ihn in sich auf und verleiht ihm eine neue Ordnung der Verhältnisse. Cézanne gruppiert drei badende Frauen um eine sitzende vierte: sie bilden wie ein Blumenkelch ein enges, fassendes Halbrund. Bei der Übertragung der Skizze auf die quadratische Leinwand rücken die Figuren auseinander, um die Fläche von unten links abhebend zu füllen, um die Komposition der Gestalten zum Rahmen in Beziehung zu setzen. Aus dem Halbrund werden, gerade damit die vier in ihrer ursprünglichen Zuordnung erhalten bleiben können: auch jetzt noch bleibt die sitzende Mittelfigur im Zentrum eines Blütenkelchs.

Auf vielfache Weise kann diese 'Übersetzung' des unmittelbaren Eindrucks in die Bildgestalt geschehen. Corbusier baut in einer Zeichnung eine strenge Architektur aus vielerlei Gefäßen wie eine chemisch-technische Apparatur. Sobald statt der plastischen Schraffur der Feder die Farbe strukturbildend wird, gerät das Stilleben ganz ins Dekorative; und es wird in die Breite gezogen, was vorher dicht gedrängte Hochform war. Schlemmers zweidimensionale Figurengruppen gewinnen durch die Farbe einen Raum, innerhalb dessen sie wie die Projektion von Puppen stehen, im Entwurf waren sie lebendiger. Immer aber bleibt eine Differenz von Bildwerk und Vorstudie bestehen, in der sich das Verhältnis von gedachter zu erlebter Wirklichkeit abbildet. Der Entwurf läßt vieles offen, was die Ausführung abschließen muß; so ist in ihm eine antizipatorische Qualität faßbar, die das Werk verdecken muß; aber sie ist vorhanden, weil die Idee der Totalität auch in der ersten Konzeption schon wirksam war: als ein Versprechen, das die Wirklichkeit nicht einlösen kann.

4.2 Utopische Architektur

Antizipation, die auf reale Möglichkeit ausgeht, sucht sich ihren Gegenstand nicht im Traum. Wo sie Kunstform auf gesellschaftliches Leben bezieht, zielt sie auf Umweltgestaltung. Das Zusammenleben der Menschen soll in eine rechte Ordnung gebracht werden – und diese wird faßbar in urbanistischen Programmen. Denn die Anlage der Städte ist das Planquadrat der zwischenmenschlichen Beziehungen. Seit der italisch-römischen Stadtbauweise ist die Übereinstimmung von gesellschaftlicher (= kosmischer = metaphysischer) Ordnung und Stadtgrundriß im Abendland konstituiert. (In China gab es,wie bekannt, Entsprechendes, das hier nicht entwickelt zu werden braucht. Für den Archetypus abendländischen Städtebaus zitiere ich Kaschnitz-Weinberg, der sich auf von Gerkan stützt:

"Von Gerkan geht aus von der, wenn auch nicht durchgehend, so doch sehr häufig zu beobachtenden regelmäßigen Anlage italischer Städte, die oft eine vollkommene Übereinstimmung mit der Planung späterer römischer Lager aufweist. Demnach bildet die Grundlage des italischen Stadtplanes ein rechtwinklig sich schneidendes Achsenkreuz der beiden Hauptstraßen, des Cardo und des Decumanus. Diese Straßen kreuzen sich im Mittelpunkt der Stadt, den ein Platz, das Forum, einnimmt, an dem die wichtigsten religiösen und Verwaltungsgebäude der Stadt, das Capitol, d. i. der Tempel der höchsten Göttertrias, Jupiter, Juno und Minerva, die Curia, die Regia und der Ort der Volksversammlung sich befinden. Diesem Koordinatensystem entspricht ein Flächengebilde von gleicher Länge und Breite, dessen Seiten den Achsen parallel laufen und von der Umwallung oder den Mauern der Stadt gebildet werden.

Die italische Stadt ist also achsial und zentral angelegt, sie besitzt einen Mittelpunkt, der zugleich auch das Zentrum des privaten, religiösen und öffentlichen Lebens ist. Die ganze Anlage wird von einem ausgesprochenen Schema beherrscht, das sich nicht an die natürlichen Bedürfnisse und an die Gestalt des Bodens kehrt, sondern als Spiegelung einer straffen und zentrierten Organisation, eben der gesellschaftlichen, religiösen und militärischen Organisation der Italiker und später der Römer, angesehen werden kann. Das gleiche System findet von Gerkan auch in der Urzelle des römischen Hauses, dessen Decumanus, wie er sich ausdrückt, die Achse des Atriums ist, während der Cardo den Alae entspricht, wobei das Atrium die gleiche Rolle spielt wie das Forum im Lager oder in der Stadt.

Ich möchte diesen Feststellungen von Gerkans noch etwas hinzufügen, was meiner Ansicht nach wichtig ist und das Wesen dieser Planung als Funktion betrifft. Der Plan einer italischen Stadt ist, wie wir gesehen haben, ein vorgefaßtes Schema, das in allen Einzelheiten bereits bestimmt ist, bevor überhaupt auch nur ein einziges Haus steht. Er geht auch nicht von den Gebäuden als Körper aus, sondern vom Grundriß, der seinerseits wiederum ein starres geometrisches Flächenschema darstellt. Dieses Flächenschema entspringt der in Italien seit ältesten Zeiten besonders ausgebildeten Feldmeßkunst, der Limitation. Grundlage dieser Limitation ist einerseits die Begrenzung einer Fläche, andererseits die Gebundenheit an ein bestimmtes, gewöhnlich orthogonales Achsensystem. Und so ist auch das Templum ursprünglich nichts anderes als ein in dieser Weise abgesteckttes Stück Feld mit einer Hütte, vielleicht an der einen Schmalseite, von der aus die Auguren ihre Beobachtungen machten. Das Wesentliche der hier sichtbar werdenden formenden Tätigkeit ist demnach das Begrenzen eines Stück Landes, das dadurch gewissermaßen aus dem Chaos herausgeschnitten wird und eine besondere Weihe erlangt."[8]

Hier ist ein Urtypus aufgezeigt, auf den alle architektonischen Gesellschaftsplanungen, die sich von lateinischen Traditionen herleiten oder beeinflußt wissen, rückbezogen sind. Symbolismen der reinen geometrischen Figuren, Kreis und Quadrat, Kugel und Kubus kommen hinzu, wenn der metaphysische Sinn der Baukunst zur Legitimation ihres utopischen Anspruchs herangezogen wird.

Wenn man die Reduktion architektonischer Formen auf einfachste geometrische Gestalten, auf Kugel, Pyramide und Würfel, als Programm betrachtet, so scheinen die Entwürfe der Boullée, Ledoux und ihrer Schüler sich ganz und gar dem Geiste jenes Jahrhunderts einzufügen, das man das des Rationalismus und der Aufklärung nennt und das an seinem Ende schließlich den Kult der Göttin Vernunft an die Stelle der überlieferten Religionen setzen wollte. Doch liegt nicht schon ein geheimer Widerspruch darin, daß Vernunft zum Gegenstand eines Rituals gemacht werden soll? Ist nicht das Wesen des Kultischen, ist nicht die Adoration einer höheren Macht selbst irrational und transzendieren sie nicht mithin die Vernunft? Es liegt eine seltsame Mischung von Rationalität und Phantastik in den Tendenzen dieses Zeitalters, eine Mischung, für die am Ende die Guillotine symptomatisch sein mag: Erfindung eines humanitären Arztes zur schmerzloseren und rationelleren Ausübung des Terrors – wahrlich eine beklemmende Verquickung von Menschlichkeit und Unmenschlichkeit, von Vernunft und Widervernunft, von Rationalität und Irrationalität der Geschichte.

Ausgedrückt in der Kunst finden wir diesen Widerspruch gewiß nicht bei David und den Klassizisten, die das Erbe der Aufklärung antraten und die Pathetik des Barock, die Verspieltheit des Rokoko in die Rumpelkammer verwiesen. Sie zogen erst das bürgerliche Faszit aus Revolution, die im Namen der Vernunft mit Leidenschaft begonnen worden war. Bei Goya erleben wir den kaum erträglichen Zwang, im vernünftigen Bewußtsein die Schrecknisse der Widervernunft auszuhalten, ihren Erscheinungen Gestalt verleihen zu müssen: die Spannung zwischen Titel und Bildinhalt legt Zeugnis davon ab. Goya erfuhr den Höhepunkt, den Paroxysmus einer selbstzerstörerischen Kontradiktion. Doch spürbar wird diese auch schon vorher, obschon noch weniger intensiv, noch keineswegs grausam.

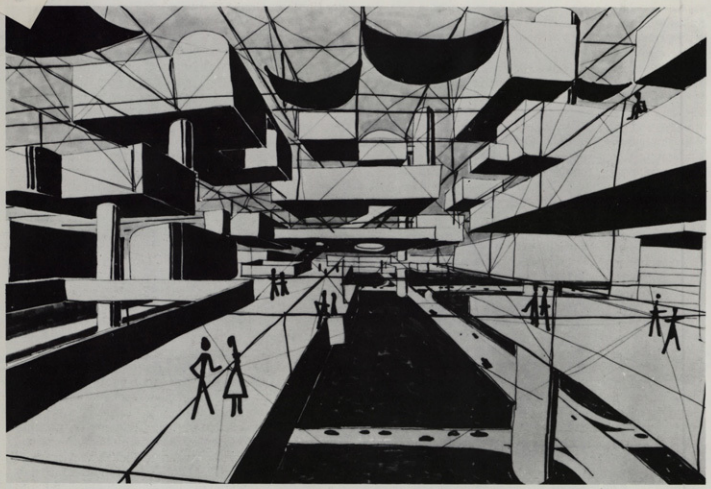
Das erstaunliche Verhältnis von kühler geometrischer Konstruktion und damit verbundener Expressivität der Empfindungen ist es, das uns an den Entwürfen der "visionären Architekten" des 18. Jahrhunderts fasziniert und beunruhigt. Ihre erstaunlichen Pläne stammen aus der Zeit vor der französischen Revolution, und vielleicht ist es wesentlich, daß der Flug der Phantasie, gerichtet auf die beste aller möglichen Welten, in der die Gebäude des Menschen Ausdruck seines mensch-

lichen Wesens und Bedingung einer humanen Gesellschaft sein sollten, der Realität politischer Umwälzung vorausging, ihren Weg bereitend, ohne mit ihr in Kollision zu geraten. Boullée, 1728 geboren, mußte sich als ehemals königlicher Architekt vor den Revolutionären verstecken, wurde 1793 verhaftet und entging mit knapper Not dem Todesurteil; bis zu seinem Tode 1806 erhielt er keine Aufträge mehr. Die preisgekrönten Projekte von Fontaine, Percier, Bonnard, Vien sind allesamt kurz vor der Revolution entstanden. Die Ahnung von einer neuen Welt liegt in ihnen, nicht deren nüchterne Erfahrung. Merkwürdig, wie diese Architektur sich gegen das Außen abschirmt, als läge dem scheinbaren Optimismus der Baumeister ein abgrundtiefes Mißtrauen gegen die Welt zugrunde: sie plant riesige Gehäuse, in die sich der Mensch zurückzieht und ein eigenes Reich aus strengen Formen errichtet; gegen die Umwelt sind diese fensterlosen Kugelmonaden – die Analogie zum populären Bild Leibnizschen Philosophie drängt sich auf – mit dicken, kaum durchbrochenen Mauern abgegrenzt, Licht läßt man lieber von oben einfallen, als den Blick durchs Fenster und Portale freizugeben. Die extensive Unendlichkeit des Horizonts wird gemieden, nur die intensive Unendlichkeit sphärischer Begrenzungen ist gestattet. Es gibt großzügige Perspektiven, wie in Boullées Zeichnungen für eine Königliche Bibliothek (1785), die an Tintorettos "Markuswunder" gemahnt; aber die Innenansicht bleibt geschlossen, sie weitet sich nicht in die Landschaft noch in einen imaginären Himmel wie bei barocker Architekturmalerei. Monumentalität ist solche des gebauten und geschlossenen Werkes, der gesetzten Ordnung, die der natürlich gewachsenen wie ein Fremdkörper entgegentritt. Boullée führt diese Tendenz extrem durch, aber auch Ledoux nahm in den Bauplänen zu seiner Idealstadt die Bogenöffnungen und Fenster hinter vorspringenden rustizierten Wandpfeilern so weit in eine zweite Ebene der Außenhülle zurück, daß sie eigentlich schon zum Innenbau gehören und keinen Übergang zur Umgebung schaffen. Der Mensch zieht sich da in Höhlen zurück.

Dieser Bauidee entspricht die absolute Bevorzugung des Zentralbaus, der eine Konzentrationsbewegung nach innen ausdrückt. Optimale Zentralform ist die Kugel – und in allen jenen Plänen kommt immer wieder der reine Kugelbau vor: eingelassen in Mauerschalen, die sich an das Strukturprinzip des Augustusmausoleums anlehnen (Cénotaphe de Newton von Boullée) oder in einen Kubus eingeschlossenen (Plan du Museum von Boullée), auf sich gestellt, wie bei der Maison des gardes agricoles von Ledoux oder in ein Säulenrund gehängt (Temple à l'Egalité sainte von Lequeu) und öfter, als Halbkugel in eine Pyramide einbeschrieben (Cénotaphe von Fontaine) oder auf eine Terrasse gesetzt (Tombeau de Newton von Délépine). Sobre entwarf noch 1802 einen Tempel der Unsterblichkeit als Halbkugel in einem großen See, dessen Spiegelung die Kugelgestalt vervollständigt. Die Vorliebe für den Zentralbau schafft eine enge Beziehung zum antiken Rom, das Vorbild des Pantheon ist oft deutlich spürbar, Boullées "Zirkus" hält sich ans Kolosseum, Ledoux' Markt repetiert das römische Forum, sein Haus für Modeboutiquen läßt an die Marcati Trajani denken.

Ist die Grundidee dieser Architektur der Hohlkörper, so muß das Bauwerk sich von außen als körperliches Volumen darstellen. Radikal wird darum das Ornament verbannt, der plastische Bauschmuck verworfen. Architektur wird von Boullée definiert als "die Kunst, Massen zu kombinieren"; entscheidend ist die Erhaltung der ungebrochenen Flächen, die die Körpergestalt verdeutlichen. Das Baumaterial soll rein hervortreten. "Unter der Berührung der Kunst wird der Stein zu einem neuen Gefühl erweckt werden, wird er seine eigenen Eigenschaften entfalten", sagt Ledoux. Darum der Kampf gegen Schmuck, der die Fläche und den Stoff verdirbt: "Alles, was nicht unerläßlich ist, ermüdet das Auge, schadet dem Denken und fügt dem Ganzen nichts hinzu". Man meint, Adolf Loos sprechen zu hören; Ledoux' Wort von den 'accessoires nuisibles' könnte das Stichwort für dessen Kampf gegen das Ornament gewesen sein. Dieser Purismus rückt Ledoux und seine Genossen in die Nähe der Moderne. Die Forderung nach Reinheit des Materials und der geometrischen Formen paart sich mit dem Gedanken, daß die Erscheinung des Gebäudes der sichtbare Ausdruck seiner Bestimmung sein solle. Der Funktionalismus des 20. Jahrhunderts klingt hier voraus und mag sich ebenfalls berufen auf die Ingenieurskunst römischer Baumeister, die ihre Aquädukte und Brücken, ihre Arenen und Befestigungen in genaue Übereinstimmung von Form und Zweck brachten. Das Postulat, die Idee eines Bauwerks solle sich in seiner Gestalt manifestieren, läßt aber auch eine symbolistische Interpretation zu – und ihr waren die Verkünder der "architecture parlante" ebenso zugeneigt wie der funktionalistischen. Boullée plant ein Grabmal für Newton als riesige Kugel, die das Universum darstellen soll, und kleine Löcher in der Oberfläche lassen Licht ins Innere einfallen, so daß die Hohlsphäre zum Bild des Himmels mit den Sternen wird. Im Rahmen dieser Symbolsprache vollzieht sich ein Übergang des rationalistischen Programms in surrealistische Evokationen – und wiederum scheint uns die Ambiguität der Kunst des 20. Jahrhunderts vorweggenommen in jenem Umschlag, der aus den Produkten der Vernunft archetypische Imaginationen hervorlockt; Weltsymbole und heilige Höhlen, Nymphäen und Todesmale. Solch mystischer Rückgriff auf Archaisches wuchert dann in den orientalisierenden Phantasiegebilden eines Lequeu und eines Desprez, als ob Bauhausklarheit und Jung'sche Tiefenpsychologie zugleich in demselben Geistern wohnten.

So hat diese ganz auf sich selbst beschränkte Tektonik einen zweiten, scheinbar gegensätzlichen Aspekt: sie ruft das Mysterium herauf, das aus Vorzeiten mit der Geometrie verbunden ist, die stets einen kosmischen, pythagoräischen Hintersinn hat. Platons "Timaios" ist näher als die "Elemente" des Euklid. Und so ziehen die reinen Formen, die des Schmucks entbehren müssen, das uranische Geschehen auf sich: ihre Oberfläche ist das Objekt des Spiels von Licht und Schatten, von dem sie ihr Leben empfängt. Die einfache Geometrie von Boullée und Ledoux verwandelt sich unversehens in eine malerische "Architektur der Schatten", und Ledoux kann empfehlen: "Wenn Sie Architekt werden wollen, beginnen Sie damit, Maler zu sein. Welche Vielfalt werden Sie auf der unbewegten Oberfläche einer Mauer ausgebreitet finden". Die Gravuren Boullées, die seine architektonischen Visionen festhalten, zeigen eine nächtlich verschattete Welt. Die einfache Mathematik von Kreis und Viereck, von der Ledoux spricht, belebt sich zum expressiven Nocturne. Ihre monumentalen Formen werden unheimlich und todesträchtig – die widersprüchliche Einheit von Rationalität und Irrationalität wird manifest. Diese Welt der Architektur, die die unsere sein sollte, gewinnt einen Zug stellarer Lebensferne, erhaben, indessen unbewohnt.



Yona Friedman, Modellzeichnung einer in Raumschichten angelegten Stadt (mit eingezeichnetem Plannetz von Beziehungslinien).

Die Revolutionsarchitekten des ausgehenden 18. Jahrhunderts verbanden noch Technologie und Mythologie zu einem schwer zu entwirrenden Ganzen. Es ist kaum zu unterscheiden, ob ihre Architekturutopien dem Pythagoreismus der geometrischen Urformen huldigten oder die Gliederung von Sozialkörpern im Auge hatten, in welchem Verhältnis ideale Normativität und soziale Empirie dort stehen. Mathematisch-kosmische und soziale Optimalform galten als konvergent.

Daß von daher die Architekten sich als Therapeuten der Gesellschaft anbieten, ist jedoch neu und hängt mit dem technokratischen Verständnis von Gesellschaft zusammen, das die ideologische Projektion eines planifikatorischen Kapitalismus ist. Dabei haben die Architekten durchweg soziale, also auf beste Umweltbedingungen für den Menschen gerichtete Zielsetzungen. Die Kurzschlüssigkeit architektonischer Sozialreformen liegt indessen zumeist darin, daß das System der Zwecke und Bedürfnisse nicht mitreflektiert wird, sondern die städteplanerischen Aspekte – Raumknappheit, Versorgungsstränge, Verkehrsmittel, Relation Produktionsstätten-Wohnviertel, Einkaufszentren und Kulturzentren, vielleicht noch Lärmbelästigung und Umweltverschmutzung – allein und nach einer Ordnung funktionaler Prioritäten berücksichtigt werden. So ist zwar das Wohlergehen der Menschen gemeint, aber unversehens werden diese zu Anhängseln oder bloßen Stellenwerten in einem perfekt für sich selbst ablaufenden Organisationsmechanismus.

Dabei spielt bei Planungsutopien das Ausgreifen in den Höhenraum eine wichtige Rolle. Der Platz auf der Erde ist beschränkt, in kapitalistischen Ländern ist dazu noch der Bodenpreis zu kalkulieren. Was liegt näher, als auf die Übereinanderlagerung von Raumschichten zu verfallen, die den Architekten unabhängig vom Platz macht. Yona Friedman, Rudolf Doernach und andere haben diese Lösung vorgeschlagen. Die Vergesellschaftung wird nun ganz von der Natur, von den natürlichen Bedingungen abgelöst, eine technisch artifizielle Lebenswelt aus selbstgeschaffenen Labyrinthen umgibt den Menschen, er ist, in vernunftloser Überspitzung, so völlig 'humanisiert', daß er es nur noch mit seinen eigenen Produkten zu tun hat. Wo aber die Vermittlung mit der Natur wegfällt, fehlt auch die äußere Ergänzung zum somatischen Wesen des Menschen (von dem seine psychischen und intellektuellen Leistungen nicht abgetrennt werden können). Die Verwandlung in Roboter wird vollzogen, die Funktionalisierung und Mediatisierung des Menschen im Dienste der verselbständigten Technik ist perfekt.[9]

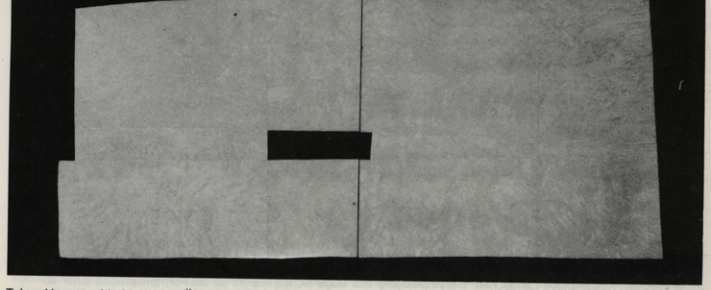
Utopische Architektur, die es auf die Verwirklichung realer Möglichkeiten abgesehen hätte, müßte sich an einem rationalen System der Bedürfnisse und der Zwecke orientieren, das auch noch die scheinbar irrationale Seite menschlicher Emotionalität einschlösse. Denn in eben dem Emotionalen antwortet der Mensch auf die Momente seiner Umwelt, die nicht die abhängigen Produkte seiner eigenen Tätigkeit sind, sondern selbständige Seiende, also das Reich der Natur. Wie sehr Natur auch durch das gesellschaftliche Tun des Menschen vermittelt ist und damit ihre Fremdheit und Bedrohlichkeit verliert, immer bleibt ihr doch ein Rest von Eigensein, auf den sich der Mensch als Gegenüber bezieht. So bildet Natur ein System, in das der Mensch selbst als Glied einbezogen ist, wenn er es auch gleichzeitig reflektiert, und eine artifizielle Umwelt, die diese dialektische Beziehung unterbräche, müßte den Menschen in eine neue Art der Entfremdung verstricken.

5.1 Internationalisierung der Kunstsprache

Wer seit Jahren die großen internationalen Ausstellungen beobachtet, kann sich dem Eindruck nicht entziehen, daß sich mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges eine Veränderung der ästhetischen Bewußtseinsbildung vollzog, die tiefgreifender ist als alle bisherigen Wandlungen und Revolutionen in der Kunst. Es kam nämlich zu einer rapiden und radikalen Entdifferenzierung der Ausdrucksmittel; eine universale Formensprache setzte sich von Europa über Nord- und Südamerika bis zum Fernen Osten durch und ließ für nationale und regionale Besonderheiten nur noch geringen Spielraum. Bis zu den Anfängen der Moderne im 20. Jahrhundert war es sinnvoll, Kunstschulen nach Herkunftsorten zu gliedern und die Eigenheiten der jeweiligen Schule als Stilkonstituens zu verstehen. Wir unterscheiden oberrheinische und niederrheinische Meister, florentinische, umbrische und sienesische Malerei und verbinden damit konkrete Vorstellungen unverwechselbarer Formmerkmale. Die Fauves haben einen anderen Duktus als die deutschen Expressionisten, bei diesen wieder ist die "Brücke" deutlich vom "Blauen Reiter" zu trennen; kurz, bis in die zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts ist eine Differenzierung der Kunstlandschaften möglich (wie sie für die klassischen Kunstzeitalter von den Kunsthistorikern immer wieder vorgenommen wurde).

Heute würde es hingegen schwer fallen, einen italienischen Künstler grundsätzlich von einem französischen, deutschen oder amerikanischen abzuheben. Der Austausch der Formexperimente über alle Grenzen und Entfernungen hinweg vollzieht sich so schnell, die gegenseitigen Anregungen sind so unwiderstehlich, daß nationale Eigenheiten sich fast gar nicht mehr entfalten können. Wie in der Wirtschaft, Politik, Wissenschaft sind wir auch in den Künsten in das Zeitalter des Internationalismus eingetreten – und die Biennalen legen seit Jahren Zeugnis von dieser Entwicklung ab. Der Anpassungszwang, der von der Universalität der Kunststile ausgeht, ist so groß, daß kraftvolle Einzelgänger, die aus der heimatlichen Welt ihre Probleme und Formen schöpfen, wie Anachronismen im Kunstleben unserer Zeit stehen und ohne Einfluß bleiben; wo etwa hätte Diego Rivera Wirkungen in der modernen Kunst, wo überhaupt die monumentale mexikanische Malerei Spuren hinterlassen? Anläßlich einer Ausstellung brasilianischer Kunst in München 1959 schrieb Carlos Flexa Ribeiro, Kunstkritiker der Universität Rio de Janeiro: "Die verschiedenen Formen der abstrakten Kunst boten der jungen Bewegung Brasiliens Gelegenheit, sich von der Forderung ästhetischer Probleme zu befreien, vor allem durch Überwindung volkstümlicher, regionaler und lokaler Einflüsse, zugunsten des bestehenden universellen Kunstbegriffes. Die Beteiligung der brasilianischen Künstler an der neuen Formensprache bedeutet Freiheit und Autonomie der Kunst verglichen mit den Problemen außerkünstlerischer Natur, welche Bahnbrecher dieser modernen Bewegung bedrückten."[1] Was hier von Brasilien gesagt wird, gilt allgemein: einheimische Probleme, Motive und Formtraditionen wurden im Zuge einer Internationalisierung der Kunst aufgegeben oder zurückgedrängt.

Ein anderes, instruktives Beispiel liefert Japan, instruktiv gerade deshalb, weil wir es hier mit einer alten autochthonen Kultur zu tun haben, die sich in der Gegenwart für eine ihr fremde, internationalistische Kunstsprache aufschließt. Die Unselbständigkeit der modernen Kunst Japans, die sich mit demselben Eifer, mit dem das Land die euroamerikanische Technik aufnahm, nun der Adaptation zeitgenössischer westlicher Bildformen unterzieht, ist unverkennbar. Das rezeptive Genie der Japaner ist oft gepriesen, ebenso oft verketzert worden. Zweifellos hat auch früher zuweilen die Bereitschaft, sich fremden Einflüssen zu öffnen, schon die Eigenart der japanischen Kunst verdeckt – so vor allem die Übernahme chinesischer Vorbilder. Doch die Tendenz zur Anpassung an den technischen und kulturellen Stil der westlichen Zivilisation ist heute in Japan zweifellos besonders groß. Und wie so oft beim Abschreiten neuer Wege, die von anderen schon geebnet wurden, ist der imitative Drang, Anschluß zu ge-



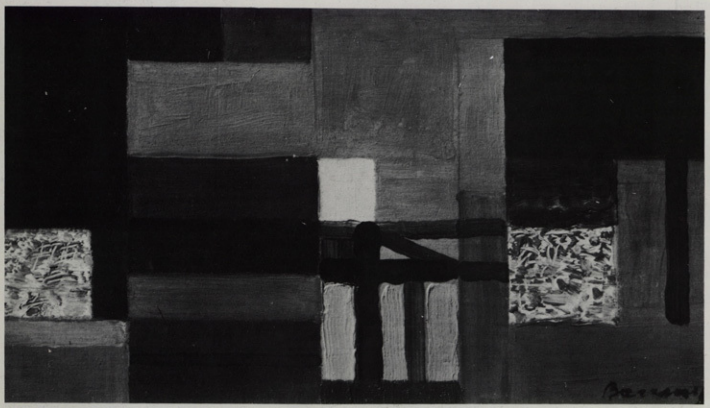
Takeo Yamaguchi, *Oku*, 1961 (Öl/Holz, 182 x 364).

winnen, noch stärker als die Erkenntnis, daß die besten Quellen im eigenen Lande fließen. Von den Prinzipien der Zen-Kunst, der Zen-Philosophie ließe sich mühelos der Schritt zum Informel tun, von bestimmten stilisierten Gestaltungen der traditionellen Pflanzenmalerei her sind Ansätze zu einer modernen Ausdruckssprache der vom Gegenstand sich entfernenden Formen zu finden. Nichts von dem wird jedoch versucht. Takeo Yamaguchi variiert und reduziert, sauber, aber akademisch steril, die Flächenexperimente der "Konkreten". Yoshishigu Saitos rissige und gesprungene Farbflächen mit Einkratzungen überzeugen als Grobimitationen eines Tapiès nicht, Toshimitsu Imai erzeugt aus dicken Farbwülsten eine leuchtende, faserige Flächenstruktur, die an das Vorbild Riopelles erinnert. Wie aus kleinteiligen Bausteinchen regelmäßig zusammengesetzt wirken Toshinobu Onosatos unruhige ornamentale Flächen; Kazuo Shiraga malt in der Art der tachistischen Bilder Karel Appels – kurz, wir finden ein Kaleidoskop europäischer Stilmöglichkeiten wieder, die hier auf unoriginelle Weise ausprobiert werden.

Die Internationalisierung der künstlerischen Ausdruckssprache entspricht der Schrumpfung der Distanzen – im Hinblick auf die Entwicklung sowohl der Verkehrsmittel als auch der Kommunikationsmittel. Informationsaustausch und persönliche Begegnungen spielen in der Vita der Künstler eine weit größere Rolle als in früheren Zeiten. Problemstellungen werden weitergereicht und, analog dem wissenschaftlichen Verfahren, einer Art experimenteller Erforschung unterworfen; "recherche" oder "ricerca" kommen immer häufiger als Termini bei der Klassifikation von Kunstrichtungen in Gebrauch. Im Zusammenhang einer solchen Entwicklung bekommen regionale oder nationale Besonderheiten sehr schnell den Charakter von Provinzialismen. Ein übriges tut der Kunsthandel, der für eine weite Verbreitung auch der Standarderzeugnisse des Kunstbetriebs sorgt und so die Uniformierung der Stilsprache vorantreibt.

Eine Zeitlang schien es, als ob sich die Volksdemokratien Osteuropas unter dem Vorzeichen des "sozialistischen Realismus" von der allgemeinen Kunstbewegung fernhalten würden und vielleicht aus ihrer nationalen, auch folkloristischen Überlieferung neue Ansätze finden möchten. Diese Erwartung hat getäuscht; mit Ausnahme der Sowjetunion, die nach wie vor an der Priorität des gesellschaftlichen Sujets und an der Forderung nach seiner naturgetreuen Wiedergabe festhält, haben sich die Volksdemokratien durchweg an westlichen Vorbildern orientiert. Die traditionelle Ausrichtung des kulturellen Lebens in der CSSR, in Ungarn und Rumänien und Polen auf Westeuropa setzt sich hier durch. Allerdings bleibt die Produktion epigonal, abhängig von den Vorbildern – eine Nachholphase, die mit Formensprachen operiert, nur um sie zu erlernen, nicht um ihnen neue, verändernde Möglichkeiten abzugewinnen. Was aus den Oststaaten Europas kommt, bleibt provinziell und in gewissem Sinne verspätet.

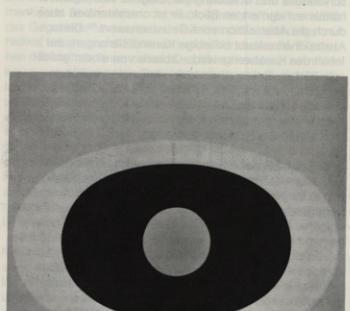
Am bezeichnendsten dafür ist der Ungar Jenö Barcsay, ein Maler von überraschender Form- und Farbbegabung, der in den letzten Jahren mit eminenter Energie fast alle großen Ausdrucksformen adaptiert und virtuos gehandhabt hat, die die westliche Moderne ihm anzubieten hatte. Da gibt es Figurengruppen, die an Picasso und Léger gemahnen; Intérieurs, die den Gegenstand in die Verstrebungen eines konstruktivistischen Liniengefüges einbeziehen, mit groß gesehenen Farbflächen dazwischen; es gibt expressionistisch empfundene Landschaften und gegenstandslose, abstrakte Gebilde. Die Variabilität seiner Ausdrucksmittel ist erstaunlich und macht gegen Barcsay mißtrauisch. Doch muß man den Sachverhalt eher kunstsoziologisch deuten: Hier wird nach zwanzig Jahren Abgeschlossenheit von einem Mann großer Fertilität der Nachholbedarf einer Nation und Generation gedeckt. Als Vermittler kommt ihm zweifellos große Bedeutung zu, seine vorhandene Begabung erschöpft sich allerdings dabei in imitativer Aufbereitung.



Jenö Barcsay, *Konstruktive Landschaft*. Die Anpassung des ungarischen Malers an die Formensprache einer abstrakten Feldaufteilung löste eine spätexpressionistische Gegenständlichkeit ab.

Die Beispiele sind beliebig, sie lassen sich auf jede Region ausdehnen. In einer sich pluralistisch gebenden Welt erweist sich die Pluralität als eine bloße Multiplikation des Uniformen. Es gibt nicht mehr die Vielfalt der Sprachen, sondern allenfalls noch die Provinzialismen von Dialekten. Tonangebend, sprachregulierend sind die Zentren des Kunsthandels – New York, London, Paris – und zwischen diesen wird ein erbitterter Kampf um Macht, das heißt Marktkontrolle, ausgefochten. Künstler, die sich nicht nach diesen Zentren orientieren, nicht Anschluß gewinnen an eine der großen Galerien, bleiben am Rand. (Natürlich gibt es Epizentren, Zürich, Köln-Düsseldorf, Mailand, Tokio zum Beispiel, aber sie bestimmen nicht das Marktgeschehen, sondern halten es in Gang, sorgen für Verbreitung).

Die Tendenz zum Sortimentskonformismus ist allen Großverteilerketten eigen; hierin drückt sich die oligopolistische Struktur des Spätkapitalismus aus. Um Sortimentsklischees verbreiten zu können, bedarf es einfachster Vorlagen, die leicht nachzuahmen sind. Minimalismus, Objektaufstellung, pop art entsprechen diesem Postulat, und das Vordringen der US-Amerikaner gegenüber dem noch vom Prinzip der Differenzierung geleiteten Pariser Stil (der sich nicht auf die École de Paris im engeren Sinne beschränkt) hängt damit zusammen, daß die Traditionslosigkeit der US-amerikanischen Kunst und die in den USA weiter fortgeschrittene Simplifizierung und Klischierung der Alltagsbildwelten (insbesondere im Hinblick auf Design und Werbung) der Tendenz zur Vereinheitlichung des internationalen Kunstmarkts über den Abbau der Ausdrucks- und Nuancenmannigfaltigkeit entgegenkamen. So stimmen Marktbedürfnisse und Kommunikationsgewohnheiten im technischen Zeitalter zusammen.



Kenneth Noland, *New Form*, 1962 (Plastikfarbe auf Leinwand, 175 x 183). Die Einfachheit der Form erlaubt universale Nachahmung, die internationale Sprache der neuen Kunst wird zu einer solchen der Reduktion.

5.2 Warencharakter der Kunst

5.21 Daß der mimetische Charakter der Kunst diese in einen Gebrauchszusammenhang integrierte, der durch die magischen, kultischen und repräsentativen Zwecke und Bedürfnisse der menschlichen Lebensgemeinschaften – Familie, Horde, Stamm, Staat usw. – konstituiert wurde, machte den originären Öffentlichkeitsstatus von Kunst aus; so waren auch ihre Erkenntnisfunktionen vermittelt mit dem gesellschaftlichen Sinn, der ihr zukam: im Bild wurde ein Modell von Weltgehalten dargestellt, das die abstrakten Beziehungen des Menschen zur Welt, zur sachlichen wie mitmenschlichen, als gegenständliche zur Anschauung brachte. Die mythologischen Bilderzählungen auf antiken Reliefs, die Majestas-Darstellungen des frühen und die Madonnen des späten Mittelalters mögen als Beispiele für gesellschaftlich vermittelte Erkenntnisinhalte der Bildkunst und für deren historischen Wandel dienen. Die Beziehung des Kunstwerks auf die Gesellschaft im ganzen war hier nicht in Frage gestellt. Sein religiöser und sozialer Sinn machten es öffentlich und allgemein und zogen es gleichsam aus dem Verkehr bloßer Individuen. Daß es auch schon in frühen Hochkulturen Privateigentum an Kunstobjekten gab, war ein von der prinzipiellen Öffentlichkeit des Kunstwerks abgeleitetes und sekundäres Phänomen.[2] Der rituelle oder politische Charakter des Kunstwerks schloß seine Vermarktung aus: das Heilige ist nicht verkäuflich.[3]

Erst die Entlassung des Kunstwerks aus dem religiösen oder politischen Ritual in der Neuzeit schuf die Voraussetzungen für die primär private Aneignung von Kunst. Der öffentliche Auftraggeber, als der Träger des Rituals, trat in den Hintergrund. Die Emanzipation des Bürgers schloß dessen Bestreben ein, die Repräsentationsmittel der Fürsten zu übernehmen und die Aura des Erhabenen zu demokratisieren. Obschon das Kunstwerk nur einen geringen und ausgesprochen luxuriösen Gebrauchswert besitzt – etwa als Gebäudeschmuck – stieg mit dem Interesse der privaten Konsumenten an der Darstellung und Bekundung des eigenen Rangs der Tauschwert von Kunst: der Sammler oder Mäzen wies sich als Erbe der feudalen Machtposition und als Träger der Kultur aus und war bereit, sich sein Repräsentationsbedürfnis und die Aneignung der in auratischen Gegenständen verdinglichten Tradition etwas kosten zu lassen. Das Kunstwerk in Privatbesitz wurde so zum Indiz bürgerlichen Rangs im Hinblick sowohl auf den Wohlstand wie auf die Kultiviertheit des Sammlers. Gebrauchswertlos erhält es die Funktion, durch seinen Tauschwert für seinen Besitzer zu zeugen. Die magische Aura des Kunstwerks wurde so auf das Niveau eines "reinen" Wertverhältnisses herabgebracht, von dem jede Profanierung durch einen partikulären Nutzungszweck ferngehalten ist. Erscheint in der Ansammlung von Waren der gesellschaftliche Reichtum (wie Marx sagt) und sind Waren (wie Marx zeigt) auf den gemeinsamen Nenner ihres Tauschwerts (als des allgemeinen Äquivalents, das für jedes Gebrauchsding im Tauschhandel eintreten kann) zu bringen, so stellt das Kunstwerk, das keinen Gebrauchswert hat, den reinen Wert an sich, also die "geistige Substanz" des Wertes dar: es ist in der bürgerlichen Gesellschaft der ideologische Gegenstand par excellence, nicht

kraft der von ihm mitgeteilten ideologischen Inhalte, die nun auch gleichgültig werden, sondern vermöge seines bloßen Daseins. Denn im materiellen Dasein des Kunstwerks kehrt sich das Realverhältnis um und wird auf den Kopf gestellt. Sehen wir zu:

"Die Nützlichkeit eines Dings für das menschliche Leben macht es zum *Gebrauchswert* . . . Der Gebrauchswert verwirklicht sich nur im Gebrauch oder der Konsumtion. Gebrauchswerte bilden *den stofflichen Inhalt des Reichtums*, welches immer seine *gesellschaftliche Form* sei . . . Der Tauschwert erscheint zunächst als das *quantitative Verhältnis*, die Proportion, worin sich Gebrauchswerte der einen Art gegen Gebrauchswerte anderer Art austauschen, ein Verhältnis, das beständig mit Zeit und Ort wechselt. Der Tauschwert scheint daher etwas Zufälliges und rein *Relatives*, ein der Ware innerlicher, immanenter Tauschwert also eine contradictio in adjecto".[4]

Die Abstraktion vom Gebrauchswert ist etwas Immaterielles, Geistiges – nämlich ein reines Verhältnis, dessen dinglich-materielle Grundlage der gegenständliche Gebrauchswert ist, ohne den sich die Tauschbeziehung nicht realisieren würde. Im Kunstwerk wird nun diese Abstraktion selbst zum materiellen Substrat, der Tauschwert erscheint rein, ohne Bezug auf einen Gebrauch, in der Dinglichkeit des Objekts. Realisierbar ist er nur wieder in sich selbst, als Tauschwert; denn das Kunstwerk ist die Ware, die nie konsumiert wird, also die Ware an sich, die die ewige Dauer des Warenmarkts symbolisiert. Der Fetischcharakter der Ware wird in einem Fetisch-Ding zu gegenständlicher Anschauung gebracht, und es anzuschauen ist die einzige, rein geistige Art, es zu konsumieren. Wie es sich für einen Fetisch gehört, wird das Kunstwerk heilig gehalten. Seine Heiligkeit manifestiert sich in seinem Versicherungswert.

Mit dem Übergang von der öffentlichen Funktion, Kultgegenstand zu sein, zur privaten Funktion als Wertobjekt verliert das Kunstwerk die objektiven Bestimmungen, aus denen inhaltliche Kriterien seiner Qualität abgeleitet werden können. Kriterium wird nun sein Handelswert, und der ist, da auf nichts als sich selbst bezogen, nicht aus Sachgründen festzusetzen, sondern manipulierbar. Gehlen hat hier von einer "sekundären Institutionalisierung" gesprochen: "Den Kern dieser Institution bildet der Kunsthandel, mit ihm kooperieren die Museumsdirektoren, die Sammler, die risikofreudigen Gelegenheitskäufer und Spekulanten, die Kreuzungen zwischen diesen Kategorien und schließlich das gesamte Kunst-Publikationswesen: Verlage, Zeitschriften, Bücher, Kritiken, Reproduktionsgewerbe usw. Dieser marktbezogenen Großorganisation, die an die Stelle des öffentlichen Auftrags trat, ist es zu verdanken, daß die Künstler leben können und die Kunst am Leben blieb. Man wird uns nicht mißverstehen: Nicht alle Elemente dieses großen Gefüges sind direkt marktinteressiert, aber alle sprechen dasselbe Publikum an, das auch als Käufer auftritt, und der Kunstschriftsteller, der Museumsleiter entfaltet, gleichgültig ob er will oder nicht, eine Werbewirkung".[5]

Der Wandel des Öffentlichkeitscharakters der Kunst wird an dieser zentralen Rolle des Kunsthandels sichtbar. Aus dem inhaltlich an einen Auftrag gebundenen und so gesellschaftlich wie personal determinierten Werk wird die anonyme Ware, die einem Marktbedürfnis entsprechen, sich ihm anpassen muß. "Der Handel läßt sich nicht mehr nur vom Angebot überraschen, sondern ist zum Teil dazu übergegangen, die Produktion selber zu steuern. Die Fortentwicklung von der sich industrialisierenden zur industrialisierten Gesellschaft, etwa von den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts an zu rechnen, hat den Kunstmarkt wie jeden anderen Markt, die Produktion seiner Güter wie die aller anderen Güter dem Gesetz des raschen Verschleißes und des beschleunigten Konsums unterworfen. Das heißt, der Markt muß in zunehmendem Tempo Neues anbieten, das sich aus der steigenden Flut des Angebots nur nach dem Maß seiner überraschenden und schockierenden Wirkung heraushebt. Weil die Gesellschaft im Prozeß ihrer Industrialisierung pluralistisch werden mußte, erzwang sie damit die Emanzipation des Künstlers, der damit auf die ästhetische Region eingeschränkt wird: *L'art pour l'art*. Die industrialisierte Gesellschaft hat daraus die Konsequenzen zu ziehen: *le choc pour le choc*."[6] Die natürliche Entfaltung der Kunst zu großen, kohärenten und kontinuierlichen Stilperioden wird dadurch unmöglich gemacht. Jedes objektiven Maßstabs beraubt, ist die Kunst der Beliebigkeit privater Neigungen und Interessen ausgeliefert; und der Künstler müßte seinen Stand – einem Robinson ähnlich – ganz auf sich selbst inmitten einer unbekannten Umwelt gründen, um eine Identität zu gewinnen, die ihm in der Anpassung an den Markt nicht gelassen werden kann. Ohne Gehlens Elite-Ideologie zu übernehmen, kann man seiner Diagnose zustimmen: "Die Subjektivität als solche hat trotz aller Faszination, die sie auf sich selbst ausübt, *keine auctoritas, sie ist ihrem Wesen nach unstabil* und jeder anderen gleich, sie kann also aus sich selbst heraus keine qualitative Überlegenheit, auch wenn sie bestände, durchsetzen. Das kann in den in Frage stehenden Dingen letzten Endes nur die Marktmacht".[7] Die Marktmacht aber stört, aus den ihr eigenen Gesetzen, den Rhythmus von Innovation und Ausgestaltung, den Rhythmus des Schöpferischen.[8] Sie erzwingt Erfindungen, wo der Stoff zu Erfindungen fehlt; sie kennt nur den vom Inhalt abgelösten Wert, den reinen Tauschwert. "Daß die Substanz des Tauschwerts ein von der physisch-handgreiflichen Existenz der Ware oder ihrem Dasein als *Gebrauchswert* durchaus Verschiedenes und Unabhängiges, zeigt ihr Austauschverhältnis auf den ersten Blick. Er ist charakterisiert eben durch die *Abstraktion vom Gebrauchswert*."[9] Diese Abstraktheit erlaubt beliebige Konkretisierungen, der Inhalt des Kunstwerks wird – abseits von einem gesellschaftlichen Gebrauchszweck – belanglos und kann vernachlässigt werden. Kunst ist auf sich selbst zurückgeworfen. Nur der Bedarf des Handels, des Markts treibt die Künstler zu immer neuen, aber von gesellschaftlichem Sinn entleerten Realisationen voran.

5.22 Es gibt Epochen der Kunstgeschichte, die durch ein sehr stürmisches Fortschreiten bestimmt sind. Darauf folgen lange Perioden der Auswertung und des Ausbaus – Perioden, die man ohne einen abwertenden Sinn als epigonal bezeichnen darf. In ihnen erst wird ein Formenbestand gesichert, wird er aus der Singularität individuellen Ausdrucks in die Allgemeinheit einer verbindlichen Stilsprache überführt. Solche Perioden können sich über mehrere Generationen, wenigstens über einige Halbgenerationen erstrecken. Man denke etwa daran, wie sich in der Aufnahme Dürerschen Erbes drei Altersgruppen überschnitten und ablösten: die fast noch epochengleichen Hans Baldung Grien, Hans von Kulmbach und Hans Schäufelein; die jüngeren Schüler Wolf Traut, Hans Springinklee, Erhard Schön; und schließlich die spätesten Nachfolger Georg Pencz und Gebrüder Behaim. Diese letzte Generation reicht immerhin bis gegen 1550, also dreißig Jahre über die Werkstattzeit hinaus. Der Vergleich zeigt, daß man für die Kunstentwicklungen nicht mit zu schnellen Abläufen rechnen darf und nach großen Stilbewegungen eine Zeit der Konsolidierung und Ausbreitung gewonnener Formvorstellungen ansetzen muß, in der keine wesentlichen Neuerungen zu erwarten sind.

47 Huber, a.a.O., Seite 190 f.

7 Paul A. Baran, Politische Oekonomie der

Zweifellos befindet sich heute die Kunst nach den Eruptionen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in einer Periode der Aufarbeitung des Vorgegebenen. Die grundlegenden Elemente dessen, was heute in vielfältigen Varianten erprobt wird, haben schon die Kubisten, Klee, Kandinsky, die Stijl-Gruppe, die Bauhausmeister, die Dadaisten, die Surrealisten der zwanziger Jahre bereitgestellt und zum Teil auch bereits gedanklich verarbeitet. Die im letzten Jahrzehnt so zahlreichen Retrospektiven vergegenwärtigen, daß die Begründer der Moderne zugleich deren Höhepunkt markierten. Der Vergleich zur Renaissance drängt sich auf: Nach dem großen Aufschwung um 1500 blieb lange Zeit die Kunst hinter ihren Leitbildern zurück, sorgte aber für ihre Verbreitung und für die Umgewöhnung der Sehweisen des Publikums. Ähnliches geschieht heute. Immerhin sind sechzig Jahre nach dem Schock von 1910 vergangen und die optischen Erfahrungen der breiten Masse doch immer noch nicht auf das neue Formenvokabular eingestellt; langsam beginnt erst die moderne Architektur als selbstverständlich im Stadtbild zu erscheinen, ganz allmählich werden Bauplastik, Denkmäler, Brunnen oder Werke der neuen Malerei in öffentlichen Gebäuden von der Bevölkerung akzeptiert. Noch also befinden wir uns in einem Umerziehungsprozeß des Betrachters, und zu diesem Prozeß trägt die Breitenwirkung, die die neue Kunst in der zweiten und dritten Generation gewonnen hat, entscheidend bei.

Wenn wir also von einer epigonalen Kunst sprechen, die uns heute entgegentritt, so geschieht das ohne polemischen Beigeschmack. Auch daß in einer Generation, die sich mit Formgestaltung aus zweiter Hand begnügen muß, die Qualität meist hinter den schöpferischen Ausgangspunkt zurückfällt, ist unausweichlich.

Ohnehin neigt jeder schöpferische Mensch zum Experimentieren. Stufenweise oder auch sprunghaft geht er über das Gegebene hinaus; selten findet er dabei allerdings radikal Neues, meist führen ihn seine Versuche auf Filiationen des Vorhandenen zurück. Das ist legitim, denn normalerweise verwirklicht sich Geschichte in kontinuierlichen Abläufen; abrupte Umschläge und Revolutionen sind Ausnahmen. Da jedoch der Künstler das Andere sucht und sich zu Recht vom Vorgegebenen unterscheiden will, wird er in epigonalen Zeiten zu Manierismen gedrängt, die die gegebene Form zwar nicht negieren können, aber doch aus sich selbst heraus auflösen. Wir kennen solche Vorgänge aus der Spätgotik, aus dem Übergang von der Renaissance zum Barock, aus dem Jugendstil; auch die antike Kunstgeschichte, etwa Ägyptens oder Griechenlands, liefert Beispiele.

Natürlich besteht immer die Gefahr, daß der Künstler seine noch unausgeprägten Antriebe unter dem Einfluß kunstfremder, äußerer Kräfte mißversteht. So kann der umstürzlerische Wille zum Experimentieren mißbraucht werden als Mittel eines Kunsthandels, der einen auf modischen Wechsel eingestellten Konsummarkt befriedigt. Dann wird das Experiment die Gelegenheit, eine Kunstware herzustellen, die dem von anderen Produktionszweigen seit langem manipulierten Abwechslungsbedürfnis des Käufers konform ist. Die "Interpretation" solcher Werke ist dann das ideologische Werbeinstrument, mit dem die Kaufverlockung, hier also durch Wertinsinuation, ausgeübt wird.

5.23 Jedes bedeutende Kunstwerk enthält gegenüber anderen und vorangegangenen etwas Besonderes und Neues, das gerade seine spezifische Eigenart ausmacht; jeder Künstler unterscheidet sich von seinen Zeitgenossen und Vorgängern durch eben dies Besondere und Neue, durch das, was wir seine individuelle Handschrift nennen. Der ständige Innovationsprozeß, der sich im Kunstwerk vollzieht, kann in Zeiten eines relativ geringen Kunstkonsums und entsprechend langer Vorbereitungs- und Produktionsfrist vom Künstler geleistet werden, ohne daß er in Selbstwiderspruch gerät. Er hat Ruhe und Zeit, formale Entwicklungen und inhaltliche Aussagen ausreifen zu lassen; er kann das Neue aus dem erwachsen und hervorgehen lassen, was er bereits geschaffen und erreicht hat, Errungenschaften können auch in der Veränderung bewahrt werden.

Gesteigerter Kunstkonsum, der mit dem Entstehen eines Kunstmarktes verbunden ist, verlangt vom Künstler höhere Produktionsziffern, schnellere Arbeit. Seine Werke unterliegen den Gesetzen der Warenwirtschaft. Eine formale oder inhaltliche Erfindung, die von den Käufern akzeptiert wird, muß schnell in vielen Varianten durchgespielt werden, damit die Konjunktur ausgenutzt werde; Kunst berechnet sich nach Umsatzziffern. Der Kunsthandel gewinnt zunehmend Einfluß auf das Kunstschaffen.

Der marktwirtschaftliche Zwang, rascher zu produzieren, führt zu vorzeitiger Erschlaffung der künstlerischen Energien. Eine Innovation bleibt nicht trächtig, wenn sie in schneller Folge abgewandelt und ausgeschöpft wird. Je reduzierter das formale Gerüst ist, auf dem eine Bildidee beruht, desto eher wird diese dem Verschleiß unterliegen, sofern sie nicht in einem sorgsamen Reifungsvorgang kultiviert wird. (Daß auch einfachste Bildstrukturen sich nicht vorzeitig verbrauchen müssen, zeigt die lange Reihe der "Homages to the square" von Josef Albers). So werden Formschöpfungen abgenutzt, statt sie aufblühen zu lassen. Als Folge entsteht einerseits ein farbloser Akademismus der Selbstwiederholung oder der Anwendung vorgeprägter Muster, andererseits ein jäher Wechsel im Schaffen der Künstler, die aus dem verdorrten Schema ihrer eigenen Intuition in immer andere Innovationen ausbrechen und so fortlaufend in Widerspruch zu sich selbst geraten. Stagnation und Hektik sind korrelativ und haben einen gemeinsamen Ursprung.

Die Wirkung auf das Kunstschaffen ist zerstörerisch, denn dieses wird nun den Zwängen der Warenproduktion unterworfen; nun aber nicht unter den Bedingungen des Frühkapitalismus, in dem die Entwicklung der Produktivkräfte noch nicht so weit fortgeschritten war, daß ein nahezu unbeschränktes Angebot den Bedürfnissen der Käufer entgegenkommen kann. Vielmehr wird das Kunstwerk dem Warenmarkt in dem Augenblick voll angegliedert, in dem die rasche Ausdehnung der Produktionsmittel zu einer dauernden Überproduktion führt, als deren Folge eine ständige Beschleunigung des Warenumsatzes angestrebt werden muß. Der Gebrauchswert einer Ware ist umso geringer, je nachhaltiger das von ihr zu befriedigende Bedürfnis bereits gedeckt ist. Folglich muß einer solchen Ware der Schein eines zusätzlichen oder besseren Gebrauchswerts verliehen werden, damit sie auf dem Markt ihren Tauschwert erhält oder steigert.[10] "Aus Sehnsucht nach dem Geld wird in der kapitalistischen Produktion die Ware nach dem Bilde der Sehnsucht des Käuferpublikums gebildet. Dies Bild wird die Werbung später abgetrennt von der Ware verbreiten." Um die erwünschte Umsatzsteigerung zu erzielen, also den Umsatz zu beschleunigen, muß auch das Bild der Sehnsucht ständig neu aufgefüllt werden, was umso leichter ist, als die unbestimmten Sehnsüchte der Menschen inhaltliche Leerstellen aufweisen, die je wechselnd mit insinuierten Realisationen besetzt werden können, ohne doch in tatsächlicher Erfüllung sich abzuschließen. Haug notiert:

"Ersetzung von Gebrauchswertkonkurrenz durch Eindruckskonkurrenz, also die ungeheure Bedeutung der Techniken der Beeindruckung, denen gegenüber die objektive Wirklichkeit wie die Interessen der Menschen nur mehr, um Bongards Ausdruck zu wiederholen, gleichgültige 'Meinungsgegenstände' sind". Und er fügt ein Zitat von Alff hinzu: "würde den Käufern nicht pausenlos die Ideologie des Glücks mitgeliefert, so erzeugten die Waren kaum noch Gefühle des Glücks".[12] Damit vollzieht sich eine entscheidende Richtungsänderung im Sinn des Ästhetischen. War dieses als sinnliche Struktur von Gebrauchsgegenständen zuvor die Wirklichkeit ihrer Erscheinung, so wird es nun zur Unwirklichkeit des Scheins, der in der Erscheinung etwas vortäuscht, was die Sache selbst weder ist noch hergibt. Stimmen also in früherer Zeit Erscheinung und Wesen zusammen, so dementiert heute das Wesen die Erscheinung und läßt diese nur als wesenlosen Schein bestehen.[13] Als wesenloser Schein aber ist die Form von sich aus unbeständig (wie sie umgekehrt als wesenhafte Erscheinung beständig war und darum Gebrauchsgegenstände der vorindustriellen Zeit als Kunstgegenstände ihren Gebrauchswert überdauern können). Sie wird zur Mode und kann jederzeit durch neue Formerfindungen oder Varianten abgelöst werden. Hat sich die Technik des Verkaufs einmal der Erscheinungsform einer Sache bemächtigt, um durch diese ihren Zweck zu unterstützen, so wird die immerwährende Veränderung der Erscheinung die logische und reale Folge sein. "Diese Technik setzt bei der Ästhetik der Ware an. Durch periodische Neuinszenierung des Erscheinens einer Ware verkürzt sie die Gebrauchsdauer der in der Konsumsphäre gerade fungierenden Exemplare der betreffenden Warenart. Diese Technik sei im folgenden als ästhetische Innovation bezeichnet"[14] Ästhetische Innovation als ein Hilfsmittel der Warenproduktion denaturiert den ästhetischen Schein zur Täuschung.

Dieser Wandel, der erst mit der industriellen Produktionsweise bestimmend für die visuelle Kultur werden konnte, hat natürlich Rückwirkungen auf die Kunst; wird das Kunstmoment im Alltag zum Betrug, so kann es sich im Luxusgewande des Kunstwerks nicht unbeschädigt erhalten. So unterliegt das als Ware produzierte Kunstwerk dem Zwang zur Innovation und gerät in den Sog kurzlebiger Moden. Die Abfolge regelmäßiger Kunstveranstaltungen, wie es die "documenta" und die Biennale sind, belegen diesen Prozeß.

Echte Innovationen, das heißt große neue Formerfindungen, sind in der Geschichte des Menschengeschlechts selten. Meist werden kleine Variationen und systematische Ausgestaltungen eines Entwurfs bereits als Neues aufgenommen und gewertet. Wo sich ein Wandel vollzieht, wird er als Auseinandersetzung mit dem Vorgegebenen und Überlieferten erfahren.[16] Der Zwang, sich den Markterfordernissen gemäß von dem jeweils vorhergehenden Stadium der Kunstentwicklung (auch der eigenen) unterscheiden zu müssen, drängt den Künstler von der Aufgabe ab, für bestimmte Inhalte Formen zu finden, die diese Inhalte reflektieren. Er wird genötigt, beliebig Anderes zu produzieren, also mit der Form umzugehen, als ob sie eine zufällige, isoliert zu behandelnde Sache sei: die Form wird damit selber zum Inhalt, und oft genug zu einem von krudester Bedeutungslosigkeit. Der Formalismus der minimal art endet bei der bloßen einfachen Dinglichkeit[17] und muß in die simple Reproduktion des Gegebenen umschlagen: an die Stelle des Wirklichkeitsgehalts der Abbildung, durch den Kunst zur Kunst wird, tritt dann die Wirklichkeit des Abgebildeten; die Errungenschaften der Kunstrevolution, die im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts stattfand, werden verschleudert, weil sie dem Verschleiß im modischen Wechsel ausgesetzt werden.

5.24 Hand in Hand mit dem Verfall der Kunstproduktion geht der Verfall der Kritik, die sich, dem Warencharakter des Kunstwerks gegenüber, keiner objektiven Kriterien mehr zu bedienen weiß und sich darum an die beliebig abwandelbaren Formalien des Kunstwerks halten muß, so als hätten diese keinen Bezug auf einen von ihnen auszudrückenden Gehalt. Akut wurde die Hilflosigkeit der Kunstkritik in den von kurzfristigen und kurzlebigen Veränderungen der Kunstszene erfüllten Jahren nach dem 2. Weltkrieg, in denen endgültig der Kunsthandel die Leitfunktion im Kunstgeschehen übernahm. Werner Haftmann konstatierte den bloßen Formalismus der Betrachtung schon anläßlich der Eröffnung der documenta 2 im Jahre 1959: "In der Weise unserer Kunstbetrachtung haben wir uns darauf geeinigt, in der formalen Anordnung, in den formalen Problemen die Substanz eines Kunstwerks zu erkennen – als seien durch das Abstraktwerden der Kunst auch ihre Inhalte flüchtig und unangreifbar geworden". Natürlich ist die differentia specifica des Kunstwerks immer seine Form, durch die es sich von jedem anderen Gegenstand, der nicht Kunstwerk ist, unterscheidet. Doch daß die Form immer Form eines Inhalts ist, daß mithin die Substanz des Kunstwerks nicht in einer isolierten Form gesucht werden kann, sollte sich seit Aristoteles von selbst verstehen, und ignoriert man diesen Zusammenhang, so wird sich gegenüber der verselbständigten Form dann auch der Inhalt verselbständigen und auf den Formalismus in der Kunst die krude Stoffhuberei folgen.

Heute braucht wohl der Beweis nicht mehr angetreten zu werden, daß die Dissoziation von Stoff und Form am Kunstwerk dazu geführt hat, daß die stoffliche Seite des Objekts allein und ohne Rücksicht auf die Probleme der ästhetischen Form hervortritt. So ist die Wendung zu einem "Realismus", der allerdings eher Dingfetischismus heißen sollte, weil ihm die Gestaltung des Typischen abgeht und sein Verismus sich auf den simplen Einzelfall beschränkt, eine Reaktion auf die Überbetonung der Form und deren Verselbständigung. Und eine Kritik, die die Herleitung ihrer Maßstäbe aus den historischen und materialen Gesetzen ihres Gegenstandes längst aufgegeben hatte, mußte diese Wendung ebenso mitvollziehen, wie sie sich zuvor einem reinen l'art-pour-l'art-Standpunkt gebeugt hatte. Denn schon die Reduktion der Kunst auf reine Form hatte dazu geführt, daß die Innovation um jeden Preis als Unterscheidungsmerkmal akzeptiert werden mußte. So wurde der Kritiker zum Promotor von Marktgepflogenheiten statt zum Vertreter gesellschaftlicher Interessen. Die Künstler aber fühlten sich – soweit sie Öffentlichkeit noch als etwas anderes denn bloße Verkaufswerbung betrachteten – von der Kritik im Stich gelassen.

Gemeint ist mit diesen Bemerkungen nicht ein subjektives persönliches Versagen, sondern eine objektive Situation. War der Kritiker in der ersten Phase der Moderne – also etwa zwischen 1900 und 1930 – noch dem revolutionären Impuls dieser Kunst verbunden, so wich er in der Periode der Restauration auf Prinzipienlosigkeit aus, die ihm die Anpassung an den Markt gestattete.

5.31 Die Kunstrevolution nach 1900 vollzieht sich allerdings selbst schon als Teil der Vermarktung der Kunst, wenn sie auch im Bewußtsein des Widerstands gegen den handlichen Warencharakter des Kunstwerks erfolgte und folglich die Provokation des Bürgers, des Kunstkonsumenten, anstrebte. Die Ereignisse auf der Kunstszene vor und um 1910 waren ein Umsturz und wurden von den Künstlern selbst als solcher gewertet. Was sie aussagten, richtete sich gegen die akademische Tradition, gegen die herrschende Lebensauffassung, gegen die breit-behäbige, unverbindlich-freundliche Selbstgewißheit und Selbstbespiegelung einer satten Schicht von Besitzenden. Die "Fauves", die "Wilden" nannte sich die Pariser Gruppe, die dem Ideal einer unkonventionellen Welt zustrebte und die unentfremdete Natürlichkeit, die Gauguin in der Ferne gesucht hatte, im eigenen Leben ästhetisch verwirklichen wollte: Südsee in Paris, Odaliske im Atelier. Die in Deutschland durch die Verbindung von Aristokratie und Kapital verschleierten Risse unter der Oberfläche der wirtschaftlichen Expansion wurden in der Physiognomie der herrschenden Klasse aufgedeckt. In diesem entlarvenden Sinne wirken Kokoschka, Heckel, Schmitt-Rottluff, Kirchner noch heute auf uns. Ein utopisches Reich der seligen Natur, ferngerückt in eine Stimmung der Schwermut und der Sehnsucht, wird der Sinnleere des Daseins entgegengesetzt: in Otto Müllers Zigeunerinnen finden wir seine melancholischen Nymphen. In der Kunst des Expressionismus tritt die Ambiguität von harter Wirklichkeitskritik und utopischem Traum zutage. Die neue, großzügig charakterisierende Linienführung, die Entdeckung der Farbe als eines Aussagewertes, der sich nicht an das Naturvorbild zu halten braucht, sind hier realistische Mittel der Gestaltung, gerade weil sie nicht naturalistisch abmalen, sondern die wesentliche Ansicht, das Typische herausheben wollen. Der Anfang der modernen Kunstbewegung hat einen kritischen und utopischen Horizont.

Bezeichnend ist, daß das Neue spontan und zugleich organisiert durchgesetzt wird: fast zu gleicher Zeit, im Laufe eines knappen Jahrzehnts, bilden sich die großen avantgardistischen Gruppierungen, die "Fauves" in Paris, die "Brücke" in Dresden, der "Blaue Reiter" in München, die Futuristen in Italien. Die Rückbeziehung auf van Gogh, Gauguin, Cézanne reicht nicht aus, um diesen formierten Aufstand gegen das Alte zu verstehen. Man muß sehen, daß in der gleichen Zeit eine allgemeine Protestbewegung gegen die bürgerliche Lebensform einsetzte, die mit Naturalismus und Expressionismus in der Literatur, mit Nietzsche und Bergson in der Philosophie, mit Jugendbewegung und Sozialismus in der Politik ganz verschiedenartige und verschiedenwertige Ausdrucksformen fand. Es ist dies weithin – zum mindesten in ihrem kulturellen Aspekt – eine Protestbewegung, die aus dem Bürgertum selbst herauswuchs und darum allzuleicht selbst wieder in eine spätere Stufe des bürgerlichen Denkens einmünden konnte. Doch ehe es so weit war, gab es eine allgemeine, sehr unspezifische Unruhe und Unzufriedenheit. Ernst Bloch hat sie 1910 notiert: "Noch will nichts anders werden. Wir sind arm und matt und fühlen nicht einmal, wie sehr. Die meisten treiben ihr ödes, angstvolles, künstlich abgestumpftes Leben voran. Gedrückt und gleichförmig schleichen die Tage der meisten dahin, voll Sorge, kaum unterbrochen durch die spärliche, dumpfe Langeweile ihrer Freuden. Nichts mehr zieht an als das Geld, der kümmerlich schlaue Händler ist allem vorgelagert, und darüber herrscht der hohle, trumpfende Schein".[7a] Dagegen erhob sich der ästhetische Aufstand.

Doch die Revolte fand nicht zu ihrem gesellschaftlichen Inhalt, wurde nicht zur Revolution. Die Sachfragen, die sich mit dem formalen Umsturz verbanden, traten zurück, nur einzelne große Außenseiter, Picasso, Léger,[18] Beckmann, blieben ihnen verpflichtet. Die Formalismen selbst wurden in der zweiten Generation zum Selbstzweck und boten sich damit als Prinzip der modischen Vermarktung an. Die Rebellion wurde zur ideologischen Legitimation der herrschenden Gesellschaftsordnung verwertbar,[19] sie erzeugt den anschaulichen Schein von Freiheit in dem Maße, in dem sie auf anschauliche Reflexion verzichtet und zur reinen Dinglichkeit des Werks absteigt. Der Unterschied von Mondrian und minimal art ist nicht nur ein quantitativer: die Feldrelationen Mondrians stellen eine Beziehung der Fläche auf sich selbst her, die minimalistischen Simplifikationen tun das nicht mehr; aus der quantitativen Reduktion ist eine qualitative geworden. Das Werk wird zum bloßen Objekt, Verdinglichung wird nicht mehr kritisch bewußt sichtbar gemacht, sondern unbewußt zelebriert.

5.32 Die Wirklichkeit des Abgebildeten triumphiert über die Kunst, so weit, daß schließlich das Abgebildete und das Kunstwerk identisch sind – aber nicht identisch im Unterschied (als Identität von Abgebildetem und Abbildung), sondern im unterschiedslosen, unmittelbaren Zusammenfallen: ein schwarzer Holzkubus stellt nichts dar als sich selbst, ein Stück gepflügte Erde ist ein Stück gepflügte Erde und nichts sonst. In der Präsentation von Objekten, in der Selbstpräsentation von Künstlern, in Happenings kehrt die Kunst zu dem Augenblick zurück, da sie sich gegen die Realität völlig autonom gemacht zu haben glaubte. Denn das autonome Kunstwerk, das nichts darstellt als sich selbst (und also auf jeden mimetischen Anspruch verzichtet), ist selbst nichts anderes als ein stummes, sinnloses Ding – ein vor und hingestelltes Objekt, prinzipiell nicht unterscheidbar von einem objet trouvé, sozusagen ein Stück gefälschter Natur. Warum also nicht gleich die Wirklichkeit festhalten? Duchamp hatte dies getan, die Dadaisten desgleichen, um ironisch die Ideologie des Kunstwerks zu zerstören.[20] Das Readymade sollte Kriterien des Kunstwerks in Frage stellen, nicht selbst ein Kunstwerk sein. Doch bereitwillig wurde der Dezisionismus aufgenommen, der in dem Willensakt des Künstlers liegt, der einen beliebigen Gegenstand zum Kunstgegenstand erklären kann. Damit war die Frage nach objektiven Kriterien zwar nicht geklärt, aber durch einen Gewaltstreich aus der Welt geschafft.

Denn Wirklichkeit bedarf keiner Kriterien, sie ist, was sie ist, indem sie sich zeigt. Sofern wir nicht auf sie reflektieren, bedürfen wir keiner Begriffe, die uns das Gegebene in eine Totalität des Verstehens einordnen, bedürfen wir also auch keiner Gestaltungsprinzipien, die in einem endlichen Ganzen diese unendliche Totalität darstellbar machen. Was so gezeigt wird, wie es ist, bleibt sich selbst überlassen. Wir sind ihm gegenüber so unvorbereitet und frei, wie gegenüber jedem uns überraschenden, fremden Gegenstand.

Dies ist etwas prinzipiell anderes als die Insertion eines Stücks unverbundener Realmaterie in den artifiziellen Aufbau eines Bildes (wie wir es am Beispiel der Collage

gesehen haben). Denn da wird die Verschiebung zwischen der Ebene realer Dinglichkeit und der Ebene der Darstellung ins Bild gebracht, Reflexion auf das Verhältnis von Abgebildetem und Abbildung, von Sein und Schein in die Abbildung selbst aufgenommen. Im Hinstellen eines wirklichen Körpers, eines Objekts, fehlt diese Reflexion, weil die zweite Ebene fehlt. Als Fetisch, als Reliquie hat das Ding einen Sinn – es ist dann religiöses, nicht ästhetisches Objekt. Und wo Objektkunst sich selbst von traditionellen Formen und Formgebungen lösen, wo sie die Wirklichkeit an sich und nicht als ästhetischen Schein fassen wollte – da hat sie auch den Bildcharakter ihrer Ding-Propositionen zerstört. Den Weg, der von der kubistischen Collage zum scheinbaren Realismus der Spoerri, Tinguely und Arman, der Jim Dine, Jasper Johns und Robert Morris führte, ist ein Weg von der Kunst weg, der beim Sinnlosen, Bedeutungslosen endet.[21]

Marcel Duchamp, der am Anfang dieser Entwicklung steht, hat als Absicht dieses Anfangs den Protest gegen die Verstelltheit der Welt durch Traditionen, Sehgewohnheiten, Formen ausgesprochen: "Dada war ein extremer Protest gegen die physische Seite der Malerei. Es war eine Art Nihilismus, ein Weg, um von einer bestimmten Geistesverfassung loszukommen – um zu vermeiden, daß man von seiner unmittelbaren Umgebung oder von der Vergangenheit beeinflußt wurde, um von den Clichés loszukommen".[22]

Es war das Unbehagen an der überkommenen Kunstform, es war das Erlebnis einer neuen Technik mit neuen optischen Angeboten an die menschliche Wahrnehmung, das hier Pate stand bei der Rückwendung zur dinglichen Wirklichkeit. Duchamp selbst ging es um Einsicht in neue Strukturen, das zeigen seine anderen Werke, schon der "Nu descendant un escalier" von 1911. Die Bewegung ins statische Kunstwerk aufzunehmen, ist der Sinn des Glasbildes: frei im Raum stehend, unterliegt sein Forminhalt dauernden Wandel durch die Standortveränderung des Betrachters, durch den Wechsel des Lichts, durch den Austausch der durchscheinenden Gegenstände. Die Zufälligkeit des Bewegungsresultats sollten auch die "Stoppage-Maßnormen" festhalten: Fäden von einem Meter Länge ließ Duchamp aus einem Meter Höhe fallen und erhielt Figuren, denen die Längeneinheit zugrunde liegt. Deren Kombination ist im Stoppagennetz von 1914 zur Bildstruktur verarbeitet. "Zufall in Konserven" nannte er diese Gestaltungsmethode.

Daß es Duchamp nicht um die stummen Objekte an sich, sondern um den Witz des Bedeutungswandels ging, zeigt seine Erklärung zu der Ablehnung der von ihm unter dem Pseudonym R. Mutt eingesandten umgekehrten Urinschüssel mit dem Titel "Fountain": "Ob Herr Mutt die Fontäne mit eigenen Händen hergestellt hat oder nicht, ist unwichtig. Er hat sie ausgewählt. Er hat ein gewöhnliches Element unserer Existenz genommen und es so hergerichtet, daß seine Zweckbestimmung hinter dem neuen Titel und dem neuen Gesichtspunkt verschwindet – er hat einen neuen Gedanken für diesen Gegenstand gefunden".[23] Hier ist nicht nur dezisionistische Willkür, sondern auch der Wille zur Bedeutung am Werk, zu einer Bedeutung, die sich im Widerspruch zu geltenden Kunstnormen etabliert.

So zeigt sich seit Jahren in mannigfacher Weise ein Unbehagen an der Kunst, das aus der Deformation des Künstlers, aus seiner Degradierung zum Produzenten von Handelswaren entspringt. Doch selbst der Protest gegen die Mißhandlung der Kunst bedient sich noch vorgegebener Formen. Schon Marcel Duchamp stellte den berühmten Flaschenständer als Ready-made auf und montierte ein Velo-Rad auf einen Küchenhocker, um den character indelebilis des Kunstwerks einen Nominalismus der Künstlerwillkür entgegenzusetzen, die kraft Deklaration ein Objekt aus der Fülle gleichgearteter Objekte heraushebt und dem Publikum zur Provokation hinstellt.

5.321 Der Einfall ist verbraucht, er kann nur noch verdorben werden, indem man ihn zu überbieten glaubt. So etwa Daniel Spoerri, der die Dinge in "Fallenbildern" festzumachen sucht. Er könnte diese Objektassemblagen auch "Fall-Bilder" nennen, denn er registriert, was der Fall ist. Eine zufällige Ansammlung von Gegenständen, zum Beispiel die Überreste eines Mahls auf dem Tisch, werden auf der Unterlage befestigt, das Ganze an die Wand gehängt. Die Leistung des Künstlers ist es, diese bestimmte Konstellation auszuwählen, sie als ein Zusammensein von Objekten zu fixieren. Das so gefundene Bild sagt zwar nicht mehr aus, als was es ist – aber das Konstellationsprinzip ist ergiebig: nicht nur kann man beliebig viele Fallenbilder machen, sondern man kann auch zwei von ihnen ineinander montieren, sei es, daß man zwei fertige Situationen verbindet, sei es, daß man den Prozess des Fixierens unterbricht und die dabei benutzten Werkzeuge ins Tableau einfügt. Diese Erweiterung läßt sich wieder weitern usw. Dieter Rot[24] gibt als Formel an:

a) Tableau-piège = Unterlage (Tisch) + festgehaltene Situation
b) Tableau-piège^2 = Unterlage + Situation + Werkzeug
c) Tableau-piège^{22} = Unterlage + Situation + Werkzeug + Wand
d) Tableau-piège^{222} = Unterlage + Situation + Werkzeug + Wand + Umgebung
e) Tableau-piège ^{2222} = Unterlage + Situation + Werkzeug + Wand + Umgebung + Betrachter".
(Die Hochzahlen sind natürlich logisch unsinnig, sie müßten in der Reihenfolge der Kardinalzahlen weitergehen). Ich denke mir ein
f) Tableau-piège^6 = Unterlage + Situation + Werkzeug + Wand + Umgebung + Betrachter + Bewegung des Betrachters in der Umgebung, Perspektivenwechsel. Eine direkte Potenzierung, die vom Ready-made zum Environment führt, wird da konstruierbar.

Allerdings nur im Kopf. Denn was tatsächlich entsteht, ist immer wieder das gleiche: ein mehr oder weniger zufälliger Ausschnitt aus der Wirklichkeit, dessen Bedeutung in dem Augenblick erlischt, in dem die Wirklichkeit zum Bild, zum Kunstwerk erklärt wird. Denn die Bedeutung einer realen Situation ergibt sich daraus, daß sich der in ihr Befindende durch die Elemente der Situation zu einem Verhalten genötigt wird, durch das die Situation sich verändert. Situationen verlangen uns Entscheidungen ab, alltägliche Situationen eben alltägliche Entscheidungen. Ein Fallenbild, ein Fallenenvironment aber fordern von uns nur Betrachtung – und die Betrachtung von Realität ist durch nichts von einem unserer alltäglichen, außerkünstlerischen Erlebnisse zu unterscheiden. Jeder Eßtisch, jedes Spülbecken, überhaupt alles ist dann ein Fallenbild. Zum Bild würde es erst, wenn es den Anspruch einer Bedeutung an mich herantrüge – also etwas aussagt, worauf ich antworte. Die Aussage kann aber nur vom Künstler kommen, der in der Wirklichkeit eine Bedeutung entdeckt hat, die er durch seine Formung des Wirklichkeitsabbilds vermittelt. Zu glauben, bloße Beobachtung gebe uns die Wirklichkeit, ist ein grobes positivistisches Mißverständnis.

In der Tat nimmt der Betrachter die Fallenbilder auch nicht einfach als "Fall", als Tatortbeschreibung auf, sondern interpretiert sie als Stilleben. Und da das Arrangement der Objekte an sich nichts bedeutet, wird das Objekt-



Daniel Spoerri, *Le chat momifié*,1971/72. Die Zusammenstellung der Objekte erweist sich als artifiziell – das "falsche Fallenbild" ist ein makabres Stilleben, dem der Naturalismus der Objekte den fiktiven Anspruch unmittelbarer Realität verleihen soll.

Stilleben zum Gleichnis: das Material zeugt von seiner Vergänglichkeit, von seiner Niedrigkeit, von der Poesie des Armseligen; Stall von Bethlehem und Vanitas-Allegorien werden assoziiert – eine zum Pittoresken verkommene Theologie, deren barocke Größe einst Walter Benjamin beschrieb.

Daß das Fallenbild einen fiktiven Kunstwerkcharakter hat, macht seine "Fälschung" möglich. Statt wirkliche Situationen aufzunehmen, werden mögliche ausgedacht und als wirkliche ausgegeben. So Spoerri: "Die anfangs verleugnete Fantasie, die wieder anerkannt ist, macht das falsche Fallenbild möglich. Das falsche Fallenbild ist die Komposition einer Situation, die auch zufällig hätte stattfinden können und der Realität zum Verwechseln ähnlich sieht. Beispiel: ein an der Wand hängender Laufstall mit unordentlich herumliegendem Spielzeug, in dem nie ein Kind gespielt hat, sieht einem wirklich benutzten zum Verwechseln ähnlich. Der Zufall eines falschen Zufalls – unterscheidet er sich von einem echten, aber ausgewählten Zufall?"[25] Die Realitätsebenen werden vage, gehen gleitend ineinander über, verschwimmen. Es wird deutlich, daß Wirklichkeit im Kunstwerk etwas anderes besagen muß, als Wirklichkeit in der Außenwelt. Sonst geraten wir in ein System von Täuschungen, die uns nichts sagen. Zufall ist keine Kunst (die ja gerade das Hervorbringen nach Regeln meint), wird aber als solche untergeschoben; gestellter Zufall ist kein Zufall, soll aber solchen vortäuschen. Hinter dem Schein steht nirgendwo die Anweisung auf eine Realität, die der Schein bedeuten könnte. Und Bedeutung ist die einzige Wirklichkeit, die dem Kunstwerk als Kunstwerk (und nicht bloß als Gegenstand) zukommt.

Der Gefahr, zum modernen Romantiker des Stillebens zu werden, mag Spoerri sich vielleicht bewußt gewesen sein, als er nun tatsächlich "natures mortes" entwarf, in denen er einen Sinn anvisierte, der dem Betrachter keinen Ausweg ins Beschauliche lassen sollte. Die "Serie homicide" spricht von dieser Betroffenheit – Photos von Ermordeten, auf die die Mordwerkzeuge in natürlicher Nachbildung montiert sind. Doch auch da kommt Spoerri nicht über den makabren Effekt hinaus: die Methode bleibt dieselbe, nämlich die des positivistischen Registrierens. Vielleicht erschrecken wir, aber dieses Erschrecken ist längst abgestumpft, seit wir Tag für Tag – und nicht einmal nur von der Sensationspresse – mit ähnlichen Illustrationen gefüttert werden. Die veritable Axt über dem Polizeiphoto des Erschlagenen gibt diesem keinen neuen Gehalt.

Der Künstler verliert sich, wo er sich an Realien klammert. Nicht was er sich dabei denkt, sondern was er damit macht, ist (vielleicht) Kunst. Das Kunstwerk macht das Wesen an einer Erscheinung sichtbar, sonst ist es bedeutungslos. Wenn es sich bei den einzelnen Dingen aufhält, ohne diese Transparenz zu erreichen, bleibt es selbst ein Ding unter anderen, kein besonderes. Auf die Dinglichkeit der Welt aufmerksam zu machen im Protest gegen die Idealisierungen der Kunst, ist ein einmaliger Akt, der sich nicht perpetuieren, nicht institutionalisieren läßt: Duchamp erfand das Ready-made, aber er verriet es, als er zuließ, daraus Multiples zu machen. Ein Fallenbild ist ein Ereignis, aber hundert Fallenbilder sind keine Kunst.

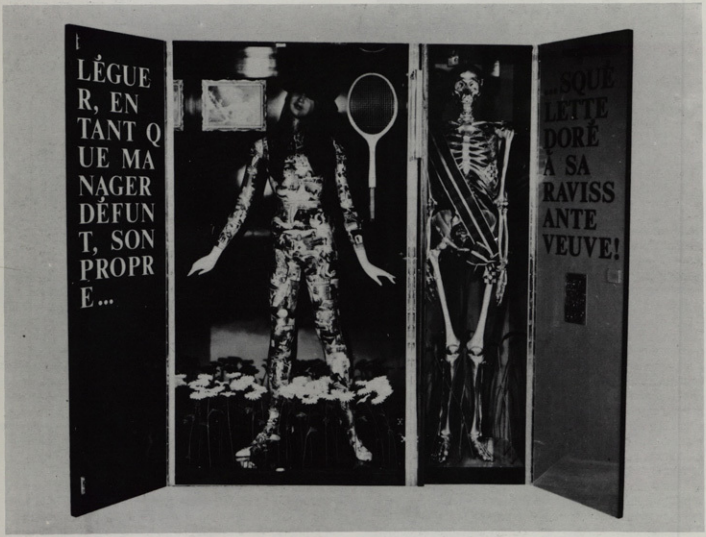
So steht uns Spoerri hier als Beispiel. Er belegt die Unmöglichkeit der Objekt-Kunst, die sich an die Wirklichkeit des Abgebildeten hält, ohne es in Darstellung zu überführen. Nur da, wo sie nicht "rein" bleibt, sondern Objekte nach Darstellungsprinzipien montiert oder in ein Bild hineinmontiert, wie es schon die Kubisten taten, wird Realität nicht einfach in nackter Wirklichkeit präsentiert, sondern auf sie reflektiert. Nicht aber genügt es, nun einfach das Ready-made zu arrangieren, zu bearbeiten, sodaß es als Kunstwerk auftritt.

Der Sinn und Effekt des Ready-mades wird durch die Bearbeitung zum Kunstobjekt zunichte gemacht, was einmal ein Aufstand gegen das "Werk" sein sollte, wird nun selbst zum Werk hinauf stilisiert, der Protest wird zum Gag, und nicht einmal zu einem witzigen. Nicht anders ist es, wenn die Popkünstler Dinge aus dem Alltagsleben in ihre Bilder integrieren, etwa einen Spaten oder einen Besen, oder wenn sie diese Dinge getreu abmalen. Selbst wenn es ihre Intention sein sollte, sich über die zur Ware gewordene Kunst zu moquieren und zu beweisen, daß man auch für sinnlose Ware in einer Gesellschaft der geheimen Verführer ein Bedürfnis, also Absatz schaffen kann (warum soll man eigentlich Sternenbanner von Jasper Johns kaufen und nicht eine originale Fahne an die Wand hängen?) – so schlägt doch die Methode in ihr Gegenteil um: der Spaten wird zum Stilleben, das Sternenbanner zum Repräsentationsbild, der Warenfetischismus wird nicht destruiert, sondern auf erhöhte Weise bestätigt. Nicht eingegangen in eine menschliche Beziehung, sondern in schierer Unmittelbarkeit werden die Produkte der industriellen Welt zum Monument ihrer selbst verklärt. Pop art als Protest gegen die Verdinglichung der Warenwelt zu nehmen, ist ein Mißverständnis, dem die meisten ursprünglichen pop artists in den USA selbst auch keineswegs zum Opfer gefallen sind,

sondern das nur in einigen Köpfen Europas geistert, die ihre Unzufriedenheit mit der kapitalistischen Welt überall wiederfinden möchten, auch dort, wo es eine solche Unzufriedenheit gar nicht gibt. Pop art ist in Wirklichkeit Ideologie dieser Gesellschaft, nicht ihre Entlarvung.

Als Beispiel für diese europäische Tendenz, die Übersetzung von Pop art in kritisches Bewußtsein zu betreiben und den Dingfetischismus der amerikanischen Pop-Künstler mit den Mitteln des Surrealismus ad absurdum zu führen, sei der Österreicher Curt Stenvert genannt, der mit den vertrauten Gegenständen des Lebens ein gar merkwürdig Spiel treibt. Vor allem hat er es mit Puppen zu tun, die stellvertretend für den Menschen allerlei duldende Stellungen einnehmen müssen: etwa ein blonder Jungmädchenkopf in einem Glasbehälter zwischen einem Schraubstock eingepreßt, wozu der Titel gehört: "Etre forcé de respirer la mort". Stenverts Phantasie ist literarisch. Edgar Allen Poe mag dabei Pate gestanden haben, aber gerade dies erzählende Moment, das erst in der parabolischen Weiterführung, durch den Titel angedeutet, den Augeneindruck zum Protestschrei macht, läßt seine Methode als bildnerisch fragwürdig erscheinen: ohne hinzutretende humanistische Interpretation könnte man diese Gebilde auch als Ausdruck exzessiven Sadismus und anderer Perversionen betrachten, und sie vermöchten wohl ebenso untergründige Unmenschlichkeit wachzurufen wie dem Ziel zu dienen, das Stenvert selbst formulierte als "Freiheit durch Existenzerhellung über das Auge". Proteste dieser Art bleiben ambivalent, weil die Protesthaltung subjektive Einstellung des Künstlers ist und sich nicht eindeutig im Werk manifestiert; ohne daß Stenvert sich dazu äußerte, könnten seine Figurationen auch als makabre Schaufensterdekorationen, als "schwarzer Kitsch" gelten. Die Selbstinterpretation durch den Künstler darf aber nicht zum Werk hinzutreten müssen, sonst ermangelt diesem die optische Stringenz, die Überzeugungskraft aus sich selbst.

Immerhin unterscheidet sich diese Kunst etwa von den ins Riesige vergrößerten Comics (wie sie zum Beispiel Roy Lichtenstein entwirft) noch durch die Intention, Bewußtsein zu verändern; während Lichtensteins mit grobem Raster dargebotene Bilder nichts anderes sind als die Reproduktion von Vorhandenem unter spezifischen technisch bedingten Veränderungen der Darstellung (nach der Art einer stark vergrößerten Photographie), so daß die Gegenstände formal in punktuelle Elemente zerlegt werden, ohne daß



Curt Stenvert, *Trente-huitième situation humaine*, 1964 (156 x 188 x 55). In einer Mischung aus pop art und Surrealismus versucht Stenvert seinen Protest gegen die bestehende Gesellschaft zu formulieren. Er konfrontiert makabre und brutale Motive mit typisch wienerischer Kitschidylle und erzeugt zwiespältige Effekte, die eher als Manifestation einer Gesinnung denn als Ausdruck künstlerischer Bewältigung der Realität angesprochen werden dürfen. Immerhin wird hier den Mitteln der pop art eine kritische Wendung gegeben.

das Gegenstandsmuster dadurch gestaltet würde, sondern nur auf einen vergröberten Schematismus abgezogen ist. Da unterscheidet sich prinzipiell der Apollon-Tempel von Korinth in dieser Art Reproduktion durch nichts mehr von einem Pin-up-girl – eine Nivellierung der formalen Inhalte dieser Welt, die keineswegs einen ideologischen Mechanismus entlarvt, sondern ihn perseveriert.

5.33 Etwas anderes ist es, wo Verfremdung ins Spiel kommt. Edward Kienholz trägt die Objekte, aus denen er seine Environments baut, mit Akribie zusammen, auch die Konzepte, die er im voraus entwirft, sind bei allem Spielraum, den sie lassen, schon im Detail exakt. Man könnte meinen, das Prinzip der objets trouvés sei nun in die Dimension des Raumes übersetzt worden.

Doch Kienholz geht über die Deskription, über die Naturtreue hinaus. Sein Bordell ist täuschend ähnlich; doch die Puppe auf der Nähmaschine, der die Blume aus dem Halse wächst und aus deren Brust die Ratte sich ein Loch ins Freie frißt, sprengt den Verismus. Auch wo das Allegorische weniger makaber ist, läßt es vom Panoptikum des Environments nur den Rahmen übrig; durch Verschiebung von Realitätsgehalten wird die Sachassemblage gedeutet. Das Medaillonporträt statt des Kopfs der wartenden Frau, in der Mittelachse der Bildwand direkt unter dem Kopf im Ovalporträt des Mannes – wer sieht da nicht die ordnende Hand des Künstlers, ebenso wie im querovalen Strohteppich, der den senkrechtovalen Porträtbildern formal korrespondiert. Klassische Gesetze des Bildaufbaus werden aufgenommen: Stehlampe und Ständer des Vogelkäfigs, Fußschemel und Nähkörbchen halten Symmetrie ein, sorgfältig sind die Gewichte ausgeglichen. Akademischer hätte kein niederländischer Interieurmaler, hätte nicht einmal Veronese komponieren können.

Daß dennoch der Eindruck entsteht, hier würden klassische Formprinzipien travestiert, liegt wohl eher an der Ambivalenz, stofflich Reales in dreidimensionaler Räumlichkeit aufgebaut zu sehen und doch in die Ebene der Abbildung, der Darstellung zurückgenommen zu finden. Eine Abbildung weist sich als solche dadurch aus, daß sie das Abgebildete auf eine andere Darstellungsebene projiziert. Genau das geschieht hier nicht. Das Abgebildete bleibt in seiner aufdringlichen Stofflichkeit erhalten (bis hin zu den Geruchseffekten, die Kienholz erzeugt, um eben die "Echtheit" des Abbilds zu suggerieren). Indessen wird sofort augenfällig, daß die Abbildung, das heißt die Präsentation des identisch Abgebildeten, etwas meint, was in der bloßen Wahrnehmung der Sachgehalte nicht aufgeht. Es wird ein Eindruck erzeugt, und darüber hinaus werden die versammelten Objekte im Kontext lesbar. Aus dem Lesen erwächst ein Sinn, zusammengelesen aus der Kombination disparater Elemente; das Tableau erweist sich als allegorisch. Wir können, geübt in der Entzifferung von Stilleben, die Elegie der Zeitlichkeit vernehmen, Vanitas und Tod, nicht erfahren als zeitlose metaphysische Chiffern, sondern als Inhalt der Langeweile kleinbürgerlicher Gegenwart.

5.34 Gegen den ästhetischen Eleatismus, der seit den Anfängen der Kunst die Idee von ihr beherrscht und das Kunstwerk als Bleibendes, Dauerndes, Unveränderliches versteht, protestiert auf formale Weise und durchaus im Rahmen ästhetischer Grundkonstanten jene Kunstrichtung, die sich die kinetische nennt und deren Wesen darin besteht, daß das Kunstwerk als veränderlich durch den Betrachter angelegt wird; sei es, daß es sich formal verändert, wenn die Perspektive des Hinblicks, der Winkel, unter dem es angeschaut wird oder unter dem das Licht einfällt, wechseln – sei es, daß durch manuelle oder technische Eingriffe die Glieder des Gebildes ausgetauscht oder in andere Relationen zueinander gebracht werden können. Hier wird innerhalb eines vom Künstler vorgegebenen Rahmens der Betrachter zum Mitspielen bei der Formwerdung aufgefordert und so das Kunstwerk selbst zum Spielzeug gemacht – eine Ausdrucksmöglichkeit, die zweifellos im Rahmen einer soziologischen Entwicklung, die zur Freisetzung schöpferischer Anlagen im einzelnen führen könnte (durch fortschreitende Befreiung vom Zwang zur Verrichtung mechanischer Arbeiten), einen neuen Sinn künstlerischer Betätigung erschließt. Der Argentinier Le Parc, der 1966 den großen Preis der Biennale für Malerei erhielt (wobei der Begriff Malerei auf seine optischen Gebilde mit Spiegeln und Reflektoren, mit Projektionen und räumlichen Elementen – etwa Ping-Pong-Bällen – unanwendbar ist) entwickelt solche Apparaturen, die der Erzeugung dynamischer optischer Effekte durch den Betrachter dienen. Indem er im Grunde von den komplexen Möglichkeiten einer projektiven Geometrie ausgeht, bleibt er im Bereich der Variation ästhetischer Grundmuster. Diesen Bereich aber verlassen jene mit kinetischen Form- und Lichtveränderungen arbeitenden Künstler, die nun zu gegenständlichen (oder halbgegenständlichen) Sinngebilden weiterschreiten wollen und dann bei simplen Leuchtreklamen enden, wie der Franzose Martial Raysse (der im gleichen Jahr 1966 auf der Biennale einen Preis für junge Maler erhielt). Kinetische pop art ist geeignet, die Grenzen der Kinetikkunst aufzuzeigen; wo sie mit optischen Formalismen spielt, schult sie Sehweisen und macht die Strukturbeziehungen auf verschiedenen Ableitungsstufen bewußt: sie kann dann als ein formales Experiment im Hinblick etwa auf spielerischen Umgang mit Material (in einer sinnvoll zu erfüllenden Freizeit) oder auf die Optik des Stadtbildes fungieren. Wo sie indessen gegenständliche Inhalte oder Verweise auf solche aufnimmt, wird sie zu einem momentanen Jux, der seinen Reiz bei mehrerem Anschauen rasch verliert und sich auf der Ebene der Verblüffung hält wie ein Reklametrick.

Die Lichtkinetik geht bis auf Duchamps "Großes Glasbild" zurück, das wir oben schon erwähnten; sie bleibt beim Schein-Effekt, der op art verwandt, das Objekt ist unbeweglich. Die motorische Kinetik, auch von Duchamp im Entwurf seiner Roto-Scheiben erfunden, hat ihr sozusagen "natürliches" Gegenstück in den vom Luftzug bewegten Mobiles Alexander Calders. In der Tat nimmt das Mobile die Bewegung in das statuarische Wesen der Plastik auf und löst diese damit auf, gibt ihr jedoch zugleich auch eine neue Funktion, nämlich die variablen Raumstrukturierung von konstantem Ort aus. Das Mobile erhält seine Bedeutung von seiner Beziehung zu dem es umgebenden Raum.

Nur noch als Spielzeug bietet sich eine dritte Art Kinetik an: Diese Erzeugnisse einer technischen Phantasie wenden sich an die Aktivität des Besitzers. Sie nehmen das Prinzip der Legespiele auf. Yaacov Agam zum Beispiel kombiniert acht verschieden lange weiße Holzstäbchen auf dunkler rechteckiger Fläche. Die Stäbchen sind um eine Achse beweglich und können auf der Fläche versetzt werden. Enzo Mari legt verschiedenförmige bunte Holzscheiben zwischen zwei gerahmte Glasplatten; schüttelt man den Kasten, so ergeben sich mannigfaltige Kombinationen, das Prinzip des Geduldsspiels ist hier ästhetisiert. Bruno Munari läßt Metallplatten zusammenbauen. Inzwischen sind diese ersten Versuche vielfach wiederholt und variiert worden.

Diese letztere Art kinetischer Objekte – die auch als Multiples hergestellt werden[26] – zielen auf den Lebensbereich des Spiels, in dem sich die Freiheit des Menschen, die Freiheit vom Zwang äußerer Notwendigkeiten, vom

Zwang vorgegebener Verhaltensweisen verwirklichen soll. So wird hier das Kunstobjekt als Spielzeug zum Vehikel einer imaginierten Freiheit – die nun wahrlich solange imaginiert und imaginär bleiben muß, als sie ein Rückzug in formale Ablenkungen ist und ihr keine gesellschaftliche Freiheit, das heißt Selbstbestimmung des Menschen entspricht.

Darüber hinaus wäre die Frage zu stellen, ob nicht die Prätention der kinetischen Kunst, die Freiheit des Betrachters ins Spiel zu bringen, eine Selbsttäuschung ist. In jedem Falle noch so großer Variabilität des Werks bleibt das Angebot der Formmöglichkeiten, aus denen die Auswahl getroffen werden kann, die Sache des Künstlers – und zumeist wird auch die Richtung, in der Formveränderungen vorgenommen werden, durch die Art der Anlage des Kunst-Apparats vorbestimmt sein. Folglich muß das Interesse an der Bedienung solcher Apparaturen rasch schwinden, da die vorgeblich schöpferische Leistung des Nachvollziehenden sich bald als Illusion erweist. Der bewegliche Mechanismus hat eher die didaktische Funktion, den Betrachter auf seine eigene Phantasie aufmerksam zu machen, als die künstlerische Wirkung, diese Phantasie am und im Werk tätig werden zu lassen. Die Mehrzahl der Objekte kinetischer Kunst sind besser als Anschauungsmittel und Experimentiergeräte des Kunstunterrichtes zu bewerten, sie bleiben eigentlich im Vorhof der künstlerischen Gestaltung. Indessen hat es durchaus einen Sinn, reale oder phänomenale Bewegung als bildnerisches Mittel zu erschließen, wie das ja schon Calders Mobiles getan haben. Auch früherer Kunst war das Problem nicht ungeläufig, wie etwa zahlreiche Beispiele barocker Architekturmalerei belegen. Unter den Experimenten des letzten Jahrzehnts hat darum der Kinetiker formal den vergleichsweise weitesten Horizont; hier werden Aspekte einer dynamischen Optik fruchtbar gemacht, die den Möglichkeitsraum künstlerischer Gestaltung um eine neue Dimension, nämlich um die der Zeit erweitern.

5.35 Ein Versuch, das beziehungslose Gegenüber von Mensch und Werk zu durchbrechen, besteht darin, den Betrachter aus seiner Konsumhaltung vor dem Objekt heraus- und ihn in dieses hineinzuführen. Das heißt: Das Kunstwerk wird begehbar gemacht, es integriert den Menschen in sich, der damit zu seinem Teil wird, sich in die Beziehungen zwischen den Elementen des Werks eingespannt sieht und nun Kunst als "Umgebung" wie ein Stück Natur erfährt – eine Umgebung, die sich als visueller Spielplatz von der bedrückenden Zwangsläufigkeit und Gleichförmigkeit der großstädtischen Lebenswelt unterscheidet und so den Menschen zu sich selbst freisetzt.

Daß hier ebenso wie in der Poesie des Technischen ein Stück Romantik steckt, kann nicht verkannt werden: Kunst, die den Menschen zu einer neuen Natur erlöst, zu einer Kunst-Natur – das ist eine Konzeption, die aus dem Heimweh nach einem verlorenen Paradies entspringt. Zwischen Bernard Schultzes wuchernden, blühenden Migofs wandelnd, bin ich an einem imaginären Ort zwischen Isfahan und Schiras, in der Traumwelt der orientalischen Märchenerzähler, die immerhin auch eine Provinz



Edward Kienholz, *Wait.*

in dem Reich ist, wo das Prinzip Hoffnung regiert. Environment kann also durchaus den Beigeschmack von Eden haben (und das "Paradiesgärtlein" war ein gemaltes Environment), ja es sollte ihn haben, als eine kleine Zauberwelt, wo Utopie – nicht die denkende, sondern die empfindende – ihren Topos hat.

Environment kann aber auch Geisterkammer, ja Schreckenskammer sein. Und eher so kommt es mir vor, wenn ich das von Luc Peire konstruierte Gehäuse betrete, Decke und Boden aus Spiegeln, die Wände mit Streifen von unterschiedlicher Dicke bemalt, die sich in den Spiegelflächen nach oben und unten ins Unendliche fortsetzen. Und ebenso setze ich mich selbst unendlich fort, immer wieder meine Gestalt, nach oben und nach unten: ich stürze in einen Abgrund hinab, gerate in einen Sog hinauf wie in Boschs grauenvoller Himmelsröhre, durch die zwar, anders als hier, am Ende das Licht einbricht, doch keineswegs ein heilvolles, sondern Licht aus einer anderen, vielleicht fürchterlichen Welt. Ich möchte schreien; Menschen, die in einer solchen Kammer eingesperrt sind, müssen verrückt werden. Doch hier ists nicht anders als Juxplatz, eine kurze, schreckensvolle Sekunde ertragene Seelenfolter. Augenfolter.

Juxplatz allerdings und nicht mehr hat sich Red Grooms gedacht. Man schreitet in seine "City of Chicago" durch ein buntbemaltes Tor, auf dessen Giebel eine Jazz-Kapelle einen Begrüßungsmarsch spielt (oder ist sie von der Heilsarmee?). Das Ganze sieht aus wie eine Achterbahn, ist aber nur eine Kinderbastelei aus Holz und Pappe, mit Straßen und Autos und Eisenbahnen, mit Wolkenkratzern und Menschen, außer Proportion, nicht einmal lustig. Zuhause baut Vati das Gleiche auf einer Sperrholzplatte und montiert die elektrische Eisenbahn dazwischen. Auf der Ebene des Kinderspielzeugs – ans Kind im Manne adressiert – wird wieder einmal Kult und Verniedlichung des Bestehenden getrieben.

Ob auch die lebensgroßen Holzpuppen-Gruppe der Marisol zur Gattung des Environments zu rechnen sind, mag ungewiß bleiben. Sie könnten ebenso gut Schaufensterdekorationen oder – auf genügend weite Distanz postiert – ein Bühnenbild abgeben. Die Form ist von jener Plumpheit und Grobschlächtigkeit, die sie der pop art abgesehen hat; aber dann blitzt Witz auf, wenn zum Beispiel ein Fass zum Leib einer Figur wird, die auf einem wirklichen Polstersofa sitzt. Die Diskrepanz der Elemente, die da zu einem Ensemble zusammengefügt werden, macht sich über pop art lustig. Der Warencharakter der Ware wird annulliert, das Zeremoniell, zu dem zwischenmenschliche Beziehungen erstarrt sind, wird ad absurdum geführt. (Themen sind: la famiglia,la visita, la fiesta). Der Humor ist derb, rustikal, allerdings deuten eingefügte Kulturelemente und Anspielungen auf eine gewisse Freude am Hintersinn. Mischt man sich unter diese Puppen und macht sich mit ihnen gemein, so wird man seinen Spaß haben und vielleicht auf allerlei Gedanken kommen.

Der Pole Josef Szajna baut aus Pappmaché und Holz ein Auschwitz als Environment. Der Künstler, selbst Häftling in Auschwitz gewesen, tut das mit großem Ernst und ohne Peinlichkeit, die Liste mit den Namen der Toten, die aufgereihten Schuhe vor der Gaskammer sind nüchterne Indizien. Aber ist Auschwitz darstellbar? Das Leiden *eines* Menschen mag im Bild vergegenwärtigt werden, der grauenvolle Tod von zwei Millionen geht über die Kraft der Sinne: auch die metaphorische Abkürzung reicht nicht aus, um ihn zu evozieren, um uns starr werden zu lassen vor dem, was da geschah; allenfalls die abstrakte Sprache der Begriffe, ganz ohne die Schönungen der Poesie, könnte namhaft machen, was über unsere Vorstellungskraft geht. Es gibt Erlebnisse, die sich nicht vergegenständlichen lassen – es sei denn in therapeutischer Funktion; aber diese ist hier ja nicht gemeint. Was ist Auschwitz ohne die IG-Farben, die die Häftlinge dort in ihren Zweigwerken schuften ließen, bis sie zusammenbrachen und in die Gaskammer eingeliefert wurden? Ohne die IG-Farben, die das Gas für die Kammern lieferten und die Chemikalien, die an den Häftlingen erprobt werden sollten? Auschwitz ist nicht im Bild darstellbar, weil sein System nicht darstellbar, sondern nur analysierbar ist. Es gibt Motive, die sich der Kunst verweigern, auch wenn man nicht Adornos Rigorismus teilt, daß nach Auschwitz kein Gedicht mehr möglich sei.

5.36 Die Krise, in der sich unsere Welt befindet, wird immer offenkundiger; sie ist nicht mehr nur eine politische oder ökonomische, sondern eine universelle: sie erfaßt das sexuelle Verhalten ebenso wie die allgemeinen Lebensziele und -erwartungen, erfaßt die Wissenschaftstheorie ebenso wie die Bewußtseinsbildung des einzelnen und erfaßt nicht zuletzt auch die Künste. Diese werden in die Problematik einer sich gegen den Widerstand bestehender Ordnungsmächte vollziehenden Veränderung hineingezogen und in ihrer bisherigen Produktions- und Existensweise erschüttert. Ist es noch möglich, Werke zu schaffen, die auf die Strukturen einer Welt bezogen sind, welche selbst bereits zerbrechen? Kann ein Kunstwerk in diesem Augenblick den Prozeß der gesellschaftlichen Umgestaltung reflektieren oder gar weitertreiben? Muß der Künstler, der die Erfahrung macht, daß er mit seinen Erzeugnissen die Massen (die allein Träger einer gesellschaftlichen Umwälzung sein können) gar nicht erreicht, andere Wege der Aktivität einschlagen und sich einer zeitweiligen Abstinenz vom Kunstschaffen unterziehen? Braucht die Kunst – wie es Werner Hofmann in einer Diskussion an der Biennale 1968 formulierte – eine "Karenzzeit"?

Das sind Fragen, von denen nicht nur die Diskussion unter und mit jungen Künstlern beherrscht wird; sie zeichnen sich vielmehr auch überall dort ab, wo die Kunst heute ihre Selbstdarstellung sucht. Wo die Ausdrucksmittel aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts weiterbenutzt oder aus ihren eigenen Ansätzen fortentwickelt (das heißt oft: rückentwickelt) werden, breitet sich ein seltsames Gefühl von Beziehungslosigkeit aus, so als hätten diese Werke keine Welt mehr, in der sie situiert sind. Sachlich ist dieser Eindruck sicher falsch: die Integration großformatiger Geometrismen – sei es als Tafelbild, sei es als in den Raum übergreifende Struktur, sei es als Plastik – in architektonische Konstruktionen, die Antwort auf die uns allenthalben umgebende Optik der Reklame, der großstädtisch-urbane Charakter der verarbeiteten Gesichtssinneseindrücke sind leicht festzustellen und zu bestimmen. Es wäre durchaus zulässig zu sagen, die Kunst sei heute, wie sonst nur in Zeiten ihrer großen Stilepochen, zugleich dekorativ und abbildhaft: dekorativ, indem sie als Moment an der uns umstellenden Gesamtheit tektonischer und optischer Gebilde auftritt; abbildhaft, indem sie die Erscheinungsformen unserer Lebenswelt aufgreift und samt deren ideologischer Interpretation wiederholt. Gegensätze wie Formalismus und Realismus verlieren hinsichtlich der mimetischen Kraft der Kunst hier ihren Sinn; denn was als Formalismus anmutet, ist durchaus Abbildung einer in ihren inhaltlichen Entwicklungen stillgestellten, manipulierten und sich funktional im Immergleichen perpetuierenden Welt.

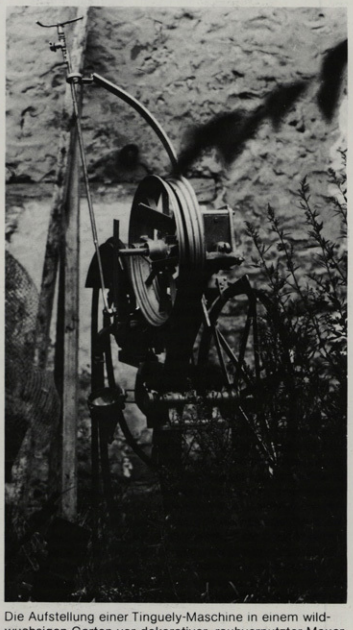
Hätte dann also das Unbehagen etwa gar keinen Grund? Sicher hat es keinen, wenn es sich gegen ein subjektives

"Versagen" der Künstler, gegen eine scheinbare "Wirklichkeitsferne" ihrer Hervorbringungen richtet. Der bildende Künstler ist "Augenmensch", sonst wäre er nicht Maler oder Bildhauer geworden; und er gestaltet die ihm visuell erfahrbare Wirklichkeit, allenfalls deren Umsetzung in innere Visionen. Die drei dominierenden Kunstrichtungen der Gegenwart – Geometrismus, "Neuer Realismus" und Phantastik – halten sich durchaus im Rahmen einer solchen sinnlich-geistigen Verarbeitung des Gegebenen. Das Unbehagen, das bezeichnenderweise gegenüber Geometrie und Realismus größer ist als gegenüber dem Surrealismus, hat seinen Grund vielmehr darin, daß die sinnlich erfahrbare Oberfläche der Wirklichkeit, also deren Erscheinung, kein unmittelbarer Ausdruck ihres Wesens mehr ist, sondern dieses eher verschleiert als enthüllt. Was wir sehen, verbirgt uns den Sinn, die Gründe, die Motive dessen, was wir sehen; es gibt sich als autonom, während es in der Tat Indiz ist. Folglich verfällt der Künstler, der einfach verarbeitet, was er sieht, einem Oberflächenphänomenalismus, der die Wirklichkeit verfehlt, indem er sie zu treffen scheint.

Ein charakteristisches Beispiel für das "Verfehlen im Treffen" gibt eine Gruppe französischer Künstler, die für die Ausstellung an der Biennale 1968 ausgesucht worden waren: Arman, Dewasne, Kowalski und Schöffer. Programmatisch bezeichnete der Komissar des französischen Pavillons, Michel Ragon, als ihre Gemeinsamkeit "die Ausrichtung auf die Poetik der Technologie, der Maschine, der industriellen Zivilisation". Wer bezweifelt, daß man einer Assemblage von Maschinenteilen dieselben melancholischen Reize verleihen kann wie einem Stilleben von umgestürzten Weinflaschen, schimmernden Kristallgläsern und Früchten oder toten Tieren? Aber eine solche Assemblage sagt uns nichts, weder über das Wesen der Dinge selbst noch über unsere Beziehung zu ihnen. Einem Autofriedhof mangelt aus essentiellen Gründen die Würde des Verfalls, die einer Klosterruine zukommt; denn auf dem Autofriedhof tritt uns nur der Verschleiß einer Ware, nicht das Zeugnis einer lebendigen Sinneinheit und ihres Untergangs entgegen. Die Darstellung der Schrotthaufen nach dem Denk- und Verständnismodell der Ruine wäre eine Romantik, die uns über den wahren Sachverhalt hinwegtäuscht, daß die moderne Technik unter den Bedingungen heutiger kapitalistischer Wirtschaftsweise bei immer größerer Perfektion des Produkts eine zugleich immer kleinere Nutzungsdauer kalkulieren muß. Tatsächlich wird also die Technik sinnwidrig gebraucht. Der Warencharakter affiziert das Objektsein der Dinge, deren Stilisierung zu gleichsam mataphysischem Symbolen sozusagen ideologische Hochstapelei und in jedem Falle ein romantischer Irrtum ist. Das gilt gegen Arman, aber auf andere Weise auch gegen Tinguely.

5.361 Maschinenlärm und Kettengerassel klingen wie am Hafenpier, als würden Ladebäume geschwenkt, als stampften Turbinen, als ratterten Anker aus dem Schiffsbug ins Wasser. Dann, nähert man sich, wird es unheimlich; die Assoziation von Galeerensträflingen und Bergwerkssklaven stellt sich ein, man halluziniert menschliches Stöhnen und Seufzen in den ohrenbetäubenden Krach hinein. Plötzlich erblickt man die Maschine, über eine meterlange Schienenbahn rollt ein Rädergestell, setzt Gestänge in Bewegung, läßt schwere Eisenketten scheppern. Noch unter dem Druck der Gehörsassoziationen schreckt man zurück, denkt an Kafkas Folterapparat aus der "Strafkolonie". Dann verfliegen die Bedeutungen, ein quälender Druck ist weggenommen, man atmet erleichtert auf: heureka! Es ist bloß ein sinnloser Leerlauf, Gott sei Dank! Unheimlichkeit und Befreiung, in der aber doch ein Rest von der anfänglichen Unheimlichkeit bewahrt bleibt (sonst wäre es keine Befreiung) – so läßt sich Jean Tinguelys "Char: Hannibal III" charakterisieren. Der Eindruck ist natürlich subjektiv, ein anderer mag anderes empfinden; ich selbst hätte sicher anders empfunden, wäre ich der Maschine in anderer Umgebung begegnet, im Freien etwa, wo das Gebilde als solches schon von fern sichtbar würde und der Lärm nicht im geschlossenen Raum gefangen und potenziert, sondern von der offenen Luft abgeleitet und gemildert wäre.

Man muß subjektiv sprechen, wenn man von Tinguely spricht. Objektiv sind diese Werke ein Nichts, absurde Maschinen, die keinen Nutzeffekt hervorbringen, also ihren Seinssinn als Maschinen widerlegen: Formen, die dem einfachsten und ersten aller Gesetze der Ingenieurskunst widersprechen, nämlich zweckmäßig zu sein und nichts als dies, mit einem Minimum an Aufwand ein Maximum an Leistung zu erzielen, wie es der technischen Denkweise und der ihr zugrundeliegenden Naturanschauung entspräche, die von Maupertuis bis Mach immer wieder nach dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes konzipiert wurde. Maschinenromantik also eines Mannes, der von Maschinen nichts weiter versteht, als daß er weiß, wie man sie in Gang setzt? Bastler-Ideologie?



Die Aufstellung einer Tinguely-Maschine in einem wildwuchsigen Garten vor dekorativer, rauhverputzter Mauer, samt Schattenwurf durch Sonnenlicht, verdeutlicht den romantischen Charakter dieser Objekte.

Doch da gehen Kinder durch den Saal, bedienen die elektrischen Kontakte, lassen die Maschinen laufen: Räder rollen, übersetzen ihre Bewegung in das Stoßen von Stangen, in das Schaukeln von Scheiben; einfache Rotation und Hebelgesetze, die sich immer wiederholen. Wenig Abwechslung ist in der Monotonie dieser Maschinen, ihre Bewegungen sind ewige Wiederkehr des Gleichen, im Prinzip funktioniert eine wie die andere. Die Kinder kümmert's nicht. Sie freuen sich daran, für sie ist's Spiel, einige Augenblicke lang, dann lassen sie das Spielzeug stehen, wie die Spielzeug-Eisenbahn im Kinderzimmer, deren sie für diesmal überdrüssig geworden sind.

Was erwarten wir von Tinguely? Kunstwerke? Ihm ist die Kunst, wie so vielen Künstlern heute, fragwürdig geworden. Er macht, ein später Erbe der Dadaisten, Gebrauchsgegenstände für die Phantasie, für die Zerstreuung, für eine ins Kindliche regredierende Entlastung von der Anspannung, der der Mensch in einer technischen Umwelt ausgesetzt ist, die seine ununterbrochene Aufmerksamkeit fordert. Nachlässig mit seinem Auto zu spielen, wäre lebensgefährlich. Der Apparat unterwirft uns in seiner Anwendung den Gesetzen seines Funktionnements. Indem wir genötigt sind, ihn zu beherrschen, versklaven wir uns seinen Eigenschaften, die wir selbst zuvor konstruiert haben. Tinguely befreit uns von diesem Zwang, indem er uns die ungefährliche, anwendungslose Maschine übergibt, mit der wir spielen können.

Wo aber soll sich die Wirkung dieser Spiel- und Leerlauf-Maschinen bewähren? Indem Tinguely seine Gebilde in Abmessungen anfertigt, die sie für den Hausgebrauch ungeeignet machen, rückt er sie wieder von uns weg, in die Distanz des musealen Betrachtungsobjekts. Kleindimensioniert als Spielzeug kann man sich seine Maschinen auch nicht vorstellen – die kunsthandwerkliche Verniedlichung wäre ihnen tödlich. In maschinengemäßer Originalgröße verlieren sie aber ihre unmittelbare Beziehung zur spielerischen Selbstbefreiung des Menschen, rücken von ihm ab, vielleicht nur noch als Inspirationen seiner Phantasie, nicht mehr aber seines Tuns; sie werden kontemplativ. Und auf dem Wege vom spielerischen Erzeugen sinnloser Modelle durch den Künstler zur nur noch betrachtenden Rezeption durch das Publikum geht die naive Spontaneität verloren, die solche Spielobjekte auszeichnen muß und mit der sie die Kinder noch nehmen konnten; sie werden (im Sinne der Schillerschen Unterscheidung) zum Gegenstand eines sentimentalischen Verhältnisses, Zeugnisse einer Denaturierung der Technik aus der Sehnsucht zurück nach dem Zeitalter James Watts, in dem Maschinen noch aufgrund einfacher Kenntnis der Hebelgesetze konstruiert werden konnten. Romantik also doch, insofern die Maschinen selbst (als absurde) zu Trägern einer anschaubaren Freiheit gemacht werden, die sie eigentlich uns als praktizierbare Freiheit des Spiels gewähren sollten: Projektion des Spiels auf ein solches nicht mehr zu gebrauchendes Spielzeug, also selbst ein Dokument der Verdinglichung und Entfremdung.

Der Widerspruch liegt in der Sache, nicht in einem Fehler Tinguelys. Antikunst macht sich selbst zunichte; ihre Konsequenz, die Tinguely früher einmal gezogen hat, sind die selbstzerstörerischen Maschinen. Objektiviert, perpetuiert als absurde Leerlaufapparate, werden sie wieder Pseudokunstwerke, Ausstellungs- und Museumsstücke, Bühnenrequisiten, Darstellung von etwas, das als Darstellung wesenlos ist, weil es nur im unmittelbaren Vollzug das ist, was es ist. Antikunst ist nur als einmaliger Schock möglich; sonst wird sie sentimental, falsch und im schlimmsten Fall verlogen wie so viele Erzeugnisse der pop art. Diesem Dilemma kann Tinguely nicht entgehen.

Die Kunst des technischen Zeitalters muß andere Strukturen haben als die Maschinenwelt von 1800, eine andere Bewußtseinslage als das Heimweh nach dem Kindheitsparadies zwischen selbstgebastelten Apparaten.

Der Reiz der frühen Schöpfungen Tinguelys bestand gerade in ihrer Gerümpelhaftigkeit, die sie als ein Verfallsprodukt der Maschine erscheinen ließ, in dem nun, wie in der Ruine, eine humane Bedeutung aufscheinen mochte; Romantik mit der nostalgischen Reflektiertheit, die aller Romantik eigen ist. Die Bewegung der Maschinenteile, sinn- und funktionslos geworden, hatte selbst etwas Ruinöses bekommen, und durch sie schien sogar die Zeit in der Anschauung fragmentarisch geworden zu sein. Kurz: es gab durchaus einen guten Grund, solche rostenden Gebilde im Freien aufzustellen, als Gegenstände spielerischer Phantasie, die aus ihnen ungeahnte Zusammenhänge aufbauen mochte, aber auch als Allegorien der Zeitlichkeit unserer scheinbar so perfekten Funktionswelt. Der Topos "Ruine" im Werk Tinguelys mochte auf die geheime Verwandtschaft zur Romantik, das Allegorische auf die zum Barock hindeuten.

In den späteren Werken wird das anders. Das Maschinenfragment trägt nun nicht mehr die Züge eines zufälligen, sinnentleerten Überrests, Tinguely macht kein Gerümpel mehr; der Zauber des Dachbodens, die Verlockung des Wracks, die Assoziationen des Trümmerfundes fallen weg. Heute entwirft Tinguely kunstvoll geformte Torsi, Ruinenimitationen, die nicht die verzehrende Macht der Zeit, sondern die konstruktive Idee ihres Schöpfers spüren lassen. Er intendiert das "Kunstwerk", wo er einst die selbstzerstörerische Maschine als letzte Konsequenz seiner Absage an die Dauer entworfen hatte.

Im Düsseldorfer Manifest von 1959 hieß es noch: "Laßt euch nicht von überlebten Zeitbegriffen beherrschen ... Laßt es sein, Kathedralen zu bauen, die zerbröckeln wie Zuckerwerk!" Diese aufrichtige Radikalität fehlt später, wäre Tinguely ihr treu geblieben, so hätte er aufhören müssen, Kunstobjekte zu machen. Die neuen Werke präsentieren sich rostfrei in sauberer, schwarzer Bemalung als "bleibende Werte" für Kunstsammler und Museen, ihre Räder und Stangen bewegen sich harmonisch, einmal findet sich sogar ein schön geschwungenes Standelement à la Calder, perfekte konstruktive Zusammenhänge werden durchsichtig, Flächen- und Raumrelationen sind sorgfältig kalkuliert.

5.37 Am ehesten ist es wohl das Bild des Menschen, an dem sich die Formen neuer Aussagen erproben lassen. Der Weg der modernen Kunst entlang den Linien von Konstruktivismus und Tachismus war bezeichnet durch den Verlust des Menschen als Gegenstand künstlerischer Gestaltung; stärker noch als in der Malerei wurde dieser Verlust in der Plastik als eine Entleerung spürbar. Mit dem Verzicht auf ihr genuines Thema wurde die Skulptur auf die Grundformen von Stele und sphärischer Hohlform reduziert, die sie nun in mannigfachen Variationen abwandelte und kombinierte. Eine akademische Erschöpfung mußte eintreten; es zeigte sich, daß es einer Kunstart nicht bekommen kann, wenn sie einen für sie konstitutiven Motivkomplex einfach aufgibt. Ihn wiederzugewinnen, wird dann ein schwieriges Unterfangen, zumal die Lösungen von Einzelgängern – wie etwa die Giacomettis – als äußerste Stationen eines subjektiven Weges nicht einfach von Nachfolgern als Ansätze einer neuen Entwicklung genommen werden können.

Dieser Schwierigkeit muß man eingedenk sein, wenn man Frank Gallos Versuch werten will, von der Pop-Art-Seh-

weise her den Menschen wieder in die Skulptur einzuführen. Die glatte, beinartig wirkende Oberfläche des von ihm verwendeten Materials gibt seinen Figuren etwas Wächsernes, als stammten sie aus einem Kuriositätenkabinett. Der Effekt ist nicht neu: im Rokoko gibt es dasselbe bei Porzellanstatuetten, aber auch bei der geglätteten, polierten Oberfläche von Holzfiguren (Asam, I. Günther), die dann in der Art der Inkarnat-Behandlung bei den Malern wiederkehrt. Sicher sucht Gallo in seinen völlig seelenlosen, bloß ihre Körperlichkeit zur Schau stellenden Mädchen eine Wirklichkeit (vielleicht sogar kritisch) zu erfassen. Doch der Abbildnaturalismus der pop art gibt ihm keine Methode an die Hand, Sachverhalte zu durchleuchten, also bildhafte Reflexionsanweisungen zu vermitteln. Was er tun kann, hält sich bei einer Schockwirkung: das also ist der Mensch heute! Doch dieser Schock verfliegt umso schneller, als ihm eine gewisse Gefälligkeit beigegeben ist, die eher affirmativ als befremdend wirkt. Die Identifizierung des Kunstobjekts mit der Realität erzeugt keine Abwehr gegen diese, sondern vielmehr ein Einverständnis. Der vom Material ausgehende Effekt der Entmenschlichung des Menschen zur Schaufensterpuppe wird so wieder aufgehoben.

Be-fremdet werden wir durch eine *ver*-fremdete Wirklichkeit. Wirklichkeit kann verfremdet werden durch ungewohnte Kombinationen, verblüffende Perspektiven, phantastische Deformationen. Weiße Margeriten, die aus dunklen Gewehrläufen wachsen, machen uns nachdenklich. "Wird es möglich sein?" lautet der Titel dieser Litographie des Spaniers Santamaria, die durch strenge serielle Formalisierung der Gefahr kritischer Plakativität gerade noch entgeht. Anzo entwirft ganze Reihen von Bildern aus Aluminiumclichés, auf denen ein einzelner Mensch umstellt von Objekten unserer technisierten Konsumwelt erscheint – in der Mitte eines Kreises, der ihm kein Entrinnen, keinen Zugang zu seinen Mitmenschen gestattet. Die Art des Materials macht die Darstellung wie eine Photoaufnahme noch einmal unpersönlich, fremd, entrückt. "Isolation" heißen diese kleinen Platten, die erkennen lassen, daß hier ein Thema mit Mitteln angegangen wird, die zu ihm in einer Sachbeziehung stehen. Am gelungensten erscheint mir aber das "Portrait Katarinas" von Bueño, die Halbfigur eines Mädchens, schwarz in schwarz, dessen Brüste mit dem Kopf und der diesen wie ein Heiligenschein umgebenden dichten Haarmähne zu einander antwortenden Rundformen zusammenklingen, während die Tektonik des Aufbaus durch die Statuarik des in ein Sackkleid rechteckig gefaßten Oberkörpers gewährleistet ist. In dem Rund von Haar und Gesicht aber ruhen zwei kreisrunde Augäpfel und unter ihnen, ausgeschnitten aus dem Materialgrund, der weit geöffnete Mund: ein stummer Schrei des Entsetzens, ein Ruf um Hilfe, ein abgründiges Loch in der Wirklichkeit, das uns nicht zur Ruhe kommen läßt. Wie dieses Loch hineingestellt ist in eine sich wiederholende Dreiergruppe von Rundfiguren, genau auf der senkrechten Mittelachse – das zeigt, daß die Anwendung klassischer Kompositionsprinzipien immer noch ein Maximum an Bildwirkung ermöglicht. Das gilt auch für mystisch anmutende Züge der spanischen Phantastik.



Frank Gallo, *Mädchen auf Couch*, 1967 (122 × 129,5 × 101,6)
Privatsammlung

Da malt Vicente Vela merkwürdige tierähnliche Gestalten mit großen Eulenaugen, surrealistische Traumsymbole einer uns bedrängenden Welt; Augen eines gehetzten Wesens, die vor Schrecken weit aufgerissen sind, aber auch Augen eines Ungeheuers, die ihr Opfer fixieren, und Augen vielleicht, die tiefgründig über uns wachen oder uns überwachen – und all das in einem, wie immer man's nehmen und deuten mag. Vela malt diese Figuren, die er Metamorfosi organica nennt, mit der technischen Perfektion des Pinselstrichs und der Oberflächenglätte, die er bei Murillo oder Ribera oder Zurbarán gelernt haben könnte. Da ist die Fertigkeit alter Malerei nicht aufgegeben und doch die Erlebnisdimension der Gegenwart hinzugewonnen. Oder die Zeichnungen des Francisco Hernandez, geschult am Strich Goyas, doch surrealistische Gebilde entwerfend, die an Organformen erinnern, die obszön wuchern und verwesen, deformiert wie eine geschwollene Leber, von der der Orakelpriester sich schaudernd abwendet. Und wieder anderes beschwört Juana Frances, die in schwarze Kästen Flächen aus Sand einbaut und in diese wieder Objekte integriert, Brillen, Uhren und ähnliches; da wird eine Anregung Rauschenbergs aufgenommen, eine Laterna magica des gefährdeten Daseins. Der mystische Grundzug, der im spanischen Wesen immer wieder durchbricht, hat sich hier der Möglichkeiten zeitgenössischer Bildsprache bemächtigt und ihr einen Horizont gegeben, innerhalb dessen ihr Bedeutungen zuwachsen, die uns betreffen.

5.38 Nero sang und dichtete, als er von den Hängen des Palatin auf das brennende Rom schaute. Friedrich II. von Hohenstaufen errichtete Castel del Monte und den herrlichen Palast an den Ufern des Mains bei Seligenstadt, Kleinode spätmittelalterlicher Profanarchitektur; derselbe Kaiser führte die Folter als Rechtsinstitution ein und gab der Inquisition unumschränkte Vollmachten. Emil Bührle, der schweizer Waffenfabrikant, erwarb die delikatesten Gemälde französischer Impressionisten von dem Gelde, das er am Kriege verdient hatte; mehr als sechs Millionen Menschen waren den Waffen zum Opfer gefallen, von denen er ein Gutteil produziert und zu konjunkturellen Höchstpreisen verkauft hatte – seine Freude am Erwerb edler Bilder mußte mit seiner Befriedigung über das Entstehen neuer Kriege korrespondieren.

Als die Athener, Recht und Menschlichkeit zynisch verachtend, die gesamte Bevölkerung der Insel Melos niedermetzelten, schrieb Euripides die "Troerinnen", eine leidenschaftliche Anklage gegen das Unrecht des Krieges. Rilke empfand angesichts eines archaischen Torsos Apolls: "Du mußt dein Leben ändern." Bertolt Brecht schrieb, vom Elend der Ärmsten überwältigt und vom Geschäft mit der Armut angewidert, die provokative "Dreigroschenoper".

Dieselben Ästheten, die Euripides bewundern, Rilke verehren und Brecht mit Beifallstürmen aufnehmen, lassen sich aus Auschwitz mißhandelte KZ-Häftlinge als billige Arbeitskräfte überstellen und liefern die Untüchtigen der Gaskammer, die Widerspenstigen den Folterknechten der SS aus. Derselbe Arzt, der abends mit Hingebung und Einfühlung eine Beethoven-Sonate spielt, nimmt tagsüber grausame Versuche an hilflosen, ohnehin schon fast zu Tode gequälten Menschen vor, läßt sie auf Eisblöcken unterkühlen, injiziert ihnen tödliche Krankheitskeime, sterilisiert sie.

Da stimmt doch etwas nicht! Die Kunst verfehlt es, den Menschen zu veredeln, dient vielmehr als Kompensation (und somit als Nährboden) für gelebte und getätigte Unmenschlichkeit. Mit Entsetzen stellt man fest, daß die Liebe zu Chopin sich mühelos damit verbinden läßt, die primitivsten Regeln menschlichen Anstands unbesorgt zu verletzen. Homo homini lupus?

Damit ist eine Frage angerührt, die das Wesen der Kunst selbst berührt. Will diese nur unterhaltsam, nur Vergnügungs- und Luxusartikel sein? Steht sie, grundsätzlich, auf der gleichen Ebene wie der Rummelplatz oder das Gesellschaftsspiel? Hat sie die Funktion, von den entscheidenden Lebensfragen abzulenken? Oder hat sie eine menschenbildende Aufgabe, ist Bildung wirklich Erziehung, wie es die Identität dieser Begriffe in der Paideia bei den Griechen anzielte und wie es der Humanismus seit seinen antiken Ursprüngen postuliert?

Die zwei Aspekte, die hier aufscheinen, lassen sich für unsere Zeit am deutlichsten am Beispiel des Films demonstrieren. Auf Massenkonsum eingestellt, von interessierten Managern der öffentlichen Meinungsbildung gelenkt, erfüllt die übergroße Mehrzahl der Filme die Ablenkungs- und Verschleierungsfunktion, die den Barbarismen des wirtschaftlichen, politischen und privaten Lebens die gefällige Oberfläche gibt, das Denken aufhebt, das Gewissen zum Schweigen bringt und die enthemmte Unmenschlichkeit bestärkt. Dann gibt es aber auch Filme, wahre Kunstwerke von Rang, die mit hohen Ansprüchen an das Publikum herantreten und den Zuschauer zur Besinnung zwingen. Es sind nicht nur die äußerlichen Gründe der technischen Herstellung und Reproduktion, die beide Arten Film dem gleichen Genus zugehörig erscheinen lassen. Auch innere Gesetze der Dramaturgie, der zwischen Werk und Mensch sich herstellenden besonderen Beziehung zeigen, daß es sich um gattungsgleiche Strukturen handelt. Das gilt übrigens von jeder Kunstgattung: auch ein Comic-Strip unterliegt den gleichen Formbedingungen wie die Fresken eines Giotto, ein wertloser Kriminalthriller ist nach denselben Regeln aufgebaut (und oft von analogem Inhalt) wie ein Drama von Shakespeare.

Ein Wort hat sich an dieser Stelle wie von selbst eingeschlichen, das in den Kern des Problems hineinführt: der Begriff des Wertes. Wenn wir von der formalen Gattungsgleichheit der wahren und der Pseudokunst, des Kunstwerks und des Machwerks sprachen, so gibt es eben doch einen Artunterschied, der im Qualitätsniveau liegt. Das Reich der Werte ist nun aber in sich differenziert. Es gibt formale Gestaltungswerte, die frei von ethischen Ansprüchen zu sein scheinen: Herr Bührle konnte die delikate "peinture" eines Renoir, die ausgewogene Flächengliederung eines Cézanne, die venezianische Kompositionsgabe eines Tiepolo schätzen, ohne daraus die mindeste Konsequenz für sein Gewerbe ziehen zu müssen (durfte er es? Wir werden darauf zurückkommen!). Vor den "Desastres de la guerra" eines Goya werden hingegen solche formalen Kriterien im Bewußtsein zurücktreten, der moralische Aufschrei überwiegt.

Die Wertphilosophie macht es sich leicht, indem sie die Sphäre der ästhetischen Werte einfach von der der ethischen trennt und beide wie isolierte Gegenstände behandelt. Das läßt sich nur in der Theorie, und auch nur in einer inadäquaten, durchhalten; in der Wirklichkeit sind beide Wertsphären eng ineinander verwoben. Die "säuberliche" theoretische Scheidung in der Wertphilosophie entspricht indessen durchaus einer bestehenden Bewußtseinslage: der ästhetische Genuß wird von der damit verbundenen ethischen Haltung getrennt – das ästhetische und das moralische Bewußtsein fallen auseinander (Ästhetizismus und "l'art-pour-l'art-Standpunkt" sind die ausgeprägtesten Formen dieser Bewußtseinsspaltung). Historisch wird dieser Prozeß faßbar, wo der "gute Geschmack" als etwas für sich Kultivierbares, zu keiner weiteren menschlichen Implikation Verpflichtendes angesehen wird. (Der Verwurzelung solcher Geschmacksästhetik in Verfallszeiten gesellschaftlicher Ordnungen können wir hier nicht nachgehen.)

Diese geschmäcklerische Haltung verfehlt jedoch in der Tat das Wesentliche *jedes* Kunstwerks und erniedrigt dieses zur bloßen Vergnügungsinstitution. Nicht nur, daß eine ethische Haltung in jedem Werke Ausdruck sucht, wobei wir keineswegs nur an die bewußte Tendenzkunst oder an die Schillersche These von der Schaubühne als einer moralischen Anstalt denken, sondern vielmehr an eine allgemeine humane Selbstverwirklichung, die sich ebenso in einem lyrischen Gedicht und in einer Landschaft oder in einem Stilleben aussprechen kann wie in einer Tragödie oder in einem Porträt. Darüber hinaus wohnt vielmehr jeder echten Form ein menschlicher Bildungswert inne, so daß der ästhetische Niveauunterschied zwischen Rummelplatz und Theater, zwischen Comic-Strip und Giotto-Fresken (der zunächst ein solcher der größeren formalen Kunstfertigkeit ist), sich zugleich als ein ethischer erweist. Das Kunstwerk als geformtes Dasein stellt den Menschen unter eine Anforderung, die bei konsequenter Umsetzung des Erlebnisses in gelebtes Leben ihn moralisch verändert, nämlich veredelt. Rilkes Einsicht vor einer antiken Statue "Du mußt dein Leben ändern" kommt dem Gehalt des Kunstwerks am nächsten. Bei einer unverkürzten Hingabe an das Werk ist es nicht möglich, sich der ästhetischen Qualitäten ohne ethische Konsequenzen zu erfreuen. Damit beantworten wir die oben offen gelassene Frage, ob Herr Bührle berechtigt war, sich der Bewunderung der von ihm geliebten und gesammelten Kunstschätze zu überlassen, ohne daraus Folgerungen für sein Gewerbe zu ziehen. Wir sagen: Nein! Denn alle Kunst hat eine pädagogische Seite – wenn Pädagogik als der Prozeß der Paideia, der Menschenbildung als Menschwerdung verstanden wird.

Wenn wir so gerade die formale Seite des Kunstwerks, die das eine Moment des Ästhetischen ausmacht, mit einem eminent moralischen Gehalt erfüllt sehen (was mit der dialektischen Untrennbarkeit von Form und Inhalt, von

Struktur und Substanz zusammenhängt), so möge nicht übersehen werden, daß auch das inhaltliche Moment, also das Sujet, ebenfalls auf die Identität von Moralischem und Ästhetischem in der Kunst hindeutet. Denn es gibt, gerade auch bei den Kunstwerken, denen die aus verdrängten Komplexen argumentierenden Moralprediger puritanistischer Couleur Amoralität vorwerfen, immer ein großes humanes Anliegen – und gerade das ist es, was wir als Moralität der Kunst bezeichnen: der Ausdruck unverfälschter Menschlichkeit.

So erhebt sich die Frage, wie es zu dieser Schizophrenie des Bewußtseins, zu dieser Spaltung ästhetischer und moralischer Haltung gekommen ist. Während bei der bisherigen Diagnose der Situation die Betrachtungsweisen sich notgedrungenermaßen vermischten und der psychologische Aspekt der Kunstauffassung und der subjektiven Aspekte den der Seinswahrheit des Kunstwerks überschnitt, kann diese Frage nun ausschließlich unter der dritten möglichen Perspektive, der soziologischen, gesehen werden. Geht es doch um ein Auseinanderfallen der in der Personeneinheit des Menschen angelegten und integrierten Wertvorstellungen, in denen sich die Grundeinstellung des Menschen zu Welt, sein Verhaltensschema niederschlägt. Dieses Verhaltensschema ist geprägt von den gesellschaftlichen Bindungen und Konventionen, in die der einzelne hineingestellt ist und die sich als das Reglement einer arbeitsteiligen Produktionsweise darstellen. Dieser fundamentalen Lebenssphäre der Arbeitswelt steht aber die Spielwelt, in der sich die ästhetischen Fähigkeiten des Menschen verwirklichen, daß heißt in Gestalt umsetzen, heterogen, ja antagonistisch entgegen, solange die Notwendigkeit der Arbeit mit der Freiheit des Spiels nicht zusammenfällt, also letztlich die Identität des Menschen mit sich selbst nicht hergestellt ist. Seit Hegel wird dieser Zustand als "Entfremdung" bezeichnet und ist in der Soziologie vielfach beschrieben worden. Objektiv gesellschaftlich bezeichnet die Entfremdung das Auseinanderfallen von Produktion und vollem Genuß des Produzierten, subjektiv bekundet sie sich in einer mannigfaltigen Ideologisierung der Lebensverrichtungen des Menschen, durch welche ein verfälschender Schein über die Realverhältnisse gelegt wird. Zu diesem ideologischen Schein gehört auch die Zerspaltung der einheitlichen menschlichen Funktionen in verschiedene Seins- und Erlebnisbereiche, hier also die Differenz des ästhetischen und moralischen Bewußtseins.

Es scheint also, daß eine Kunst nötig ist, die sich zur Umwelt nicht spontan rezeptiv verhält, sondern die gestalterischen Ausdrucksmittel für eine von der Theorie bereits durchdrungene und auf begriffliche Formulierungen gebrachte Welt sucht; eine Kunst mithin, die der Wissenschaft (und vor allem der Philosophie) näher steht, als dies bisher je der Fall war, weil sie nun nicht mehr bloß Reflexion des Gesehenen sein kann, sondern die Reflexion der Reflexion in sich aufnehmen muß. Sofern eine solche Kunst nicht einfach plakativ die Illustration von Gedanken (und also *keine* Kunst) sein soll, stellen sich ganz neue Gestaltungsprobleme; man könnte sich zum Beispiel denken, daß an die Stelle von Symbol*inhalten* nunmehr Symbol*formen* zu treten hätten, durch die ein Inhalt aus seiner phänomenalen Gegenständlichkeit in ein theoretisches Tiefenverständnis überführt würde. Aber auch die Methode der Montage, die durch eine Verkoppelung singulärer Momente einen Einblick in Bedeutungen und Relationen gibt, käme wohl in Frage, ebenso die Evokation von Phantasiegebilden, weshalb der Surrealismus eine aktuelle Funktion behalten kann.

Anmerkungen

0. EINLEITUNG

1
Mit dem Terminus „Gegenstandstheorie" ist hier nicht im engeren Sinne die Lehre Alexius Meinongs gemeint, die unter diesem Titel entwickelt wurde: Über die Stellung der Gegenstandstheorie im System der Wissenschaften, 1907. Vielmehr wird hier ganz allgemein an eine Analytik der Konstitutionsbedingungen und Essentialien des ästhetischen Gegenstands gedacht, sowohl hinsichtlich seiner dinglichen wie seiner relationalen Bestimmungen – letztere als Ausdruck dessen, daß er in Sachverhalte eingeht; dazu Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt am Main 1959, Seite 264 ff: „Zum Sachverhalt gehören einmal die Arten des Habens von gegenständlichen Beschaffenheiten und Beziehungen, dann des Stehens in gegenständlichen Beziehungen. . . Damit ist die Abbild-Schicht der Sachhaftigkeit, der Objektgemäßheit betreten, zum Unterschied von der der bloßen Sachlichkeit, der Objektivität. . . Während die Sachlichkeit einzig die Erkenntnis betrifft und darum das Anliegen ihrer Objektivität ein erkenntnistheoretisches ist, betrifft die Sachhaftigkeit den Gegenstand der Erkenntnis . . . Die Gegenstandslehre ist so der *Ort der Kategorien* als allgemeinster und sodann als charakteristisch-typischer Daseinsweisen, Daseinsformen."

2
Gegenüber einem bloß passiven Verständnis des perzipierenden Subjekts in der Subjekt-Objekt-Relation hat Marx ausdrücklich in der ersten Feuerbach-These auf die „gegenständliche Tätigkeit" hingewiesen, deren Berücksichtigung erst die dialektisch-materialistische Erkenntnistheorie ausmacht.

3
Bloch, a.a.O., Seite 265 f.

4
Christian Wolf, Philosophia prima sive Ontologia, Darmstadt 1962 (nach der 2. Auflage 1736), Seite 1: „Die Ontologie oder Erste Philosophie ist die Wissenschaft vom Seienden im allgemeinen oder sofern es Seiendes ist. . . Wir nennen aber diesen Teil der Philosophie Ontologie, weil er vom Seienden im allgemeinen handelt, sein Name geht vom Gegenstand aus, dem er sich zuwendet. Erste Philosophie pflegt sie genannt zu werden, weil sie die ersten Prinzipien und die ersten Begriffe liefert, die beim vernünftigen Denken gebraucht werden" (Übersetzung v. Verf.). Dieses Verständnis von Ontologie reicht noch bis zu Martin Heidegger, gerade deshalb stellt er die Frage nach dem Rückgang hinter die Rede vom Gattungsallgemeinen des Seienden; Sein und Zeit, Halle 1927, Seite 11.

5
Die Struktur und die Charaktere einer Ontologie, die das Seiende als geschichtlich erfaßt und nur in der Ausarbeitung seiner geschichtlichen, das heißt konkreten Bestimmungen dingfest machen kann, hat Herbert Marcuse am Beispiel Hegels beschrieben: Hegels Ontologie, Frankfurt am Main 1932.

6
Roman Ingarden, Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, Tübingen 1962, Seite 236 ff.

7
Ebd., Seite 238.

8
Ebd., Seite 241 f: „Verschieden können vor allem die ‚äußeren', rein gegenständlichen Umstände der Bilderfassung sein, wie z. B. die Beleuchtung, die unmittelbare Umgebung des Bildes, die Stelle, von der aus das Bild betrachtet wird, und dgl. mehr. Ferner kommen die veränderlichen Bedingungen in Betracht, die mit dem Zustand der sinnlichen Wahrnehmungsorgane verbunden sind, und weiterhin all jene Bedingungen, die rein psychischer Natur sind, wie die Sehschärfe, die Aufmerksamkeit, die Ruhe, die emotionale Bewegtheit usw. . . Man darf auch nicht vergessen, daß die Weise, in welcher wir ein Bild sehen und es konkretisieren, nicht bloß von uns selbst, sondern auch von der Epoche, in der wir leben, und von dem in ihr herrschenden Geschmack abhängig ist."

9
Vgl. Hans Heinz Holz, Vom Kunstwerk zur Ware, Neuwied und Berlin 1972, Kapitel VIII, Seite 140 ff.

10
Vgl. Hans Heinz Holz, Die Selbstinterpretation des Seins, Hegel-Jahrbuch 1961, 2. Halbband.

11
Denis Diderot, Philosophische Schriften, hg. von Theodor Lücke, Berlin 1961, Band I, Seite 242. Ebd., Seite 244: „Der Mensch ist nur der Beauftragte oder Interpret der Natur. Er versteht und leistet nur so viel, wie er aus Erfahrung oder Überlegung über die Dinge seiner Umgebung weiß . . . Das Ziel jeder *Kunst* im allgemeinen oder das Ziel jedes Systems von Werkzeugen und Regeln, die ein und dasselbe bezwecken, besteht in der Einprägung gewisser, bestimmter Formen auf einer von der Natur gegebenen Grundlage."

12
Vgl. Immanuel Kant, Werke, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1957, Band V.

13
Friedrich Nietzsche, Werke, hg. von Karl Schlechta, München 1954, Band I, Seite 435 ff. Das Interesse am Alltäglichen beherrscht vor allem die zweite Phase in Nietzsches Philosophie. Es wird abgelöst von seinen Überlegungen zur Genealogie der Moral, die ja bereits eine Superstruktur über den Verlaufsformen des Alltagslebens darstellt. Vgl. Agnes Heller, Alltag und Geschichte, Neuwied und Berlin 1970, Seite 26 f.

14
Vgl. Uta Gerhard, Rollenanalyse als kritische Soziologie, Neuwied und Berlin 1971. Es ist wohl kein Zufall, daß gerade Georg Lukacs, der früh von Simmel beeindruckte, später das Problem der Alltäglichkeit wieder aufnahm. Über das Rollenverhalten als Funktion der Alltäglichkeit vgl. A. Heller, a.a.O., Seite 86 ff.

15
Martin Heidegger, Sein und Zeit, Halle 1927, Seite 114 ff., 167 ff., 252 ff., 370 ff.

16
Nietzsche, a.a.O., Band I, Seite 439. Zur ideologischen Genesis der Idee von den „freien Geistern" und vom „Übermenschen" vgl. H. H. Holz, Einleitungen zu den vier Bänden der Nietzsche-Studienausgabe der Fischer-Bücherei, Frankfurt am Main 1968.

17
Vgl. dazu die zahlreichen Studien von Georg Lukacs zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, insbesondere auch zur Ästhetik in dieser Zeit.

18
Zu denken wäre hier zum Beispiel an Baltasar Gracians Anthropologie. Vgl. Werner Krauss, Gracians Lebenslehre, Frankfurt am Main 1947.

19
Georg Simmel, Rembrandt-Studien, Darmstadt 1953, Seite 10. Daselbst auch das folgende Zitat im Text.

20
Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in Philosophische Schriften hg. von Eugen Kühnemann, Leipzig o.J., Seite 268.

21
Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Philosophie der Kunst, Darmstadt 1960, Seite 30.

22
Vgl. Hans Heinz Holz, Tradition und Traditionsbruch, in: Vom Kunstwerk zur Ware, a.a.O., Seite 66 ff.

23
Zu intentio recta und intentio obliqua vgl. Nikolai Hartmann, Zur Grundlegung der Ontologie, Meisenheim/Glan 1948², Seite 48 ff.

24
Edmund Husserl, Erfahrung und Urteil, Hamburg 1948, Seite 23 f und 39.

25
Agnes Heller, Alltag und Geschichte, a.a.O., Seite 36.

26
Ebd., Seite 21 f.

27
Ebd., Seite 20.

28
Ebd., Seite 23.

29
Ebd., Seite 34. Die Strukturbeschreibung folgt den von A. Heller herausgearbeiteten Merkmalen.

30
Ebd., Seite 30. Der ganze Mensch und der Mensch ganz: in dieser Unterscheidung von Lukacs sehen wir den oben zitierten Gedanken von Simmel weiterentwickelt. – A. Heller gerät nun allerdings in eine gefährliche Nähe zum lebens- und existenzphilosophischen Kult der Eigentlichkeit: „Die Homogenisierung zum Gattungsmäßigen, die vollkommene Suspension der Partikularität, die Umwandlung zum ‚Menschen ganz' ist bei der Mehrzahl der Menschen ganz *exzeptionell*. . . Eine Homogenisierung zum Gattungsmäßigen ist nur bei denen nicht einmalig, nicht allzu exzeptionell, deren Hauptleidenschaft auf das Gattungsmäßige gerichtet ist und die zugleich die Fähigkeit haben, diese Leidenschaft zu realisieren. Solche Menschen sind die großen vorbildlichen Moralisten, die Staatsmänner (Revolutionäre), Künstler und Wissenschaftler." A.a.O., Seite 31.

31
Die Kategorie des Typischen wurde von Georg Lukacs an zentrale Stelle in der Ästhetik gerückt. Zusammenfassend: Georg Lukacs, Über die Besonderheit als ästhetische Kategorie, Neuwied und Berlin 1967, Seite 339 ff. Vgl. auch Hans Heinz Holz, Vom Kunstwerk zur Ware, a.a.O., Seite 42 ff.

32
W. I. Lenin, Aus dem philosophischen Nachlaß, Berlin 1949, Seite 210.

33
Ebd., Seite 287.

34
Vgl. Hans Heinz Holz, Das Wesen metaphorischen Sprechens, Festschrift Ernst Bloch zum 70. Geburtstag, Berlin 1955, Seite 101 ff.

35
Vgl. hierzu Edmund Husserl, Vorlesungen über die Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins, Halle 1928, wo die Qualität von Tönen dadurch bestimmt wird, daß sie die Zeitextension in sich enthalten. „Nehmen wir das Beispiel einer Melodie oder eines zusammenhängenden Stückes einer Melodie. Die Sache scheint zunächst sehr einfach: wir hören die Melodie, d. h. wir nehmen sie wahr, denn Hören ist ja Wahrnehmen. Indessen der erste Ton erklingt, kommt der zweite, dann der dritte usw. Müssen wir nicht sagen: wenn der zweite Ton erklingt, so höre ich *ihn*, aber ich höre den ersten nicht mehr usw.? Ich höre also in Wahrheit nicht die Melodie, sondern nur den einzelnen gegenwärtigen Ton. Daß das abgelaufene Stück der Melodie für mich gegenständlich ist, verdanke ich – so wird man geneigt sein zu sagen – der Erinnerung; und daß ich, bei dem jeweiligen Ton angekommen, nicht voraussetze, daß das *alles* sei, verdanke ich der vorblickenden Erwartung. Bei dieser Erklärung können wir uns aber nicht beruhigen, denn alles Gesagte überträgt sich auch auf den einzelnen Ton. Jeder Ton hat selbst eine zeitliche Extension, beim Anschlagen höre ich ihn als jetzt, beim Forttönen hat er aber ein immer neues Jetzt, und das jeweils Vorangehende verwandelt sich in ein Vergangen. . . Unter Zeitobjekten im speziellen Sinn verstehen wir Objekte, die nicht nur Einheiten in der Zeit sind, sondern die Zeitextension auch in sich enthalten." Ebd., Seite 19 und 18.

36
Ein besonders typisches Beispiel hierfür hat Hans Jantzen, Die Aufsätze, Berlin 1951, Seite 73 ff. analysiert: Manets „Bar aux Folies Bergère". Jedes andere impressionistische Werk würde in gleicher Weise das Charakteristische im Flüchtigen offenbaren.

37
Josef König, Sein und Denken, Halle 1937.

38
Ebd., Seite 20.

39
Georg Lukacs, Essays über Realismus, Berlin 1948, Seite 38.

40
Lukacs gibt ein Beispiel aus der Literatur: „Vor mehr als hundert Jahren haben Goethe und Hegel denkerisch und dichterisch – im ‚Faust' und in der ‚Phänomenologie des Geistes' – gezeigt, wie eng auch beim Menschen Individuum und Gattung zusammenhängen. Goethe und Hegel haben die uralte Praxis der Poesie bewußt gemacht, indem sie zeigten, daß im Mikrokosmos des individuellen Schicksals, wenn richtig erfaßt, der Makrokosmos des Gattungslebens, des historischen Schicksals des Volkes in verkürzter, symbolischer Form erhalten ist. Dieses unlösbare Zusammen von Individuum und Gattung, von Einzelschicksal und Volksschicksal ist die Quelle der wahren Poesie." G. Lukacs, Berlin 1948, Seite 239 f.

41
Lukacs, Essays über Realismus, a.a.O., Seite 136.

42
Lukacs, Schicksalswende, a.a.O., Seite 118.

43
Vgl. Wilhelm Pinder, Holbein, Köln 1951, Seite 70.

44
Joachim Spiegel, Typus und Gestalt in der ägyptischen Kunst, Mitt. d. dtsch. Instit. f. ägypt. Altertumskunde in Kairo, Band 9/1940, Heft 2, Seite 156 ff.

45
Lenin, a.a.O., Seite 17.

46
Vgl. zum Beispiel Alois Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, Darmstadt 1964[3], oder die Kataloge der Ausstellungen „Aufgang der Neuzeit", Nürnberg 1952, und „Europäisches Rokoko", München 1958.

47
Zum Begriff des Kunstwollens vgl. Alois Riegl, a.a.O.; Hans Sedlmayr, Kunst und Wahrheit, Reinbek bei Hamburg 1958; Ernst Bloch, Tübinger Einleitung in die Philosophie, Frankfurt am Main 1970, Seite 123 ff.

48
Vgl. Hans Heinz Holz, Der proletarische Utopiker, Katalog der Léger-Ausstellung, Düsseldorf 1969, Seite 11 ff.

49
Beispiele zu dem geschilderten Prinzip Légers: Die vier Radfahrer 1943–48, Musée Léger, Biot; Die zwei Radfahrer 1951, Maeght, Paris; Die große Parade 1954, Guggenheim Museum, New York; Die Landpartie 1954, Maeght, Paris.

50
Informationen der Stadt Kassel, Konzept documenta 5, März 1971, Seite 7. Man sieht drei Realitätsebenen: die der unmittelbaren Dinglichkeit (der Reifen selbst), die Realität der Abgebildeten (die Photographie), die Realität der Abbildung: die Benutzung des gemalten Bildes der Werbephotographie des Reifens erneut zu Werbezwecken. Die Intention verschiebt sich jeweils.

1. Mimesis

1
Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft B 1, Seite 1.

2
Vgl. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1963, edition suhrkamp Bd. 28, besonders Seite 20 ff.

3
Hans Heinz Holz, Die Sprache der Bilder, Kunstnachrichten, Luzern, 4. Jgg., Heft 6.

4
Immanuel Kant, a.a.O., Seite 1 f.

5
Vgl. Josef König, Sein und Denken, Halle 1937, besonders Seite 7. Ferner Hans Heinz Holz, Kategorie Möglichkeit und Moduslehre, Festschrift Ernst Bloch zu Ehren, Frankfurt am Main 1965, Seite 99 ff.

6
Josef König, a.a.O., Kapitel 1.

7
„Durch" ist in jenem doppelten Sinne zu verstehen, der im Lateinischen einmal als Ablativus instrumentalis, zum anderen als Konstruktion mit der Präposition „per" auseinandertritt.

8
Hans Lipps, Die menschliche Natur, Frankfurt am Main 1941, Seite 90 f.

9
Hans Lipps, Untersuchungen zu einer hermeneutischen Logik, Frankfurt am Main 1938, Seite 98.

10
Vgl. Hans Heinz Holz, Das Wesen metaphorischen Sprechens, Festschrift Ernst Bloch zum 70. Geburtstag, Berlin 1955, Seite 101 ff.

11
Hans Lipps, Logik, a.a.O., Seite 97.

12
Ebd., Seite 96.

13
Hans Lipps, Die menschliche Natur, a.a.O., Seite 92.

14
Helmuth Plessner, Die Stufen des Organischen und der Mensch, Berlin und Leipzig 1928, Seite 81 ff.

15
Ebd., Seite 85.

16
Helmuth Plessner, Philosophische Anthropologie, Frankfurt am Main 1970, Seite 197 ff. Plessner verweist auf Einsichten von H. Hensel, Lehrbuch der Physiologie II, besonders Seite 92 ff.

17
Helmuth Plessner, Anthropologie, a.a.O., Seite 232. Auf die Genesis dieses physiognomischen Erfahrens von Welt kommen wir später zu sprechen; vgl. Abschnitt 2.12.

18
Helmuth Plessner, Stufen, a.a.O., Seite 325.

19
Georg Lukacs, Ästhetik I, Neuwied und Berlin 1963, Kapitel 1 und 2.

20
Helmuth Plessner, Anthropologie, a.a.O., Seite 238 ff.

21
Vgl. zu diesem ganzen Abschnitt Josef König, Sein und Denken, a.a.O.

22
Ebd., Seite 6 f.

23
Daß hier Grundlagenprobleme der Ontologie auftauchen, zeigen die Untersuchungen von Josef König, deren systematische Erörterung längst überfällig ist.

24
G.W.F. Hegel, Wissenschaft der Logik II, Theorie-Werkausgabe, Frankfurt am Main 1969, Band 6, Seite 194 und 193.

25
In diesem Sinne kann Bruno Liebrucks, Sprache und Bewußtsein, Band I, Frankfurt am Main 1964, Seite 348, sagen: „Die Mimesis ist nicht Nachahmung von Gegenständen, sie ist nicht einmal Nachahmung des Eindrucks allein, sondern Nachahmung der Antwort auf den Eindruck. . . Diese Mimesis, die auf die erfahrenen Verhältnisse genauso hindeutet wie auf den Eindruck, den sie in der Erfahrung machen, die immer zugleich zu den Dingen und dem sie Erfahrenden hindeutet, diese Mimesis, die die Einheit von Ausdruck und Darstellung ist, *nennen* wir *Bedeutung.*" Was der Künstler tut, ist die Formulierung des psychischen Ausdrucks, den ein Eindruck in ihm hervorgerufen hat, in einer Mimesis des Eindrucks, die den Ausdruck einschließt.

26
Vgl. Hans Heinz Holz, Die Selbstinterpretation des Seins, Hegel-Jahrbuch 1961, 2. Halbband, Seite 61 ff.

27
Wir greifen sachlich wie terminologisch die Leibnizsche Charakterisierung des monadischen Seins auf. Das Handeln erweist sich für Leibniz als „übergreifendes Allgemeines", will sagen als Gattung, die als Arten das Handeln selbst und dessen Gegenteil, das Leiden, unter sich begreift. Entsprechend ist die creatio übergreifendes Allgemeines auch der Mimesis.

28
Karl Marx, Die Frühschriften, hg. von Siegfried Landshut, Stuttgart 1953, Seite 147.

29
Hegel, Logik II, a.a.O., Seite 19 und 24.

30
Friedrich Tomberg, Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst, Neuwied und Berlin 1968. Dieser erste Versuch einer Anwendung der Mimesis-Theorie auf die Kunst des XX. Jahrhunderts beansprucht natürlich für die Ausarbeitung eines Kategoriensystems keine Vollständigkeit.

31
Der Unterschied zwischen Möglichkeiten in der Welt und möglichen Welten ist zuerst von Leibniz durchdacht worden. Die Aspekte der Kategorie Möglichkeit hat Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt am Main 1959, Kapitel 18, Seite 258 ff., entwickelt.

32
Hans Blumenberg, Nachahmung der Natur, Studium Generale, Jg. 10, 1957, Seite 266 ff.

33
Vgl. H. Koller, Die Mimesis in der Antike, Bern 1959.

34
Georg Lukacs, Ästhetik I, a.a.O., Seite 377 ff.

35
Ebd., Seite 377.

36
Ebd., Seite 378.

37
Ebd., Seite 379.

38
Ebd., Seite 379 f.

39
Helmuth Plessner, Der imitatorische Akt, in: Diesseits der Utopie, Düsseldorf und Köln 1966, Seite 173 ff.

40
Ebd., Seite 177 und 176.

41
Der Ursprung von Wörtern ist in der Deixis zu suchen. Vgl. Hans Heinz Holz, Sprache und Welt, Frankfurt am Main 1953, Seite 16 f. Bruno Snell, Der Aufbau der Sprache, Hamburg 1952, Seite 44 f. Mit Recht hat Maurice Merleau-Ponty, Phénomenologie de la Perception, Paris 1945, besonders Seite 203 ff, im Körper den Ursprung des sprachlichen Ausdrucks gefunden.

2. Zeichen

[1] Kurt Huber, Ästhetik, Ettal 1954, Seite 186.

[2] Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, Darmstadt 1953[2], Band I, Seite 23.

[3] "Die impression bei Hume ist, *logisch*, dasselbe wie z. B. der Fingerabdruck. Sie ist zwar kein Eindruck in etwas Materielles, doch aber ein Eindruck, in bezug auf den *wir*, d. h. die äußerlich Reflektierenden, *annehmen*, daß es durch etwas in etwas hervorgebracht ist". Josef König, Sein und Denken, Halle 1937, Seite 17.

[4] Cassirer, a.a.O., Seite 23.

[5] Benedetto Croce, Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck, Tübingen 1930, Seite 10 (Gesammelte philosophische Schriften, I. Reihe, Band 1).

[6] Lettres de Leibniz à Arnauld, hg. von Geneviève Lewis, Paris 1952, Seite 79.

[7] Ludwig Wittgenstein, Tagebücher 1914–1916, Schriften Band I, Frankfurt am Main 1960, Seite 142.

[8] Ebd., Seite 17 ff. Im folgenden werden die Zitate aus dem Tractatus logico-philosophicus durch die Bezifferung der Sätze angegeben.

[9] Ernst Cassirer, Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs, Darmstadt 1956, Seite 78.

[10] Johann Severin Vater, Übersicht des Neuesten was für Philosophie der Sprache in Teutschland gethan worden ist, Gotha 1799, Seite 94 f.

[11] Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, a.a.O., Band III, Seite 377 f.

[12] Hermann von Helmholtz, Die Tatsachen in der Wahrnehmung, Darmstadt 1959, Seite 18 f.

[13] Helmholtz, Handbuch der physiologischen Optik, Seite 442 f.; zitiert von W. I. Lenin, Materialismus und Empiriokritizismus, Moskau 1947, Seite 245.

[14] Lenin, ebd., Seite 246 f.

[15] Ebd., Seite 248.

[16] Vgl. F. Chasschatsschich, Über die Erkennbarkeit der Welt, Berlin 1949, Seite 38 f.

[17] Bruno Liebrucks, Sprache und Bewußtsein, Band 1, Frankfurt am Main 1964, Seite 349.

[18] Friedrich Schleiermacher, Dialektik, hg. von Rodebrecht, Leipzig 1942, Seite 372. Schleiermacher überträgt die sprachphilosophischen Erörterungen auf Zeichensysteme aller Art.

[19] Cassirer, a.a.O., Band I, Seite 22.

[20] Zuerst formuliert in Arnold Gehlen, *Der Mensch*, 1. Aufl. Berlin 1940, jetzt Frankfurt am Main und Bonn 1962[2], insbesondere Seite 157 ff. Ferner: Ders., Anthropologische Forschung, Reinbek bei Hamburg 1961, sowie Studien zur Anthropologie und Soziologie, Neuwied und Berlin 1963.

[21] Gehlen, Anthropologische Forschung, a.a.O., Seite 106. Lorenz wird zitiert nach Zeitschrift für Tierpsychologie, Band 5, 1942: "Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung".

[22] Gehlen, ebd., Seite 105. Die Formulierung des Sachverhalts nimmt auf die zuvor entwickelte Voraussetzung Bezug, es bestehe ein komplementäres Verhältnis zwischen Instinkt und Bewußtsein derart, daß die Höherentwicklung der einen Instanz die der anderen ausschließt (ebd., Seite 104).

[23] Ebd., Seite 117 f.

[24] O. F. Bollnow, Das Wesen der Stimmungen, Frankfurt am Main 1941, hebt zwar auf die in der Stimmung manifeste "umgreifende Einheit von Mensch und Welt" ab; aber er fragt nicht nach den Ursprüngen dieser Einheit, die doch offenbar auf die Umweltgebundenheit des Tiers zurückverweist; vielleicht lassen sich Stimmungen als Durchbruch von Instinktresiduen ins Erleben begreifen.

[25] Gehlen, Nichtbewußte kulturanthropologische Kategorien, Zeitschrift für philosophische Forschung Band IV, Heft 3, 1950, Seite 321 ff., hier Seite 326 f.

[26] Ebd., Seite 326.

[27] Gehlen, Der Mensch, a.a.O., Seite 158.

[28] Vgl. ebd., Seite 62 ff. und passim.

[29] Gehlen, Anthropologische Forschung, a.a.O., Seite 122.

[30] David Hilbert, Neubegründung der Mathematik, Hamburg 1922, Seite 162 f.

[31] Dietrich Mahlow, Capogrossis Alphabet hat 12 Zeichen, Katalog der Galerie im Erker, St. Gallen 1965.

[32] Edmund Husserl, Logische Untersuchungen Band II, Halle 1928[4], Seite 68.

[33] Cassirer, a.a.O., Band III, Seite 443.

[34] Eduard Trier, Zeichner des XX. Jahrhunderts, Berlin 1956, Seite 95.

[35] Liebrucks, a.a.O., Seite 349: "Dabei ist die Einheit in der sprachlichen Struktur von Bezeichnung und Bedeutung festzuhalten. Ihr Unterschied ist nicht einer der Sprachlichkeit selbst, sondern ihrer *Reichweite*. Internationale Zeichensysteme, z. B. beim Autofahren, erreichen eine größtmögliche Zahl von Menschen, diese jedoch nur an der reduzierten Stelle der Orientierung im Verkehr. Je breitere Lagen *menschlicher* Orientierung von der Sprache eingenommen werden, desto weniger ist sie zeichenhaft, desto bedeutender wird sie". Hinzuzufügen wäre noch der organisatorische Aspekt, der die Geschlossenheit des Zeichensinns fordert.

[36] André Leroi-Gourhan, Préhistoire de l'art occidental, Paris 1965, Seite 35.

[37] Georg Lukacs, Aesthetik I, Neuwied und Berlin 1963, Seite 285.

[38] Ebd., Seite 312 f. Zum Ornament vgl. Hans Heinz Holz, Die Repristination des Ornaments, in: Vom Kunstwerk zur Ware, Neuwied und Berlin, 1972, Seite 140 ff. Der Hinweis auf Worringer ist so zu verstehen: Worringer trennt Kunst scharf von Mimesis; hiergegen wendet sich Lukacs antithetisch. Folglich muß er die Hochschätzung, die Worringer dem angeblich abstrakten, nichtmimetischen Ursprung des Ornaments zollt, in den Vorwurf der Weltlosigkeit kehren. Dabei aber geht er dem Worringerschen Irrtum vom abstrakten Ursprung des Ornaments auf den Leim. Vgl. Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung, München 1908 und 1948.

[39] Vgl. Hans Heinz Holz, Kategorie Möglichkeit und Moduslehre, Festschrift Ernst Bloch zu Ehren, Frankfurt am Main 1965, Seite 99 ff.

[40] Friedrich Tomberg, Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst, Neuwied und Berlin 1968, Seite 88 und 87.

[41] Husserl, Logische Untersuchungen Band II, a.a.O., Seite 23.

[42] Ebd., Seite 24.

[43] Weiter unten werden wir das am Beispiel der Hieroglyphen belegen.

[44] Marcel Granet, Das chinesische Denken, München 1963, Seite 35.

[45] Ebd., Seite 18 in der von Joachim Schickel berichtigten Fassung, zitiert nach Joachim Schickel, Große Mauer Große Methode, Stuttgart 1968, Seite 133. Vgl. zur weiteren Auslegung den Essay Schickels "In Emblemen denken, sprechen, dichten", ebd., Seite 131 ff.

[46] Husserl, a.a.O., Seite 25.

47 Huber, a.a.O., Seite 190 f.

48 Gehlen, Anthropologische Forschung, a.a.O., Seite 118.

49 Maurice Merleau-Ponty, Phénomenologie de la Perception, Paris 1945, Seite 215.

50 Lukacs, Aesthetik I, a.a.O., besonders Kapitel 1 und 2.

51 Vgl. Hans Heinz Holz, Heraklit, in: Die Großen der Weltgeschichte, Band I, München 1971, Seite 419 ff.

52 Joachim Spiegel, Das Werden der altägyptischen Hochkultur, Heidelberg 1953, Seite 24 f.

53 Siegfried Schott, Hieroglyphen, Untersuchungen zum Ursprung der Schrift, Wiesbaden 1951, Seite 55.

54 Ebd., Seite 55 f.

55 Spiegel, a.a.O., Seite 24.

56 Schott, a.a.O., Seite 56.

57 Ebd., Seite 55.

58 Der Schrift als graphischem Kunstmittel galt die Zürcher Ausstellung "Text Buchstabe Bild", 1970, deren Katalog hier zu Rate zu ziehen ist. Desgleichen die UNESCO-Ausstellung "Die Kunst der Schrift", Katalog Hamburg-Baden-Baden 1964. Ausführliche Analysen, die die Überführung von Schrift in künstlerische Formen der Visualisierung betreffen, in dem Sammelband "Schrift und Bild", hg. von Dietrich Mahlow, Frankfurt am Main 1963.

59 Eugen Gomringer anläßlich der Eröffnung der Zürcher Ausstellung "Text Buchstabe Bild".

60 Eugen Gomringer, nach Katalog der Zürcher Ausstellung "Text Buchstabe Bild", a.a.O., Seite 10.

61 Vgl. Helmut Heisenbüttel, Zur Tradition der Moderne, Neuwied und Berlin 1972, Seite 37 ff.

62 Mao Tse-tung, 37 Gedichte, übersetzt von Joachim Schickel, Hamburg 1965, Gedicht XX. Vgl. Hans Heinz Holz, Widerspruch in China, München 1970, Seite 62 ff.

63 Claude Lévy-Strauss, Das Ende des Totemismus, Frankfurt am Main 1965, edition suhrkamp Band 128.

64 Granet, a.a.O., Seite 27 ff., vgl. Schickel a. a.O.

65 Wolfgang Fritz Haug, Kritik der Warenästhetik, Frankfurt am Main 1971, edition suhrkamp Band 513, Seite 123.

66 Ebd., Seite 124.

67 Katalog der Ausstellung "Collage" im Zürcher Kunstgewerbemuseum 1968.

3. Bildwelten — Beispiele

1 Walter Benjamin, Kurze Geschichte der Photographie, Frankfurt am Main 1963, edition suhrkamp Nr. 28.

2 Karl Pawek, Weltausstellung der Photographie 1964, Katalog.

3 Richard Hiepe auf dem Deutschen Kunsthistorikertag 1972 in Konstanz.

4 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit, Werke Band I, Frankfurt am Main 1955, Seite 398.

5 Ebd., Seite 401.

5a Ebd., Seite 392.

5b Vgl. Roman Ingarden, Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, Tübingen 1962, Seite 319 ff.

6 Wolfgang Fritz Haug, Kritik der Warenästhetik, Frankfurt am Main 1971, edition suhrkamp Nr. 513.

7 Paul A. Baran, Politische Oekonomie des wirtschaftlichen Wachstums, Neuwied und Berlin 1966, Seite 97.

8 Arnold Gehlen, Nicht bewußte kulturanthropologische Kategorien, Zeitschrift für philosophische Forschung, Band IV, Heft 3, Seite 328.

9 Haug, a.a.O., Seite 67 f.

10 Marshall McLuhan, Die magischen Kanäle, cap 23, Frankfurt am Main 1970, Fischer-Bücherei Nr. 1096, Seite 21.

11 Vgl. hierzu auch Hans Heinz Holz, Vom Kunstwerk zur Ware, Neuwied und Berlin 1972, insbesondere cap. 9.

12 Rolf-Gunter Dienst, Pop-Art, Wiesbaden 1965, Seite 8.

13 Ebd., Seite 7, 12 und 16.

14 An dieser Stelle kann auf die Problematik des Funktionalismus nicht eingegangen werden. Vgl. auch Th. W. Adorno, Ohne Leitbild, Frankfurt am Main 1967, edition suhrkamp Nr. 201, Seite 104 ff.

15 Design? Umwelt wird in Frage gestellt, hg. vom Internationalen Design Zentrum (IDZ), Berlin 1970, Seite 56.

16 Ebd., Seite 11 f.

4. Antizipationen

1 Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt am Main 1959, Seite 247.

2 Ebd., Seite 933.

3 Bloch zeigt, ebd., Seite 934, am Beispiel von Rubens' "Liebesgarten", daß die voll ausgemalte Utopie keine mehr ist; sie beruhigt sich bei sich selbst, gibt Erfüllung des Augenblicks, aber läßt die Spannung auf Zukunft vermissen. Bei Rubens bleibt die Ferne nur im mythologischen Stoff erhalten, als Allegorie mithin, bei Watteau ist sie in die Sache selbst eingegangen: "Üppige Frauen gruppieren sich bei Rubens in Goldbraun vor massiger Grottenarchitektur, flankiert vom Rot und Schwarz zweier stehender Paare; darüber in Abständen Putten, sie füllen die Bildfläche stark. Wie die schwüle Luft sich ladet und Puttenfleisch bildet, wie selbst der Stein des Portals sich erotisiert, gleich der Brunnenfigur, die Wasser aus den Brüsten spritzt: so ist hier Genuß als Emblem, Koitus als zeitlose Meisterschaft. Der ganze Garten ist in ihn verwandelt, auf schlechthin seiende, also monumentale Weise; Säulen am Portal sind Weiberschenkel, Amor erntet".

4 Ebd., Seite 936.

5 O. Kümmel, Die Kunst Japans, Chinas und Koreas, Handbuch der Kunstwissenschaft, Potsdam 1929, Seite 69.

6 Bloch, a.a.O., Seite 250 ff.

7 Vgl. Joseph Gantner, Eranos-Jahrbuch 1965.

8 Guido von Kaschnitz-Weinberg, Römische Kunst, Band I, Reinbek bei Hamburg 1951, Seite 54 f. Verwiesen wird auf Armin von Gerkan, Griechische Städteanlagen, Berlin und Leipzig 1924, Seite 123 ff.

9 Wie wenig technische Rationalität ausreicht, um der menschlichen Bedürfnisstruktur gerecht zu werden, zeigen die Erfahrungen des berüchtigten "Märkischen Viertels" in Berlin.

5. Zur Kunstsituation heute

1 Carlos Flexa Ribeiro, Brasilianische Künstler, Katalog Haus der Kunst, München 1959, Seite XXI.

2 So ist zum Beispiel die römische Bildniskunst, die den individuellen Auftraggeber für die Porträtplastik voraussetzt, aus dem Totenkult herzuleiten. Vgl. Guido von Kaschnitz-Weinberg, Römische Bildnisse, Schriften Band II, Berlin 1965, Seite 1 f.: "Die Kunst vermochte sich erst spät und auch da nie ganz der drückenden Dienstbarkeit streng realer, staatlicher oder religiöser Interessen zu entziehen . . . So hat die besondere soziale Bedeutung

der römischen Porträtplastik, die vor allem auf die Vorliebe aller Bevölkerungsklassen für die porträthafte Darstellung der Verstorbenen auf den Grabmälern, sowie auf die uralte Sitte, wächserne Totenmasken im Leichenzuge mitzutragen und im Atrium des Hauses aufzubewahren, beruhte, diesem Zweig der Kunst beständig neue Kräfte aus den ursprünglichsten Schichten des römischen Volkes zugeführt". Ders., Römische Kunst II, Zwischen Republik und Kaiserreich, Reinbek bei Hamburg 1961, rde Band 137, Seite 107: "Sein (des Porträts) Ursprung liegt entweder in einer an sich mechanischen Funktion des Totenkultes, der aber eine gewisse magische Bedeutung zukommt, oder im Bestreben, das politische Verdienst eines Mannes durch die Verewigung seiner Gestalt und seiner Züge am Orte des politischen Zentrums der Gemeinde, also am Marktplatz, zum Ausdruck zu bringen".

3 Zu dem gesamten Komplex des Warencharakters von Kunst vgl. Hans Heinz Holz, Vom Kunstwerk zur Ware, Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus, Neuwied und Berlin 1972.

4 Karl Marx, Das Kapital I, 1. Kapitel, zitiert nach der ersten Auflage von 1867.

5 Arnold Gehlen, Zeitbilder, Frankfurt am Main und Bonn 1960, Seite 215 f.

6 Helmut Plessner, Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei, in: Diesseits der Utopie, Düsseldorf und Köln 1966, Seite 103 ff. Den hier beschriebenen Prozeß hat Konrad Farner an einem typischen Fall nachkonstruiert: Gustave Doré, der industrialisierte Romantiker, Dresden 1963, 2 Bände. Farners Doré-Monographie ist weithin unbekannt geblieben. Ich stehe nicht an zu behaupten, sie leiste für eine historische wie geschichtsphilosophische Erkenntnis der bildenden Kunst des Industriezeitalters, will sagen des Kapitalismus, ebensoviel, wie etwa Walter Benjamins Baudelaire-Studie. Dem Werk kommt ein prinzipieller methodologischer Wert zu, den es noch zu erkennen und fruchtbar zu machen gilt.

7 Gehlen, a.a.O., Seite 216.

8 Der Begriff, der hier ungeschützt ohne methodologische und sachliche Klärungen eingeführt wird und der in der Auseinandersetzung zum Beispiel mit Bloch, Lukacs und Raphael zu fundieren und abzugrenzen wäre, wird von uns ohne jeden irrationalen Beigeschmack verstanden.

9 Marx, a.a.O.

10 Wolfgang Fritz Haug, Kritik der Warenästhetik, Frankfurt am Main 1971, edition suhrkamp Nr. 513, hat die ökonomische Seite der ästhetischen Innovationsbeschleunigung herausgestellt und mit Begriffen wie "Gebrauchswertversprechen" und "Gebrauchswertschein" Kategorien erarbeitet, die die Reproduktion des Grundwiderspruchs der kapitalistischen Produktionsweise im Bereich des Ästhetischen zu fassen erlauben. Vgl. dazu meine Bemerkungen in: Vom Kunstwerk zur Ware, a.a.O., Seite 37 ff.

11 Haug, a.a.O., Seite 26.

12 Ebd., Seite 41; zitiert wird Wilhelm Alff, Der Begriff des Faschismus und andere Aufsätze zur Zeitgeschichte, Frankfurt am Main 1971, Seite 24.

13 Die logisch-ontologische Verfassung des Scheins verstehen wir gemäß G. W. F. Hegel, Wissenschaft der Logik II, Theorie-Werkausgabe, Frankfurt am Main 1964, Band 6, Seite 19 ff.

14 Haug, a.a.O., Seite 50.

15 Darin einen "Verlust der Mitte" (Hans Sedlmayr) oder eine "Kunst jenseits der Kunst" (Oskar Karpa) zu diagnostizieren, ist selbst dann falsch, wenn einzelne Symptome oder die Symtome einzeln richtig beschrieben werden. Eine Diagnose unserer Kunstepoche muß das bestimmende Prinzip feststellen, aus dem die gesellschaftlichen Erscheinungen hergeleitet werden können, deren eine die Kunst ist. Eine Flucht in die Metaphysik führt nur davon weg, die Realbedingungen dessen, was ist, zu erkennen. Diese liegen in dem Funktionswandel der Kunst und in ihrem Übergang von Ritual bzw. Repräsentation zum Warenmarkt. Auch ästhetische Werte sind einer allgemeinen Wertlehre einzuordnen, und diese hat ihr Fundament in der Dialektik von Gebrauchs- und Tauschwert.

16 Vgl. Hans Heinz Holz, Tradition und Traditionsbruch, in: Vom Kunstwerk zur Ware, a.a.O., Seite 66 ff.

17 Vgl. ebd., Seite 167 ff.: Die Reduktion der Reflexionsbestimmungen.

17a Ernst Bloch, Durch die Wüste, Frankfurt am Main 1964, edition suhrkamp Nr. 74.

18 Zu Léger vgl. Hans Heinz Holz, Der proletarische Utopiker, Katalog der Léger-Ausstellung Düsseldorf, Kunsthalle 1969/70, Seite 11 ff.

19 Vgl. H. P. Alvermann, Kunst als Instrument der Herrschaft, Kunst als Instrument der Befreiung von Herrschaft, in: Kunst in der Zeit, hg. von Hans Heinz Holz, Zürich 1969, Seite 243 ff.

20 Vgl. Hans Heinz Holz, Dadas absolute Rebellion, in: Vom Kunstwerk zur Ware, a.a.O., Seite 87 ff. Ferner Verflüchtigungen und Objektivationen, ebd., Seite 195 ff.

21 Willy Rotzler, Objekt-Kunst, Köln 1972. Hier werden die Stilvarianten der Objektkunst – Kubismus und Collage, Dadaismus, Surrealismus und Neo-Surrealismus, Neo-Realismus, pop art, Konzeptkunst voneinander abgehoben, ohne daß jedoch deutlich würde, daß es sich dabei nicht um Stil-, sondern um Gattungsunterschiede handelt.

22 Dokumentation über Marcel Duchamp, hg. von Max Bill, Kunstgewerbemuseum Zürich 1960.

23 Zitiert nach Rotzler, a.a.O., Seite 31.

24 Diter Rot, Katalog Daniel Spoerri, Helmhaus Zürich 1972.

25 Daniel Spoerri, Ebd.

26 Zum Beispiel von Karl Gerstner. Vgl. Hans Heinz Holz, Vom Kunstwerk zur Ware, a.a.O., Seite 215 ff.

Hans Heinz Holz

* 1927 Frankfurt/M. Studium der Philosophie, Kunst- und Literaturwissenschaften. Privatgelehrter und Publizist in Zürich. 1969 Promotion. Seit 1970 an der Philipps-Universität Marburg, 1971 Berufung auf Lehrstuhl II in Philosophie der Universität Marburg.

Veröffentlichungen: *Monographie J.P. Sartre*, 1951; *Probleme der Sprachphilosophie*, 1953; *Monographie Leibniz*, 1958; *Untersuchungen über Sprache und Stil Heinrich von Kleists*, 1962; *Herr und Knecht bei Leibniz und Hegel*, 1968; Studie über politische und philosophische Grundlagen der chinesischen Kulturrevolution: *Widerspruch in China*, 1969. Herausgeber: Zweisprachige Studienausgabe der philosophischen Schriften von Leibniz in der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft; Vierbändige Taschenbuchausgabe der Werke von Nietzsche. Zahlreiche Veröffentlichungen in Fachzeitschriften.

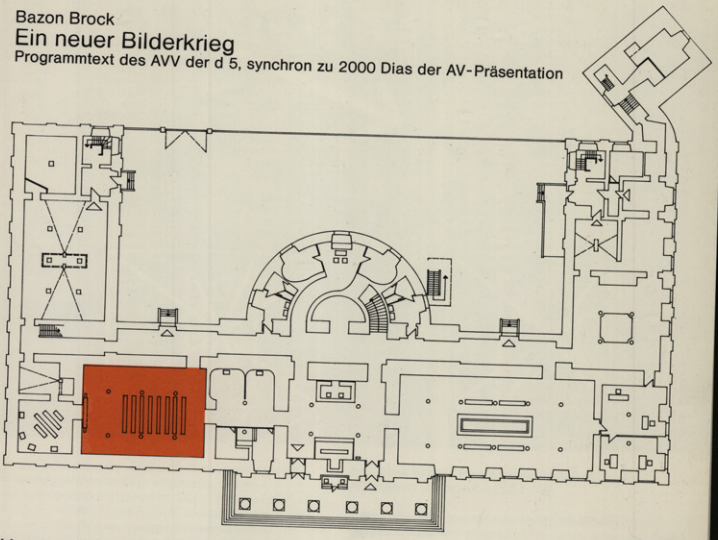
Bazon Brock
Karl Heinz Krings

Audiovisuelles Vorwort (AVV)

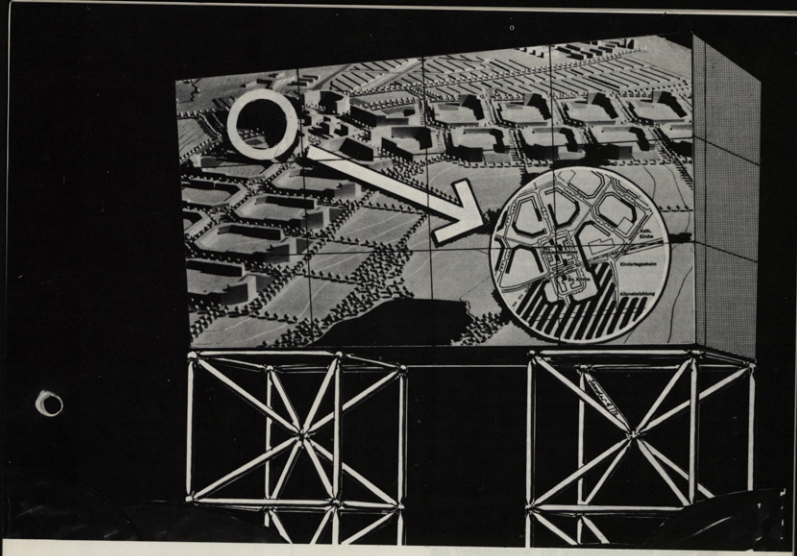
Bazon Brock

Ein neuer Bilderkrieg

Programmtext des AVV der d 5, synchron zu 2000 Dias der AV-Präsentation



Museum Fridericianum Erdgeschoß



Für die Vorführung des Audiovisuellen Vorworts wird ein Multiprojektionssystem eingesetzt, das im Baukastenprinzip konzipiert ist. Durch Neben- und Übereinanderstellen von Projektionsboxen kann eine beliebig große Bildwand aufgebaut werden ohne störenden Abstand zwischen den Einzelbildflächen. Für die documenta 5 wurde eine Bildwand aus zwölf Einzelbildflächen zusammengesetzt. Jede der Einzelbildflächen ist 90 x 60 cm groß. Jede Box ist mit 2 Dia-Projektoren ausgerüstet, um zu einem projizierten Bild ein zweites einblenden oder von einem zum nächsten Bild ohne Dunkelpause, wahlweise hart oder weich, überblenden zu können. Die Bildeinblendungen können auch aus Zeichen, Pfeilen oder Hinweisen bestehen, wodurch sich das System für eine didaktische Präsentation von Aussagen verwenden läßt.

Durch eine Steuerelektronik sind alle Einzelboxen miteinander ansteuerbar, um zeichentrickfilmähnliche Phasenabläufe und / oder Laufschriften synchron mit der Tonwiedergabe zu ermöglichen oder einen Sachverhalt gleichzeitig auf mehreren Ebenen abhandeln zu können.

Durch eine Automatik schaltet sich das System nach einstellbaren Zeiten selbständig ein und läuft nach Programmende in die Nullposition zurück.

Geräusche, Musik und Sprache werden von vorne über eine Stereo-Tonanlage wiedergegeben. Durch eine zusätzliche zeitverzögerte Wiedergabe des Stereotons von rückwärts wird natürlicher Raumklang ermöglicht.

Das Bild- und Tonwiedergabesystem ist so konzipiert, daß kurzfristige Änderungen jedes Programms möglich sind, ohne daß die Programmierung des gesamten Programms verändert werden muß.

Vollautomatisch operierende Multiprojektionssysteme werden überall dort eingesetzt, wo es um eine didaktische Aufbereitung von Informationen geht, die beliebig oft zeit- und bedienungsunabhängig vermittelt werden sollen. Während der hundert Tage documenta 5 präsentiert das System ganztägig das Audiovisuelle Vorwort, das eine allgemein verständliche Einführung in die Thematik der documenta 5 ermöglicht.

Die berechtigte Forderung von Ausstellungs- und Museumsbesuchern zielt auf eine unmittelbare Darstellung der Ausstellungsthematik und -kriterien, da die Besucher während ihres Ausstellungsbesuches nicht in der Lage sind, einen mehr oder weniger umfangreichen Katalog zur Ausstellung zu studieren und dessen Ausführungen schon während des Ausstellungsbesuches zu berücksichtigen.

Das während der documenta 5 eingesetzte Multiprojektionssystem wurde von der Forschungsgruppe für Umweltsimulationssysteme, Hamburg, entwickelt.
Es sollte ursprünglich mit einer Reihe anderer Systeme, wie Beantwortereinheiten, innerhalb der documenta-Besucherschule so eingesetzt werden, daß die gesamte Anlage als Großgruppenlehrautomat verwendet werden kann.

Verantwortlich für die Ideation Prof. Bazon Brock;
für die technische Entwicklung und Programmrealisation Karl Heinz Krings unter Mitarbeit von Adolf Skubian;
Engineering und technische Produktion Werner Diskowski.

Bazon Brock

* 1936. Seit 1965 Dozent und Professor für Neuere Ästhetik an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste in Hamburg.

Nach der Publikation seiner beiden ersten Bücher "Kotflügel" und "Das Erschrecken am S" hat er 1959 zum erstenmal in der fünftägigen Ziehung einer endlosen Linie durch die Räume der Hochschule in Hamburg (mit Hundertwasser) jenen Typ von inszenierten Ereignissen vorgeführt, der heute unter dem Kennzeichen BESUCHERSCHULE bekannt ist.

Einzelne Ausbildungen dieser Ereignisinszenierung hat Brock für das Theater, den Lehrbetrieb, die psychotherapeutische Praxis und Museumsarbeit realisiert, begleitet von einer großen Zahl theoretischer Abhandlungen.

Beispielhaft werden genannt: EINE DRAMATISIERTE ILLUSTRIERTE, Experimenta 1966. UNTERSTZUOBERST, Experimenta 1969. PFINGSTPREDIGT, Experimenta 1971. GROSSRAUMBESCHALLUNG, Experimenta 1971, Hauptwache Frankfurt. WIE WERDEN WIR MORGEN LEBEN, Bund Deutscher Architekten, Hannover 1967. SOZIO-DESIGN – ich inszeniere Ihr Leben, Frankfurt 1967. KÖLNER KONFERENZ ZUR KUNSTTHEORIE, Köln 1971. BESUCHERSCHULE, documenta 4, Kassel 1968. DARF ICH ES IHNEN ERKLÄREN, MADAME, Bern 1967. DIE ABSCHAFFUNG DES TODES, Hamburg/Frankfurt/München 1969. BLOOMSDAY, Frankfurt 1963/64. DAS DEUTSCHE TIER UND SEIN HERR, Biennale Paris 1963. STRASSENTHEATER, Berlin 1965. 24 STUNDEN, Wuppertal 1965. BÜRGERSCHULE, Frankfurt 1969. BAZON BROCK's LITERATURBLECHE, Frankfurt 1967. DAS SCHREI-THEATER, Nürnberg 1967. BITTE UM GLÜCKLICHE BOMBEN AUF DIE DEUTSCHE PISSOIRLANDSCHAFT, Frankfurt 1964. VERGOLDUNG DER UMWELT – AUFHEBUNG DES LOKALKOLORITS, Frankfurt 1964. 15 Arbeiten für Film und Fernsehen. 30 Beiträge in Büchern, Zeitungen und Zeitschriften. Biblio- und biographisches Material bis Mai 1968 in BAZON BROCK, WAS MACHEN SIE JETZT SO?, Melzer Verlag, Frankfurt 1968.

Karl Heinz Krings

* 1939; mehrjährige Tätigkeit auf dem Gebiet der Elektronik und der technisch/wissenschaftlichen Fotografie im Atomforschungszentrum Jülich; Fotograf für Werbung und Kunst. Seit 1969 Entwicklung von multimedialen Systemen und Programmrealisationstechniken für didaktische Anwendung im Schul-, Hochschul- und Ausstellungsbereich. Seit 1970 Mitarbeiter von Prof. Bazon Brock an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste, Hamburg.

Visualisierungen

Hohes Venn, Bildband, Düren 1964. *10 Jahre Kernforschung Jülich*, Ausstellung und Buch (Fotografie), Jülich 1968. *Benno Werth*, Bildband, Aachen 1969. Audiovisuelles Lehrsystem, Ausstellung "Spielen", Kunsthaus Hamburg 1971.

Ein neuer Bilderkrieg

Programmtext des audiovisuellen Vorworts der d 5 synchron zu 2000 Dias der AV-Präsentation.



Können Sie sich vorstellen, daß 35 000 Mann West-byzantinischer Armee gegen 27 000 Mann Ostbyzantinischer Armee ein blutiges Gemetzel veranstalteten, weil die einen Bilderanbeter und die anderen Bilderfeinde waren? Der blutige Kampf um eine Frage der bildenden Kunst in den Jahren 730 bis 843 nach Christus hat bis auf den heutigen Tag kein Ende gefunden.





Damals entbrannte der Bilderkrieg an Glaubensproblemen: Sind Abgebildetes (Gott und Heilige) und Abbildung identisch, eine unzertrennbare Einheit, dann darf kein Bild von Gott und Heiligen hergestellt und angebetet werden. Dann wäre Bilderanbetung und -verehrung ein Akt heidnischer Magie und also für Christen verboten.

Sind Abgebildetes und Abbildung nicht identisch, zwei selbständige, aber als Bestandteile der einen Welt miteinander verbundene Wirklichkeitsebenen, dann könnte das Abbild ruhig verehrt werden, weil das Abbild nur stellvertretende Realität der Wirklichkeit Gottes und der Heiligen ist.

Wenn man die eigenständige Wirklichkeitsebene der Abbildung gegenüber der Wirklichkeitsebene des Abgebildeten annehmen kann, dann kann man damit eine nicht sichtbare oder unerkannte andere Existenz eines Abgebildeten beweisen; ja man kann sogar Gott beweisen. Gott ließe sich beweisen, wenn die Bilder wirklich sind, wenn zum Beispiel das Wortbild VOLLKOMMENHEIT tatsächlich existiert, dann existiert auch Gott, denn Gott ist das Vollkommene; zur Vollkommenheit gehört die tatsächliche Existenz; also existiert Gott.





Im heutigen Bilderstreit geht es nicht mehr um den Gottesbeweis, sondern um den Weltbeweis, den Dato- und Omobeweis, den Kunstbeweis oder den Wissenschaftsbeweis. Wir modernen Byzantiner konstruieren und entwerfen flott und freiweg Bilder, deren Wirklichkeit als Beweis der Wirklichkeit eines dahinterstehenden Abgebildeten gewertet wird. Aber die Welt besteht nicht nur aus unseren Bildkonstruktionen.





In allen Bilderkriegen geht es um die Frage, ob das Bild den gleichen Anspruch auf Wirklichkeit erheben kann wie das auf ihm Abgebildete; oder ob Abbildung und Abgebildetes vom Wesen her eine Einheit sind. Gibt es zwei getrennte Wirklichkeitsebenen für Abbildung und Abgebildetes oder fallen beide Wirklichkeitsebenen zusammen. Heute geht es um die gleiche Frage: nur anstatt um Wirklichkeit von Gott und Heiligen als Abgebildeten und Ikone als Abbildung wird um die Wirklichkeit von FRISCHWÄRTS und NEUWEISS gekämpft. Der Bilderkampf unserer Zeit wird von Wissenschaft, Kunst, Politik und Produktion mit massenhaftem Einsatz von Mikrophonen und Kameras geführt. Die Welt wurde zu einem einzigen großen Bildschirm.





Da heute für Bilder kein Blut mehr zu fließen scheint und die Opfer des Kampfes selbst zu schönen Bildern werden, könnte man den Eindruck gewinnen, als ob der Weltbeweis durch Bilder endgültig gelungen sei. Durch die Selbstverständlichkeit, mit der wir den Wirklichkeitsbeweis der Bilder akzeptieren und auf allen Ebenen unseres gesellschaftlichen Lebens für endgültig hielten, entstand der Eindruck friedvoller kultureller Einheitlichkeit der

Sechziger Jahre. Durch sie erhielten die Sechziger Jahre den Anschein einer glanzvollen Kulturepoche; eine Kulturepoche, in der Kunst und gesellschaftliches Bewußtsein dem Anschein nach übereinstimmten.

Die Bildererzeugung der Pop art hat die industriegesellschaftlichen Massenproduktionen in den Rang von verbindlichen kulturellen Leistungen gehoben und das gesellschaftliche Leben wurde durch Pop art in Verhaltensweisen, Vorstellungen und Bewußtsein bestimmt. Die Wechselwirkung klappte umstandslos und offenbar zum Nutzen der Beteiligten. Trivialkultur von Künstlern rangerhöht, wurde mit diesem ihrem neuen Anspruch wieder als Werbung benutzt. Industriell produzierte Massengüter, von Künstlern in die Kunstpraxis mit einbezogen, sogen diesen Aussagenzusammenhang in sich auf und wurden nur um so begehrenswerter. Ein Bild hoffnungsvoller Harmonie. Der eindeutige und unbestrittene Vorrang der Pop art vor allen anderen künstlerischen Äußerungsformen gab den Künstlern, Käufern und Publikum Sicherheit in Orientierung und Urteil, und es schien endlich wieder *die* Kunst zu geben; eine klare allseits akzeptierte Sache. Diese Kulturepoche ist abgeschlossen.

Gegen Ende der Sechziger Jahre wurde dieses schöne Bild zurechtgerückt von gesellschaftlichen Randgruppen wie Studenten, Hippies, Farbigen, Vietnamheimkehrern, die die Problematik unserer sozialen Existenz wieder zum Thema erhoben.

Der Anschein einer epochalen kulturellen Einheitlichkeit der sechziger Jahre verlosch.

Heutige künstlerische Hervorbringungen sind weit entfernt von einer solchen Einheit zwischen Kunst und Lebenspraxis, von schönem Bild und Abgebildetem. Deswegen erscheint die gegenwärtige Kunstszene babylonisch verwirrt, vielfältig und widersprüchlich. Es jagen sich Stile und Tendenzen. Eine wahre Inflation sich widersprechender und gegenseitig aufhebender Produktionen entsteht mit naturwüchsiger Gewalt. Viele ziehen daraus voreilig die Konsequenz: Die Kunst könne keine verbindlichen Aussagen mehr machen.

Solches Verhalten ist voreilig und unbegründet, weil die Schwierigkeiten, die die gegenwärtige Kunstszene bietet, nicht auf die Kunst beschränkt sind, sondern für alle Bereiche der Gesellschaft gelten.

Die bedeutendste und folgenreichste dieser Schwierigkeiten ergibt sich aus dem Zerfall der Gesellschaft in viele Einzelbereiche und Teilsysteme. Das bedeutet: Es gibt keinen für alle gesellschaftlichen Teilbereiche gleichermaßen verbindlichen Sinn des Lebens, für alle Mitglieder der Gesellschaft akzeptable Ziele und Rechtfertigungen des Handelns. Jeder Teilbereich muß für sich einen letztbegründenden Sinn für Leben und Handeln formulieren. Solche Formulierung kann nicht nur in Worten vorgenommen werden; sie muß als eine jeweils neue Bestimmung dessen aufgefaßt werden, was die Wirklichkeit ist. Das Teilnehmen an dem formulierten Zusammenhang, die Erfahrung eines solchen Sinns von Leben und Handeln wird über das Herstellen und Aneignen von Wirklichkeit geleistet. Deshalb läßt sich das gegenwärtige Problem auch so bezeichnen: Was hat als Wirklichkeit unseres Lebens Geltung?











„Comic" ⟶ „Kunst" ⟶ „Werbung"









Die Antwort läßt sich schnell geben: Für jeden Menschen ist Wirklichkeit dasjenige, was ihn zum Handeln veranlaßt. Aber: auf welche Weise kann gehandelt werden?

Die documenta 5 stellt sich diesem Problem mit ihrem Thema: BEFRAGUNG DER WIRKLICHKEIT.

Es soll untersucht werden, wie die Kunst als Beispielsbereich mit der Wirklichkeitsproblematik unseres gegenwärtigen Lebens fertig wird – durch die Ausstellung von heutigen, künstlerischen und nichtkünstlerischen Bildwelten – mit dem Ziel, die von der Kunst entwickelten Verfahren der Wirklichkeitsherstellung und Wirklichkeitsaneignung alltäglich und allgemein anwendbar zu machen, soweit sie leistungsfähig sind. So formuliert das documenta 5-Thema keine vorgefaßten Beurteilungen von Kunstwerken, sondern das documenta 5-Thema formuliert eine Methode der Konfrontation der Wirklichkeit, deren einer, wenn auch ausgezeichneter Bestandteil die Kunst ist.

So kann die documenta 5 ein Trainingsfeld für Wirklichkeitswahrnehmung am Beispiel der Kunst sein. Denn Kunst ist ihrerseits Konfrontation der Wirklichkeit, zu der Künstler wie Nichtkünstler alltäglich genötigt sind.

















Beispielsweise in Bildwelten wie diesen . . .
Man muß schon ein ausgewachsener Philosoph sein, um solche Konfrontationen bei klarem Verstand zu überstehen. Welche Wirklichkeit manifestiert sich in FRISCHWÄRTS und NEUWEISS?

Was für eine Wirklichkeit sollte das sein, die als Schönheit gegessen werden kann und in der Freiheit mit einer Trockenhaube geschenkt werden kann? Welche Anstrengung des Gedankens wird einem Käufer eines Lkw auferlegt, der gewärtig sein muß, daß sein Lkw gar kein Lkw ist, sondern mehr als ein Lkw, nämlich eine rationale Kraft.

Welchen hohen Grad an Abstraktion setzt es voraus, mit einem UNDING sich zu rasieren oder in einem DING über den DINGEN spazieren zu fahren.

Alltäglich wird mit diesen Hinweisen auf Verzauberung, Veränderung, Verwandlung den Konsumenten mehr Vorstellungskraft abverlangt, als es nur je eine Kunst mit ihren fantastischsten Transformationen der Wirklichkeit, in ihren utopischsten Entwürfen einer Zukunft von einem Kunstpublikum gefordert hat.

Es scheint einem durchschnittlichen Zeitungsleser von heute ohne weiteres möglich zu sein zu verstehen, wie man die Zukunft selber machen kann, indem man Motorrad fährt, oder eine bessere Zukunft im Griff hat, indem man Ziegelsteine übereinander schichtet. Derselbe Zeitungsleser würde in einer Kunstausstellung rundheraus behaupten, daß die Künstler mit ihren Arbeiten ihm vollständig unzugänglich und unverständlich sind.

Diese Einmaligkeit scheint sich auch in achtfacher Wiederholung nicht zu verbrauchen. Ein Anspruch, der weit über alles hinaus geht, was jemals von Seiten der Kunst einem Publikum zugemutet worden ist. Die Alltagswelt scheint für jedermann Leistungen als selbstverständlich anzunehmen, die jahrhundertelang nur hochspezialisierten Künstlern und Wissenschaftlern sinnvoll erschienen. Hier heißt es für kopfwaschende

Hausfrauen: Wenn sie trotz steter Verwendung eines Antischuppenmittels Schuppen haben, dann nehmen sie das Antischuppenmittel . . .

Beseitigt eine gekaufte Flüssigkeit bei ihrer Anwendung Schuppen – so ist sie Antischuppenmittel; wenn aber diese Flüssigkeit keine Schuppen beseitigt, wieso ist sie dann ein Antischuppenmittel? Ist "Antischuppenmittel" ein bloßer Name irgendeiner Flüssigkeit, oder bezeichnet Antischuppenmittel auch eine an das Wesen der Flüssigkeit gebundene Eigenschaft?

Da nicht anzunehmen ist, daß alle Verbraucher von Wirtschaftsgütern plötzlich zu Philosophen geworden sind, kann die Erklärung für diese Alltagszumutungen nur darin liegen, daß wir die Wirklichkeitsfrage gar nicht mehr stellen.

Wir müssen sie aber stellen. Bei der täglichen Vervielfältigung der Welt durch Foto und Druck, durch Fernsehen und Film vermischen sich bis zur vollständigen Unentwirrbarkeit inszenierte Wirklichkeit mit Wiedergabe tatsächlicher Ereignisse; Teilstücke werden als der ganze Vorgang dargestellt oder in andere Zusammenhänge gestellt; Fotos werden zum Beweisstück erhoben; Perspektiven werden erzwungen, die einzelnen Wirklichkeitsebenen überlagern sich, interpretieren sich gegenseitig; Unsichtbares wird sichtbar (und was einem unter den Nägeln brennt, wird weggefeilt).















Beispiel: An einem Tag in einer Zeitung auf einer Seite drei Bildwelten: ein Schnappschuß von einer Südseereise, eine Illustration zu einer Südseeabenteuergeschichte und eine Reportage über Harmstorf, der den "Seewolf" spielte und nun mit dieser Rolle auch außerhalb des Films identifiziert wird. Ein abgebildetes wirkliches Geschehen, eine fantastische Bilderfindung und ein Zusammenfallen von Fantasie und Wirklichkeit. Bei der Wiedergabe durch die Zeitung werden diese Bildwelten für einen Zeitungsleser ununterscheidbar; er nimmt alle drei Bildwelten für gleichermaßen wirklich. Die Wirklichkeit des Abgebildeten, die Wirklichkeit der Abbildung und ihre Identität müssen ihm gleich erscheinen, weil er allen drei Geschehnissen nur in Gestalt der Reproduktion durch die Zeitung gegenübersteht. So bildet das Medium Zeitung die Wirklichkeit des Ereignisses.



„Wirklichkeit des Abgebildeten"

„Wirklichkeit der Abbildung"

„Identität von Abbild + Abgebildeten"

Da wir unser Leben nicht mehr auf unmittelbare Teilnahme an Ereignissen reduzieren können, im Gegenteil von immer mehr Teilnahme an anderen Lebensprozessen abhängen, nimmt die Notwendigkeit, durch Medien vermittelte Wirklichkeit zu erfahren, immer stärker zu. Das Chaos des Ununterscheidbaren wächst. Da hilft nur Anstrengung der Reflexion und die Arbeit des Begriffs. Arbeit wie sie beispielsweise Künstler heute leisten. Da die Kunst immer schon mit in Bildwelten vermittelter Wirklichkeit zu tun hatte, besteht guter Grund, die Künstler zu fragen, wie sie mit der Wirklichkeitsfrage fertig geworden sind und fertig werden.

Um diese spezifische Leistung der Kunst für unsere alltägliche Wirklichkeitsproblematik geht es der documenta 5 mit ihrem Thema.

Die Arbeit des Verstehens kann von mehreren Aussagenzusammenhängen ausgehen. Wir wählen den einfachsten Aussagenzusammenhang: Den der Vermittlung von Botschaften.

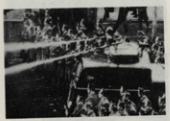
Vermittlung durch ein Medium – mediale Vermittlung.

Prinzipiell nehmen wir immer nur vermittelt wahr. Jede Vermittlung wird beeinflußt durch die Situation, in der man wahrnimmt; die Leistungen der Wahrnehmungsorgane, mit denen man wahrnimmt und den sozialen Zusammenhang, aus dem heraus man wahrnimmt. Zu diesen physiologischen, situativen und soziokulturellen Vermittlungsbedingungen kommt noch eine spezielle hinzu – eben die des Mediums, in welchem wir uns Wirklichkeit aneignen. Solche Medien sind etwa die Fotografie, die Malerei, der Film, die Zeichnung, die Wortsprache, Instrumente, Maschinen, Zeitung.

Für mediale Vermittlung gibt es zwei Extreme, die am Medium Fotografie demonstriert werden sollen: Die Extreme sind die verselbständigten Abbildungen, sind das verselbständigte Abgebildete, oder: die Extreme sind der objektivierende und der inszenierende Gebrauch des Mediums Fotografie.















Nehmen wir den Fall einer Straßendemonstration als gegeben an, so muß eine objektivierende Fotografie darauf hinarbeiten, dieses Ereignis so fotografisch zu reproduzieren, daß es Dritten gegenüber, die an der Demonstration selber nicht beteiligt waren, erfahrbar macht, und zwar so, daß die fotografische Ereigniswiedergabe aus den Zufälligkeiten, Willkürlichkeiten und Beiläufigkeiten herausgehoben wird, daß das Ereignis objektiviert wird durch die Wiedergabe der tatsächlich bestimmenden Bedingungen des Vorgangs.

Für die objektivierende Fotografie wie für die objektivierenden bildend-künstlerischen Verfahren ist in erster Linie das Medium nur ein Transportvehikel für eine außerhalb des Mediums vorfindliche Wirklichkeit, die durch die Fotografie objektiviert wird; d. h. daß die Wirklichkeit dem Betrachter oder dem Künstler oder dem Fotografen gegenüber als selbständige und eigenständige Wirklichkeit erscheinen kann: als Wirklichkeit des Abgebildeten.

Inszenierender Gebrauch des Mediums Fotografie würde bei dem gleichen Material, nämlich dem Ablauf einer Straßendemonstration, auf ganz gegenläufige Resultate Wert legen. Für sie wäre in erster Linie wesentlich: Die Erzeugung einer bestimmten Wahrnehmung des Ereignisses, das Hervorrufen einer atmosphärischen Stimmung und ästhetischer Dichte, die Erzeugung einer nicht näher kontrollierbaren Einstellung des Betrachters zu dem Bild etc.

Die inszenierende Fotografie will in erster Linie – wie auch die inszenierende Kunst – Bilderzeugungen betreiben; sie will Bildwirklichkeiten konstituieren; dabei kommt den medialen Hervorbringungsweisen größte Bedeutung zu. Dem Medium verdanken sich die erzeugten Bilder. In der inszenierenden Fotografie wird das Medium selber bilderzeugend eingesetzt. Das durch mediale Inszenierung

erzeugte Bild soll nach Möglichkeit ganz und gar aus sich selbst bestimmbar sein. Eine autonome Bildwelt – die Wirklichkeit der Abbildung. Im Gegensatz zum autonomen, aus sich bestimmbaren Bild der inszenierenden Fotografie verweist das Bild der objektivierenden Fotografie aus sich hinaus, auf ihm vorausgegangene und ihm nachfolgende, wobei die Interessantheit der objektivierenden Fotografie daraus resultiert, daß der Betrachter in seiner Vorstellungskraft die Fortsetzung oder Rückführung des Bildes selber vornehmen kann.







Der objektivierende Gebrauch des Mediums ist noch nicht weit entwickelt. Das Abgebildete zu objektivieren gilt immer noch als weniger kreativ, als die Abbildung zu inszenieren.

Für Künstler besteht ja auch schöpferische Fähigkeit in hohem Maße darin, die Techniken der medialen Hervorbringung so einzusetzen, daß sie sich verselbständigen können. Dadurch werden in der Bilderzeugung Resultate möglich, die eine noch so rationale Kalkulation außerhalb der medialen Bedingungen kaum hervorzubringen vermag.



Aber es gibt auch Künstler, die nicht weniger schöpferisch das Medium Malerei objektivierend gebrauchen, wie zum Beispiel diese sogenannten Neuen Realisten.

Es ist für den Betrachter verhältnismäßig leicht zu erkennen, wie in diesen Bildern die Wirklichkeit des Abgebildeten objektiviert wird.



Der abgebildete Gegenstand wird gegenüber der Art und Weise, wie wir ihn wahrzunehmen gewohnt sind, abgehoben. Das Abgebildete wird im Bild auch als eine von der Wahrnehmung unabhängige Wirklichkeitsebene sichtbar.

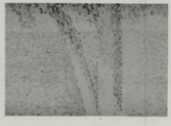


Diese Maler versuchen die Befreiung des Gegenstandes von unseren Wahrnehmungsformen, wie sie durch Film und Fotografie ausgebildet worden sind. Da wir jahrelang hauptsächlich fotografischer und filmischer Vermittlung der Welt ausgesetzt waren, scheint sich die mediale Vermittlung schon zu einem Bestandteil der Gegenstände selber gemacht zu haben.



Solche Problemlagen hat es in der Kunstgeschichte mehrfach gegeben. So brachte im 15. Jahrhundert die Anwendung der Zentralperspektive entscheidende Veränderung der Wirklichkeitswahrnehmung, da nämlich der Betrachter von einem ein-für-alle-Mal fixierten Beobachtungspunkt aus in die Wirklichkeit hineinzusehen veranlaßt wurde. Diese Fixierung des Betrachters gegenüber dem Wahrgenommenen ermöglicht eine neue Beziehung von Mensch zur Natur im Sinne wissenschaftlicher und arbeitstechnischer Konfrontation. Mitte des 19. Jahrhunderts berufen sich die Impressionisten auf die Erkenntnis, daß das menschliche Auge nur additiv sieht; daß das Bild erst durch die Integrationsleistung des Gehirns entsteht aus den vielen einzelnen vom Auge gelieferten Bruchstücken. Impressionisten malten demzufolge integrative Bilder, die die natürliche Sehgewohnheit umkehrten.





Die impressionistischen Maler ermöglichten so, die Wirklichkeitswahrnehmung des Menschen gegenständlich zu machen und vom Wahrgenommenen abzuheben.

Es wäre jedoch ein Irrtum, diese offensichtlichen Demonstrationen der Überformung des Gegenstandes durch seine jeweilige Wahrnehmung so zu verstehen, als ob die Maler den Umgang mit Dingen, die Wahrnehmungsweise der Dinge, ausschließlich nähmen und sich für die Dinge selber nicht mehr interessierten. Gerade in dieser offensichtlichen Demonstration der Wahrnehmungsweisen liegt ja für den Betrachter der realistische Verweis auf das Abgebildete und die Tatsache, daß die Wahrnehmungsform selber nur dem Gegenstand hinzugefügt wird, nicht aber in ihm als sein Wesen enthalten ist.

Das ist die Aussagentendenz eines jeden Realismus. Realistisch malen heißt eben nicht, abzubilden, was man sieht, sondern zwischen Abbildung und Abgebildetem zu unterscheiden. Das tun auch die Maler dieser Bilder.



Das natürliche Auge kann im Unterschied zum Kameraauge beispielsweise diese harte Gradation mit den ausgefressenen Lichträndern sowie die blaustichigen Schatten bei Sonnenlicht gar nicht wahrnehmen. Die Wahrnehmungsleistung der Kamera überträgt der Maler auf das Bild, indem er für die Herstellung des Gemäldes sich strikt an die fotografische Vorlage hält, ja, sie unmittelbar im Herstellungsprozeß durch Aufprojektion verwendet.



An diesem Beispiel wird die Fähigkeit der Kamera ausgenutzt, Tiefenschärfen unterschiedlichster Art in einem einzigen Bild zusammenzubringen.



Hier wird die Leistung der Kamera benutzt, den Betrachterstandpunkt durch Verwendung unterschiedlicher Objektive, beispielsweise Weitwinkel, zu verlagern, ohne daß dadurch das Bild die Dimension der Nähe verlöre.



Neben den technisch-medialen Leistungen der Fotografie für die Wirklichkeitswahrnehmung reflektieren diese Maler auch Handhabungen des Mediums Fotografie – etwa wie hier durch die Wahl eines Ausschnitts.

Das von der objektivierenden Kamera ausgeschnittene Wirklichkeitsfeld geht nicht von kompositorischen Bildordnungen aus; sie baut nicht ein Bild unter den Gesetzen der optimalen Wirkungsbalance, sondern läßt den Bildrand als willkürliche Begrenzung deutlich werden. Das Bild könnte sich ebenso gut nach links und rechts, oben und unten fortsetzen.



Am Beispiel MEDICI wird die spezifische Leistung der Fotografie, aus einem Bewegungsablauf einen sehr begrenzten Moment herauszuheben, reflektiert. Die Abgebildeten werden in einem Moment fixiert, der vom natürlichen Auge nicht fixierbar ist.



Bei einem vergleichbaren Fixieren von personalem Ausdruck anhand der Mimik, wie sie in der Portraitmalerei vorkommt, wird der mimetische Ausdruck nicht als bloße Zufälligkeit eines Moments gewertet, sondern etwa als für die Personen bezeichnend oder typisch.

Alle diese Bilder erschließen zusätzlich die Dimension von Zeit. Jeder kann umstandslos und beiläufig mit einer Kamera einen Blitzlichtschnappschuß herstellen. Für die Umsetzung des Photos in ein gemaltes Bild wird wenigstens einige Wochen Zeitaufwand benötigt. Diese Differenz von fotografischer und malerischer

Bilderzeugung geht in alle Bilder der Neuen Realisten ein. Selbst im Detail verweist das Bild auf künstlerische Techniken der Bilderzeugung: fotografisches Blitzlicht auf Kleidung und Haaren wird mit dem malerischen "Glanzlichteraufsetzen" gekoppelt.

Die Fotografie hat neue Gegenstandsebenen als abbildungswürdige erschlossen. Diese gemalten Bilder eignen sich solche fotografisch entdeckten Bildgegenstände an.



Bevor das Kameraauge sich auf alles ausrichtete, was in der Welt vorkommt, bestand eine weitgehende Hierarchie und Ordnung der Wirklichkeit des Abgebildeten für die Malerei.



An diesem Bild demonstriert sich die fotografisch ausgebildete Augenlinie; das sehende Objektiv befindet sich etwas oberhalb der Kniehöhe des sitzenden Mädchens.

Zugleich verweist die starke Blaustichigkeit der Schattenbildung auf eine Qualität der Farbfotografie – speziell bestimmter amerikanischer Farbfilme.

Man kann sagen, daß der Maler durch das Kameraauge und die Eigenschaften der fotografischen Farbwiedergabe eine neue Wirklichkeitswahrnehmung angeboten bekam und sie in diesem Bild realisierte.

Ein Hinweis vielleicht noch auf die Gruppe der Plastiken.



Selbst für diese Plastiken gilt noch der objektivierende mediale Gebrauch. Einen ablaufenden Prozeß in Segmente zu zerlegen und ein einzelnes Segment stehen zu lassen, unabhängig von der zeitlichen Dauer oder der Materialkonsistenz, wurde uns durch fotografische Techniken antrainiert. Das Stillhalten des betrachteten Gegenstands, der Eingriff in einen Prozeß durch zeitunabhängige Beschäftigung mit ihm und allen seinen unterschiedlichen Details ist die Voraussetzung für solche Plastik. Ein konkretes Geschehen in allen seinen Bestandteilen wird zur Permanenzszene, ein Prozeß zum Zustand eingefroren; nicht nur lebendige Organismen, sondern auch die Dingwelt ihrer Lebensumgebung wird stillgestellt.





Wesentlich für viele Arbeiten dieser Realisten ist, daß sie die Dimension des fotografischen blow up, der Vergrößerung bewußt berücksichtigen. Die Möglichkeit zur beliebigen Dimensionierung eines fotografisch vermittelten Abgebildeten wird in die Malerei übertragen. Da der Betrachter die Distanz zum Bild nicht beliebig vergrößern kann, um das Bild wieder in der natürlichen Größe zu sehen – er würde dann nämlich nichts Genaues mehr sehen können –, zwingt dieses blow-up-Verfahren den Betrachter zu einer größeren Gegenstandsnähe und damit zu einer neuen Konfrontation. Diesen realistischen Beispielen der Objektivation durch mediale Vermittlung steht der inszenierende Gebrauch des Vermittlungsmediums gegenüber.



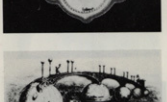
Erinnern wir uns an die Aussagen über den Bilderkrieg, der noch heute anhält. Für die Bilderfreunde ist die Abbildung eine eigenständige Wirklichkeitsebene der einen Welt. Die Bilderfreunde inszenieren solche autonomen Bildwelten, wie sie uns etwa die Kaufhauskunst und der Kitsch vorführen.




Die Konstruktion der Abbildwirklichkeit soll möglichst geschlossen und durchgängig sein. Die Abbildwirklichkeit soll ein zusammenhängendes Weltbild ergeben.

Natürlich gibt es auch in den inszenierten Abbildungen die Ebene des Abgebildeten. Für die Konstrukteure von Weltbildern als autonome Wirklichkeiten erscheint die Wirklichkeit des Abgebildeten nur bruchstückhaft, vereinzelt, ohne sichtbaren Zusammenhang. Erst die Inszenierung von Bildwelten scheint für die Bildergläubigen solchen geschlossenen Zusammenhang zu ermöglichen. Die Totalität und Einheitlichkeit der inszenierten Weltbilder des Kitsch deckt die Wirklichkeit des Abgebildeten vollständig zu.




Nicht alle Relationen von inszenierter Abbildwirklichkeit und Wirklichkeit eines Abgebildeten müssen in einem konstruierten Weltbild untergehen, z. B. nicht die Beziehung von Science Fiction zur Raumfahrt.
Denn immer wieder wird Science Fiction als eine inszenierte Abbildwirklichkeit überführt in die zivilisatorisch/technisch objektivierte Wirklichkeit des Abgebildeten. Das zeigen diese Beispiele für die Voraussage einer künftigen Entwicklung im Bereich der Umwelt, Kultur, Mode und Raumfahrt.

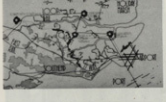



Was 1844 als eine vollkommen autonome Abbildwirklichkeit von Science Fiction Autoren konstruiert wurde, ist 130 Jahre später in objektive Wirklichkeit der Raumfahrt überführt.




Auch Utopien sind Konstruktionen von Abbildwirklichkeit; aber im Unterschied zu Science Fiction entwickeln Utopien nicht nur Vorstellungen über technische Systeme, sondern inszenieren Weltentwürfe im Hinblick auf ganz konkrete Veränderungen unseres Lebens. Utopien wollen möglichst weitgehende Alternativen zu den gegebenen Lebensumständen bieten. Das Gegebene soll sich an dem möglichen ganz anderen orientieren. Beispielsweise: im Bereich der Utopie des Städtebaus können eben nicht nur fantastische Entwürfe technischer Konstruktionen angeboten werden, sondern es muß eine Gesamtheit gesellschaftlicher Lebensformen entwickelt werden. Wer so tut, als ob utopische Entwürfe bereits unmittelbar als Wirklichkeit des Abgebildeten verstanden werden könnten, verhält sich aktionistisch.

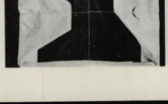


Aktionistische Aktionen wie diese wollen die Utopie von der Wirklichkeitsebene der Abbildung auf die Wirklichkeitsebene des Abgebildeten herunterzwingen. Solche Aktionen haben ihren Sinn nur dann, wenn die Beteiligten so tun, als ob die neuen vorgestellten Formen der Lebensorganisation bereits als tatsächliche gegeben sind.




Kein Bild besteht aus nur einer Wirklichkeitsebene. In jedem Bild treten sowohl Abbild wie Abgebildetes als Ebene auf. Der spezielle Charakter des Bildes läßt sich aus der besonderen Betonung oder Dominanz einer Wirklichkeitsebene bestimmen.

Hier wird in zwei Bildern eines Malers sichtbar, daß sich Künstler selber nicht festlegen auf ausschließlichen Gebrauch einer Bilderzeugungsweise. Im linken Bild dominiert die Wirklichkeit des Abgebildeten; das rechte setzt mediale Vermittlung inszenierend ein; in ihm herrscht die Wirklichkeitsebene der Abbildung vor, d. h. in diesem rechten Bild verselbständigt sich die mediale

Vermittlung zur Bilderzeugung. Früher wurde Abbildwirklichkeit als "die eigene Welt des Künstlers" oder "Gegenwelt" oder "Scheinwelt" umschrieben. Gemeint war auch damals, daß ein Künstler seine gesamte Wirklichkeitswahrnehmung als ein System von Abbildungen aufbaut. Geschlossene Systeme von Abbildwirklichkeit sind Mythologien.

Da bisher Mythologien meist nur von Kollektiven ausgebildet wurden, wollen wir diese durchgängigen Konstruktionen von Abbildwirklichkeit durch einen einzelnen Künstler als Individuelle Mythologien unterscheiden.

Das umfangreiche, durchgängige, geschlossene und einheitliche Erzeugen von Abbildwirklichkeit ist einer ganzen Reihe von heutigen Künstlern gelungen.

Wir zitieren beispielhaft Joseph Beuys. An seinem Werk frappiert, daß ihm in knapp zwei Jahrzehnten eine Konstruktion von Abbildwirklichkeit gelungen ist, wie sie ansonsten nur durch lange Traditionsketten vieler Generationen geschaffen wird.

Die Verbindungsstücke seines konstruierten Kosmos werden allerdings zumeist nicht im magischen oder rituellen Gebrauch der Gegenstände durch ihre Benutzer erzeugt, sondern durch die Eigenaktionen des Inszenators, der sich dabei auch der Vergegenständlichung von Sprache und Gedanken bedient.

Beuys erarbeitet als entscheidendes Verbindungsglied der einzelnen Mythologeme die Transformation, die Verwandlung inszenierter Abbildwirklichkeit in immer neue Abbildungen, weshalb der Eindruck entsteht, als könne Beuys jede x-beliebige, irgendwo vorfindliche Abbildwirklichkeit seinem System einverleiben.

Transformierbarkeit oder Transsubstantiierbarkeit belegen auch die von Beuys hauptsächlich verwendeten Materialien Fett, Wachs, Schokolade und Filz.

Unmittelbar an vorliegende kollektive Bildwelten knüpfen diese Individuellen Mythologien an:

Rituelle Kleidung der Priester und Schamanen, Zauberer: Graves

Kultische Instrumente und Fetische: Hesse

Kultische Räume: Buthe

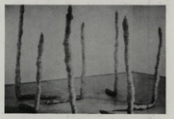
Kultische Sprache: Calzolari

Kultische Handlungen: Byars.










Wir haben bisher davon gesprochen, daß die Wirklichkeit des Abgebildeten und die Wirklichkeit der Abbildung als äußerste Extreme einander gegenüberstehen; etwa in Realismus und Kitsch, oder als inszenierende und objektivierende Fotografie; dann haben wir am Beispiel von Science Fiction und Raumfahrt, Utopie und Aktionismus auf die Überführbarkeit der beiden Wirklichkeitsebenen aufmerksam gemacht. Jetzt wollen wir auf eine weitere Beziehung zwischen Abbildung und Abgebildetem hinweisen: die Stellvertretung.





In den Bildwelten der Werbung vertreten sich Abbildung und Abgebildetes gegenseitig.





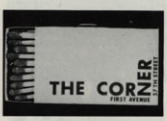
Die Werbung inszeniert eine Bildwelt, die vollständig autonom ist. Jeder weiß, daß das von der Werbung inszenierte Bild eindeutig sich von den abgebildeten Produkten unterscheidet. Dennoch will aber Werbung ja eine Handlungsanleitung, eine Aufforderung zum Kaufen sein; es soll nicht die inszenierte Bildwelt gekauft werden, sondern das Produkt. Deshalb zielt die Werbung auf den Austausch der vollständig autonomen Bildwelt des schönen Scheins mit der ebenfalls selbständigen Wirklichkeit des Produkts.





Beide Ebenen sollen gegeneinander bedingungslos austauschbar sein. Wobei nochmals betont wird, daß die beiden Wirklichkeitsebenen in keiner Weise miteinander gleich sind oder sich auch nur annähernd ähneln. Das Verwirrende und schwer Durchschaubare der Bildinszenierung durch die Werbung besteht darin, daß die Werbung vorgibt, daß das Produkt eine eigenständige Wirklichkeit darstelle. Das leistet sie eben nicht durch objektivierten Einsatz der vermittelnden Medien, wobei das Produkt tatsächlich so sichtbar würde, wie es seinem Wesen nach ist, sondern sie zwingt die Adressaten dazu, das inszenierte Bild an die Stelle des abgebildeten Gegenstands zu setzen.





Ein ähnliches Austauschverhältnis von Abbildung und Abgebildetem liegt bei der gesellschaftlichen Ikonografie als Bildwelten von Uniformen, Fahnen, Briefmarken, Schachtelsignets, Banknoten, Firmen- und Markenzeichen, Verpackungen, Abzeichen etc. vor. Für die Unterscheidung der Wirklichkeitsebenen sind die gesellschaftlichen Ikonografien nicht Bedeutungsträger, sondern Stellvertreter der Wirklichkeit des Abgebildeten.





Solcher allgemeinen Bilderseligkeit tritt heute verstärkt eine Gruppe von Bilderfeinden gegenüber. Der Bilderkrieg nimmt an Entschiedenheit und Konsequenzen rapide zu. Abgesehen davon, daß heute jeden das permanente Bilderangebot zu ablehnenden Reaktionen reizt und viele Beteiligte einfach die Bilder nicht mehr sehen können, gehen die Bilderfeinde dazu über, die verbildlichte Welt vom Zauber des Scheins zu befreien. Das führt zu einer Art unblutigem Bildersturm, der aber methodisch geführt wird. Bilderfeinde wollen nicht mehr extreme Gegenübersetzung oder Überführung oder Stellvertretung von Abbildung und Abgebildetem, sondern sie wollen bewußt eine qualitativ andere Relation, nämlich die Identität bzw. Nichtidentität von Abbildung und Abgebildetem.

Für die bisher erörterten Bildwelten mußte der Betrachter selber weitgehend die Leistung der Reflexion, nämlich die Unterscheidung der Wirklichkeitsebenen erbringen.

Für jene Bilder, in denen Abbildung und Abgebildetes identisch bzw. in der Identität nichtidentisch sind, wird die Beziehung von Identität und Nichtidentität selber als Bildaussage genommen. Das Bild macht seine eigene Bedeutung zum Gegenstand. Im Bild und durch das Bild reflektiert der Bilderzeuger seinerseits das Verhältnis von Abbildung und Abgebildetem. Das Bild wird zum Erkenntnismittel für den Künstler.

Wenn hier auf der Abbildebene eine jeweils veränderte Mundstellung sichtbar wird, korrespondiert ihr auf der Ebene des Abgebildeten die momentane Artikulation eines Namens. Erst in dieser Einheit von aktualem Verlauf und der Erzeugung des Bildes realisiert sich die künstlerische Hervorbringung.

Wenn hier Wasser ausgeschüttet wird, so wird der tatsächliche Geschehensablauf als Wirklichkeit des Abgebildeten mit der der Abbildung identisch für genau den Moment, in welchem das tatsächliche Geschehen von den Beteiligten inszeniert wird. Das Wasserausschütten soll selber nicht zu einer inszenierten Wirklichkeitsebene werden – ihre Kläglichkeit läge ja auf der Hand.

Es ist leider schwierig, dieses Moment des Identischwerdens hier in Fotografien darzustellen, da ja nicht die Fotografie die künstlerische Hervorbringung als Bild darstellt, sondern die im Prozeß hergestellte Identität der Wirklichkeitsebenen. Fotografien von solchen Prozessen stehen zu den tatsächlichen Ereignissen etwa in dem Verhältnis wie Notenschrift zur hörbaren Musik oder im Verhältnis von Tatortfotografien zur kriminalistischen Tatrekonstruktion.

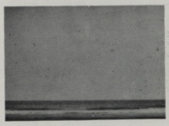
Die hier gezeigte fotografisch-mediale Vermittlung des tatsächlichen Geschehens ist nur eine Vergegenständlichung der Identität von Abbildung und Abgebildetem, wie sie in dem aktualen Verlauf erzeugt wird. Die Bilder müssen deshalb möglichst ausführliche Phasenabläufe aus dem Ereignis reproduzieren; sie müssen Sequenzen bilden, bei deren Betrachtung der Adressat auf die zugrunde liegende Identitätsbildung verwiesen werden kann.

Die Aussage über die Identitätsbeziehung von Abbildung und Abgebildetem muß gleichsam indirekt erschlossen werden, wie an diesem Beispiel: Mit verbundenen Augen soll ein in unregelmäßigen Zeitabständen und in unterschiedlichen Höhen zugeworfener Ball gefangen werden.

Deutlicher wird die angestrebte und gewollte Identität, wenn sich die Künstler selber zu Momenten des Bildes machen. Sie sind dann selber Mittel und Zweck der ereignishaften Bilderzeugung. Ein Biß in die eigene Haut in den unterschiedlichen Phasen der Normalisierung der Druckstellen benutzt den Schmerz als Stimulanz erhöhter Wahrnehmung.











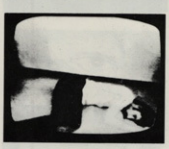










Solche Operationen mit dem eigenen Gesicht vergegenständlichen das handelnde Subjekt, so daß es zu sich selbst eine Beziehung aufnehmen kann; eine Beziehung nicht zu einem dritten und fremden Objekt, sondern zu sich selbst in der Einheit und Identität von Subjekt und Objekt.

So werden realzeitliche Ereignisse und ihre Vergegenständlichung im Erfahrungsprozeß identisch.

Vielleicht sind diese Aussagen eindeutiger, wenn man auf das Beispiel Theater verweist: Auf der Bühne findet als das Stück selber ein Zeltaufbau und -abbau statt; das Stück dauert genau so lange, wie auch außerhalb des Theaters ein Zeltauf- und -abbau dauert.



Diese beiden Gentlemen aus England inszenieren sich zu lebenden Bildern, wodurch sie zugleich die Beziehungsform zweier Personen in einem bestimmten Moment ihres Kontaktes objektivieren. Sie haben es zu einer solchen Perfektion gebracht, daß sie sich selbst in der Einheit von Rolle und Dasein zugleich als unbelebte Skulpturen und lebendige Organismen sehen können. Sie sind singende Skulpturen – wie sie sagen. Der skulpturierte Stein beginnt zu singen. Die Materie handelt als Subjekt und der belebte Organismus versteinert; er gewinnt die Qualität des zeitlosen, reaktionslosen, toten Materials. Lebensäußerung des Organismus und Dasein der Materie werden identisch.

In allen diesen Fällen wird die Identität von Prozeß und Zustand, von Handlung und Erfahrung erzeugt durch Arbeit, d. h. die Körperbewegung, Händereiben, Grimassieren, Operationen im Raum, Objektbelebung werden als Automatismen vorgeführt. Sie sollen aus ihrem Bezug zur Umwelt herausgebrochen werden durch Isolation, ganz so wie im Arbeitsprozeß am Fließband von einem Arbeiter zusammenhanglose Handlungsabläufe vollzogen werden.

Die Prozesse werden aus ihrer alltäglichen Zweckausrichtung ausgestanzt. Was so von Künstlern bewußt erarbeitet wird, ist bei Geisteskranken erzwungen.

Ihr Vollziehen der Identität von angeborenen und anerzogenen Handlungsschablonen ist bloße Leerformel, da bei Geisteskranken ein Teil der Fähigkeit zur Wirklichkeitsdifferenzierung durch Krankheit verloren gegangen zu sein scheint, wodurch Identität von Abbildung und Abgebildetem erzwungen wird.

Dieser Maler sieht sich selbst zugleich als Opfer und als Täter, indem er malend sich seiner Vergangenheit konfrontiert. Er hatte ein Verbrechen begangen.

Auch für Schizophrene ist dabei zu beachten, daß sie nach wie vor Realitätsebenen unterscheiden – Realitätsebenen ihrer eigenen Vorstellung –, aber eben nicht die entscheidende Differenz einer objektivierenden Wirklichkeit des Abgebildeten und deren notwendiger Relation zu Abbildsystemen.

Diese Schlüssel sind funktionsgerecht Schlüssel – aber auf der Wirklichkeitsebene der Vorstellung des Kranken.

In seiner Welt haben diese Schlüssel genau den gleichen realitätsgerechten Stellenwert wie richtige Schlüssel sie für uns haben; aber mit den für den Kranken realitätsgerechten Schlüsseln lassen sich nur seine vorgestellten Schlösser öffnen, nicht aber unsere.

Diese Strümpfe konstruierte eine Kranke als Voraussetzung für eine schnelle Fortbewegung von dem Ort ihrer Vorstellung. Die Vorstellung der schnelleren Bewegung durch die großen Strümpfe ist für sie ganz real. Ebenso wie für uns die Größe eines Autos als Hinweis auf seine Schnelligkeit verstanden wird.

Dieser Geisteskranke geht sogar sehr weitgehend objektivierend und analytisch vor: so zerlegt er die unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen eines Gesichts in Profil- und Seitenansicht. Er konstruiert Körper und Gesicht in Bewegung und wendet die Gewandausstülpung ganz im Sinne der Tradition der Malerei als Kennzeichnung der Bewegungsspur an.

Trotz dieser Innendifferenzierung bleibt für Geisteskranke das Zusammenfallen der objektiven Welt und der Vorstellung undurchbrechbar.

Auch in der Kindermalerei wird Identität erzwungen. Jedes von Kindern wie immer gebildete Abbildungssystem setzen sie mit dem Abgebildeten gleich.

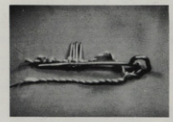
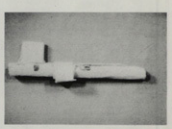
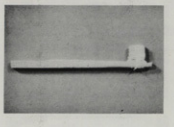
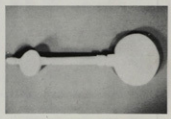
Also dieses oder dieses Bild wird gleichermaßen für eine Objektivation von Haus gehalten. Für Kinder ist die Abbildung auch das Abgebildete. Kinder setzen so die fiktive Wirklichkeit der Abbildung, die sie ersinnen, als objektive Wirklichkeit des Abgebildeten, weil sie noch nicht gelernt haben, beide Ebenen zu unterscheiden, oder in gewollter Weise ihre Identität auszubilden.

Wenn ein erwachsener Maler aber die erzwungene Identität der Kindermalerei seinerseits nachahmt, dann führt er in diese Identität einen Unterschied ein. Es bleibt zwar bei dem erzwungenen Identischwerden von Abbildung und Abgebildetem, aber mit dem deutlichen Hinweis darauf, daß es sich dabei um erzwungene Identität handelt.

Der Maler macht darauf aufmerksam, indem er kindliche Identitätserzeugung nachahmt. Die Kindermalerei eines erwachsenen Malers reflektiert auf die Nichtidentität von Abbildung und Abgebildetem in ihrer dennoch bestehenden Einheit.

Das ist ein schon sehr komplexer Vorgang, der bereits Erkenntnis hervorbringt. Alle höheren Systeme von Wirklichkeit unserer sozialen Welt können in Wissenschaft







und Kunst nur durch erzeugte Nichtidentität erschlossen werden. Nichtidentität in der Identität herzustellen ist ein Erkenntnisprozeß.

Zur Verdeutlichung zitieren wir zwei allgemein bekannte Künstler mit ihren Verfahren der Erzeugung von Nichtidentität.



„Das ist keine Pfeife" steht auf diesem Bild von Magritte zu lesen, und doch ist eine Pfeife gemalt; aber das ist eben eine gemalte Pfeife und damit keine Pfeife. Die Pfeife soll so bestimmt werden, daß in diesem Bild alle Wirklichkeitsebenen erfaßt werden können; dazu gehört eben auch, daß die Pfeife keine Pfeife ist.



Alle Wirklichkeitsebenen zugleich bestimmbar zu machen, setzt eine Sprache voraus. Die Nichtwortsprache des Bildes ist aber noch nicht soweit entwickelt, daß sie diese Leistung erbringen könnte. Deshalb greifen die Mehrzahl der Künstler auf Wortsprache zurück, um ihre teilweise bildsprachlichen Formulierungen der Wirklichkeitsproblematik stützen zu können. Bei Bildern von Magritte oder Surrealisten wie Dali kann diese wortsprachliche Äußerung auch als eine Literarisierung des Bildes, als eine Hinzufügung zum Bild erscheinen; sie muß nicht unbedingt auf dem Bild vergegenständlicht sein.





Daß diese bildlichen Darstellungen von Nichtidentität von einer leistungsfähigeren Wortsprache abhängen, ist auch der Grund dafür, daß beispielsweise Magrittsche oder surrealistische Bilder so gern mit Bildkommentaren und Titelerweiterungen versehen werden.

Ohne solche Kommentare kommt Oldenburg aus, der allerdings auch jeweils nur ein Verfahren der Herstellung von Nichtidentität anwendet, z. B. die Transformierung von Materialqualitäten in Gestaltqualitäten und umgekehrt. Der Austausch von Gestalt und Material erzwingt die Reflexion auf die bestimmenden Größen einer konstruierten Bildwelt. Solche Verfahren der nichtidentischen Übertragung der quantitativen Entfaltung sind für Künstler und Wissenschaftler außerordentlich wichtig geworden.

Dafür einige Beispiele im Schnellstverfahren.



Physikalische Kernforschung ist auf Vergegenständlichung von Kernprozessen in Fotografien angewiesen. Photoplatten werden dem Teilchenstrom ausgesetzt (realer Prozeß und Vergegenständlichung werden identisch). Aber darüber hinaus müssen die entstandenen Vergegenständlichungen mit Hilfe von Theorien und Methoden aus dieser bloßen Identität des Photos mit dem Prozeß überführt werden in Nichtidentität der Erkenntnis.





Zwar können Menschen fliegen, aber eben doch nicht fliegen. Dieser Mann enthüllt uns solche Nichtidentität in seinem bis ans Lebensende andauernden Versuch, dennoch mit den Armen fliegen zu lernen.



Identität von Abbildung und Abgebildetem im Spiegelbild wird in dem Moment, wo man in den Spiegel schaut, hergestellt. Die Nichtidentität in dieser Identität erzeugt die Aufschrift rechts am Hals des sich Spiegelnden, die er in seinem Spiegelbild immer nur links sehen kann. Das Moment der Nichtidentität entsteht als Aussage: Niemand kann sich selbst so sehen, wie ihn andere sehen.

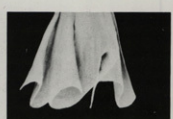
Augen sind ein Spiegelbild für jemanden, der einen anderen ansieht. Die aufgesetzten Haftschalen aus Einwegspiegelglas verweisen denjenigen, der einem anderen in die Augen sieht, auf sich selbst.



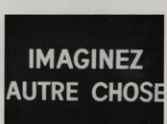


Zwei objektivierend eingesetzte Kameras werden als Wahrnehmungsorgane der beiden Männer anstelle ihrer Augen verwendet, während sie sich in entgegengesetzter Richtung umkreisen. Die Identität von Wahrnehmungsapparat und Wahrnehmendem wird in der Gegenläufigkeit der Bewegung und der Beziehung zweier gleicher Systeme aufeinander durchbrochen, wenn die dabei entstehenden Aufnahmen gleichzeitig über Monitoren als Bilder ablesbar werden. Das Moment der Nichtidentität entsteht in der Reflexion darauf, daß Kamera und Kameramann immer nur sich selbst sehen, wenn sie das vor ihnen ablaufende Geschehen aufnehmen.



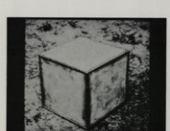


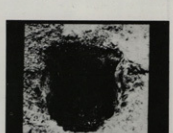
Ein gefaltetes, geknautschtes, etwa 120 cm langes brettartiges Objekt, Kunstharz verstärkt, mündet an einem Ende wie selbstverständlich aus der Faltelung des Materials in den Schriftzug WIR. Am anderen Ende entsteht aus dem Abschluß der Fältelung der Schriftzug ICH. Aus der materialen Einheit des Objektes und seiner beiden Enden entspringt das Moment der Nichtidentität von ICH und WIR in ihrer Identität.



Eine exemplarische Differenz in der Einheit. Der Text lautet: "Stellen Sie sich etwas anderes vor"; etwas anderes als den Satz: stellen Sie sich etwas anderes vor. Die Aussage des Satzes trifft auf ihn selbst zu, er wird dadurch in sich selbst ein anderer.

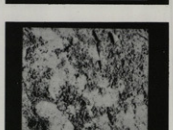
Objekte werden benutzt. Nur während sie benutzt werden, sind sie als Objekte sichtbar; unbenutzt sind sie ein Haufen Material. Die Objekte legen eine bestimmte Benutzungsart durch ihre materiale Gestalt nahe, sind aber keine Instrumente, an denen bereits der Verwendungszweck deutlich sichtbar wäre. Der materiale Objektcharakter und der erst im Gebrauch der Objekte erzeugte Instrumentalcharakter ergeben einen Selbstunterschied der künstlerischen Arbeit.





Der Kubus ist die materiale Erscheinung und der Träger der Attribute eines Kunstwerks. Der Kubus wird vergraben, das Werk zur Nichtidentität gezwungen in der Anstrengung des Künstlers, seine künstlerische Hervorbringung eben nicht bloß in der Materialgestalt des Werks identisch aufgehen zu lassen.



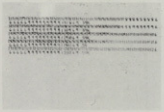


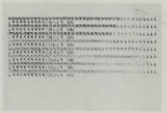
Das ist eines der bedeutendsten Werke der Bilderfeinde in ihrer Kraft der Reflexion. Ein Baum wird zu einem Balken zurechtgesägt. Der Künstler schält aus dem Balken wieder den Baum heraus; denselben Baum zur Zeit seines Wachstums, als der Baum noch Jahre jünger war als der Balken. Wo Natur in Gestalt des Baumes bloß als vorgegebene Objektwelt behandelt wird, um sie in beliebige Abbildrealität des Balkens zu überführen und als solche zu gebrauchen, wird hier mit einem weiterführenden Schritt der menschlichen Weltaneignung durch Arbeit die Natur aus ihrer Identität von Baum und Balken in die Nichtidentität gerettet.

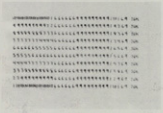














Reihungen von Daten werden durch ganz formale Rechenoperationen miteinander zu abstrakten Bildsystemen ausgeschrieben. Sie formieren Bilder, deren Inhalt ihr Zustandekommen ist.

Soweit handelt es sich nur um erzeugte Identität von Prozeß und Zustand. Da aber das ausgeschriebene Blatt als abhebbares Resultat des gestischen Artikulationsprozesses von Künstlern verstanden wird, werden Zustand und Prozeß in ihrer Einheit dennoch unterscheidbar.

Nichtidentität und also Erkenntnis hervorzubringen, ist ein schwieriges Unterfangen, dem Künstler mit ihren noch weitgehend unausgebildeten Bildsprachen kaum gewachsen sein können. Sie versuchen es immerhin unter Zuhilfenahme der langen Tradition philosophischen Denkens; sie versuchen die Bilderkulisse zu verlassen mit Hilfe der zahlreichen Methodiken der empirischen Wissenschaften.

Ob sie allerdings ihr Ziel als Künstler erreichen können und nicht doch eben Philosophen und Wissenschaftler werden müssen, ist zumindest fraglich.

Das hängt auch von unserer aller Beteiligung und Stellungnahme in dem kommenden Bilderkrieg ab. Für diesen Bilderkrieg gibt es keine Genfer Konvention der Kunst, keine Flucht in künstlerische Eigengesetzlichkeiten. Denn dieser kommende Bilderkrieg ist – wie die bereits historischen Bilderkriege – keine ausschließliche Angelegenheit der Kunst, sondern eine Frage nach der Konstruktion der Wirklichkeit für alle Mitglieder der Gesellschaft.

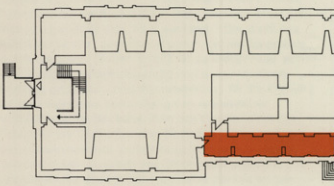
Immerhin geben die Künstler ein Beispiel, das wir mit großerAufmerksamkeit studieren müssen, denn im kommenden Bilderkrieg gibt es keine Neutralen, aber eine Unzahl von Opfern – die Bildanalphabeten.

Eberhard Roters

Nofretete und die Zwerge

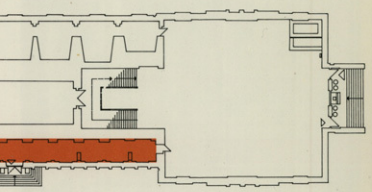
Trivialrealismus & Trivialemblematik

Mitarbeiterin (Ausstellung): Janni Müller-Ha



Neue Galerie Erdgeschoß

auck



Es gibt Kunstwerke, die jeder kennt. Der exemplarische Effekt ihrer Ausnutzung entsteht dadurch, daß sie nach stillschweigender Übereinkunft tonangebender Gesellschaftsschichten dazu ausgewählt worden sind, "höhere Werte" zu simulieren. Infolgedessen werden sie – mehr oder weniger originalgetreu – kopiert, und die Kopien werden, industriell gefertigt, in großer Auflage und in den unterschiedlichsten Formaten für den Hausgebrauch hergestellt. Dazu gehörten früher z. B. die Venus von Milo, der Apoll des Belvedere und der Borghesische Fechter. Dazu gehören außerdem Gemälde und Zeichnungen, wie etwa Leonardos "Abendmahl" und Dürers "Betende Hände". Diese Kunstwerke müssen irgendwie für die Auswahl zur Reproduktion in großen Mengen geeignet sein. Aber wodurch? Die Wahl des Kunstwerks, das, zum Star erkoren, seinen Siegeszug durch die guten Stuben antritt, ist zunächst zwar sicher vom Zeitgeschmack abhängig und daher modisch bedingt, grundsätzliche Voraussetzung für die Eignung ist aber wohl eine Verbindung von realistischer Vorbildtreue im Gestaltaufbau des Originals mit der Fähigkeit zur Verbildlichung eines signifikanten Typus, der mit wachsender Verbreitung in Form von Reproduktionen die Kennzeichen des Stereotyps annimmt. Ein derartiges Kunstwerk bekommt also gerade wegen seiner als "realistisch" aufgefaßten Gestaltung im Zuge der Häufigkeit der danach hergestellten Reproduktionen eine emblematische Funktion. Das Flair des Trivialen gewinnt es erst in Gestalt seiner zahlreichen Nachahmungen, und die Trivialität der Kopien schlägt auf dem Weg über die Häufigkeit der Begegnungen mit den Kopien wieder auf die Bewertung des Originals zurück. Zu solchen Kunstwerken, die in zahlreichen Kopien verbreitet werden, gehört heute noch die Büste der Nofretete, und es lohnt sich, die Gesichtspunkte zur Erläuterung am Beispiel der Nofretete eingehend zu explizieren.



1

Die Originalbüste ist in der Antikenabteilung der Berliner Museen zu besichtigen. Daß die Kopien als Bildungs-Maskottchen heute noch gängige Handelsware sind, ist vermutlich u. a. auf den "expressionistischen" Touch des Make-ups wie auch auf die Farbenfreudigkeit der Oberflächenbemalung zurückzuführen. Die Lizenz zur Herstellung legitimer Kopien hat die Gipsformerei der Staatlichen Museen Berlin. Darüber hinaus werden zahlreiche wilde Kopien in allen Größen unterhalb der Originalgröße hergestellt, aus Gips, aus Ton, aus Bronze und anderen Werkstoffen. Die Käufer der Nofretete-Büsten sind, wie die Händler versichern, vorwiegend Amerikaner und ältere Damen. Die Originalbüste gehört zu den Grabungsfunden der Deutschen Orient-Gesellschaft in Amarna 1912. Sämtliche Fundstücke wurden seinerzeit zwischen der Deutschen Orient-Gesellschaft und dem Land Ägypten vertragsgemäß geteilt. Ende der zwanziger Jahre bot die ägyptische Regierung, nachdem sie erkannt hatte, daß ihr ein einzigartiger Publikumsliebling entgangen war, den Berliner Museen wertvolle Kunstwerke aus dem Kairoer Museum zum Tausch an. Die Berliner Konservatoren mußten aber, gleich, wenn sie das Tauschgeschäft ernsthaft ins Auge gefaßt hätten, vor dem Protest der Bevölkerung kapitulieren. Museumsbesucher legten vor der Büste Blumen nieder – eine kultische Handlung.



2

Durch den Nofretete-Kult unserer Zeit wurde dem Kunstwerk seine Aura bestätigt. Die gesellschaftspsychologischen Ursachen dafür entspringen sicherlich einer Affinität des Publikums dazu, für die sich interessante Deutungen im Rückspiegel der Entstehungsgeschichte

dieser Büste anbieten. Die Büste der Nofretete ist ein Musterbeispiel für die Kunst einer Ausnahme-Epoche innerhalb der altägyptischen Kulturgeschichte. Sie trägt stilistische Züge einer Manieriertheit, die einer romantischen Mode in der formalen Selbstdarstellung des Herrscherhauses entspringt. Nofretete war die Hauptfrau Amenophis IV. (1375 – 1357 v. Chr.), der sich selbst Echnaton nannte. Dieser war ein kunstsinniger Tyrann, der eine neue Ideologie einzuführen und mit Gewalt zu halten versuchte. Er erklärte die alten Götter für nichtig und setzte statt dessen einen sublim-materialistischen Kult der Identifikation zwischen Sonne und Herrscher ein. Seinen Regierungssitz verlegte er von Theben nach Amarna. In späteren ägyptischen Urkunden wird er nur "jener Verbrecher von Amarna" genannt[1]. Da ideologisch intendierte Diktaturen logischerweise grundsätzlich ebenso wie Monarchien zu massiver Selbstdarstellung neigen, ist damit, selbstverständlich in gebotener Distanz, ein Vergleich mit unserem Jahrhundert möglich. Machtpolitisch gesehen besteht zwischen der Büste der Nofretete und den Hitler- und Stalinbüsten jüngster Vergangenheit ein unterschwelliger Zusammenhang.

Das stilistische Tertium comparationis kann als emblematischer Realismus bezeichnet werden. Die Kunst von Amarna zeichnet sich im Verhältnis zur ägyptischen Kunst vorhergehender Epochen durch betonten Naturalismus aus. Dieser Naturalismus ist Stil einer staatlichen Auftragskunst, die, der neuen Ideologie gemäß, durch Echnaton energisch gefördert wurde. Der Naturalismus von Amarna beruht auf einem Fundus stereotyper Gestaltformeln, die sowohl die Reproduktion des Grundmodells in großer Auflage erleichtern wie auch emblematische Funktion übernehmen, indem sie signalartig repetiert werden können. Die Repetition ist ein Werbe-Effekt, der dadurch die Suggestion von Bedeutendem erweckt, daß die Wahrnehmung der Gestaltform durch ständige Wiederholung dem Bewußtsein aller Angehörigen einer Gesellschaft eingepaukt werden kann. Der Naturalismus von Amarna ist deshalb nicht nur Prototyp ideologisch bedingter offizieller Kunst,sondern er enthält im Ansatz bereits alle Eigenschaften zur Entstehungsgeschichte der Trivialkunst überhaupt. Die dafür gewählte Bezeichnung "emblematischer Realismus" scheint zunächst einen Widerspruch zu enthalten, denn ein Emblem ist das Ergebnis strenger Stilisierung mit den Mitteln der Abstraktion: äußerste Vereinfachung und Reduktion der Gestaltform auf signifikante Grundzüge, also auf Stereotypen. Tatsächlich handelt es sich um stilisierten Realismus, wobei sich die Grade der Stilisierung auf einer gleitenden Skala bewegen. Das Stereotype ist grundsätzliches Kriterium für jegliche Form der Trivialkunst, denn es ermöglicht die Entwicklung eines einprägsamen Standards zeichenhafter Grundformeln und Kürzel.

"Dem Bildhauer und Verfasser der Büste kam es zur Hauptsache auf die Feinheiten an, wie Gesicht, Ohren, Uräus und Hals, denn er hat gerade diese technisch schwierigsten Partien sauber in Stein gebildet und alles andere nebensächlicher behandelt."[2] Mit anderen Worten: der Bildhauer hat die Stereotypen besonders herausgearbeitet. "Das, was an der Büste besonders auffällt, ist zugleich ihre Schwäche, nämlich die Bemalung. Künstler sagen, daß die Bemalung einer Skulptur eine entsagungsvolle Anstreicharbeit ist, denn die Feinheiten sind schon plastisch vorhanden."[3] Gerade das, was vom Fachmann als Schwäche hingestellt wird, dürfte den Laien besonders beeindrucken, denn der Farbigkeit eignet ein hoher Anmutungswert. Nur in einem Auge ist der Augapfel eingesetzt. Er ist aus einer Bergkristallschale gebildet. "Der Zweck der Büste, als ein Muster in der Werkstatt zu dienen, läßt vielleicht verstehen, warum man sich damit begnügt hat, nur ein Auge einzusetzen."[4] Die Büste ist aller Wahrscheinlichkeit nach ein Werk des Thutmose, der Hofbildhauer Echnatons war. Sie wurde neben einer ähnlichen, aber stark zerstörten Kalksteinbüste des Königs in der Werkstatt des Künstlers gefunden. Dort hat sie vermutlich seinerzeit auf einem Brett in einem Wandregal gestanden. "Diese Köpfe sind gewiß als Vorlagen verwendet worden, die eine einheitliche Ausführung von Statuenserien gewährleisten."[5] – Also ist die Büste eine Matrize, ein Modell, das als Vorlage zur Serienherstellung gedient hat. Damit ist sie zugleich Beispiel für einen der Ursprünge der Kunstindustrie, und, ohne der kunsthistorischen Bedeutung Abbruch tun zu wollen, kann festgestellt werden, daß sie damit an den Anfang einer Reihe gehört, die zur Zeit mit Büsten von Bismarck, Beethoven, Lenin, Kennedy und Johannes XXIII. ihr vorläufiges Endstadium erreicht hat. Daher ist es kein Wunder, daß eine Büste, die vor mehr als 3000 Jahren als Modell für Serienherstellung geschaffen wurde, heute noch die gleiche Eignung besitzt, und daß dieser Eignung von Kopisten, Händlern und Käufern auch gefolgt wird.

Typische Eigenschaften des Trivialrealismus – Stereotypie und Formelhaftigkeit, Tendenz zur gebrauchsmusterhaften Standardisierung von Emblemcharakteren, damit zusammenhängend die Tendenz zur Reduktion der Gestaltform auf einfache und einprägsame Grundzüge, Modellhaftigkeit in Art einer Matrize zur Herstellung von Reproduktionen und Kopien in großer Auflage, die zur massenhaften Verbreitung dienen – sind damit anhand eines Exempels regierungsoffizieller Gebrauchskunst aufgezählt. Der Zweck des Gebrauchs von Regierungsseite besteht darin, die Ideologie von Staats wegen vermittels einprägsamer Bildsymbole, die ihre Suggestivkraft eben aus der Stereotypie beziehen, in der Öffentlichkeit durchzusetzen. Die angeführten Eigenschaften zur Definition von Trivialrealismus und Trivialemblematik liefern das Tertium comparationis dafür, die Büste der Nofretete und deren Kopien mit einem Gegenstand anderer Gattung zu vergleichen, dem Vorgartenzwerg. Der Versuch, eine solche Beziehung herzustellen, mag blasphemisch erscheinen, da zwischen den zu vergleichenden Gegenständen nach gängiger Auffassung ein derartiges Niveaugefälle besteht, daß der Vergleich weder möglich noch erlaubt ist. Die Frage nach dem Niveaugefälle ist aber zugleich auch eine Frage des Geschmacks und damit der gefühlsmäßigen Qualitätswertung.



3



4

Der Vorgartenzwerg ist nachgerade zu einem topologischen Synonym für "Kitsch" geworden. Das Wort Kitsch sei hier nur gebraucht, um es fortan nicht zu wiederholen, denn es bezeichnet einen Begriff zur Geschmacksbestimmung, der deshalb diffus und unkonturiert ist, da er – in abwertender Bedeutung – vorwiegend durch Gefühls-, Empfindungs- und Anmutungserlebnisse beeinflußt ist und daher eine sachliche Interpretation bildnerischer Kreationen – damit sind auch die gemeint, welche nicht in engerer Qualifikation zur "Kunst" gerechnet werden – eher verhindert als erleichtert.

Zur Kennzeichnung von Trivialkunst scheint mir der Begriff Emblematischer Realismus und dessen Aufgliederung in Trivialrealismus und Trivialemblematik für die Analyse geeigneter. Ebenso wie Nofretete-Kopien sind Gartenzwerge Erzeugnisse der Industrie, und zwar der Kunstindustrie in weitester Auslegung des Wortes, denn sie zählen, wie der Terminus technicus besagt, zur Gartenplastik. Auch auf den Gartenzwerg treffen die genannten Charakteristika zur Begriffsbestimmung der Trivialkunst zu: realistische Modellierung der Gestaltform, jedoch Reduktion auf einfache, wiederkehrende und formelhafte Grundzüge, auf einprägsame Stereotypen also, die als Matrizen zur Reproduktion in großer Auflage dienen. Die klassische Version des industriell hergestellten Gartenzwergs, der glasierte Tonzwerg, ist im Aussterben begriffen. Jener wird durch den Kunststoffzwerg verdrängt, der sich nicht nur deshalb durchsetzt, da er wetterfester ist und da seine Farben nicht verbleichen, sondern auch, weil er physiognomisch der neuen Mode gehorcht. Unterschiede und anscheinende Vergleichsunvereinbarkeiten zwischen den Kopien der Nofretete und den Gartenzwergfiguren resultieren aus den verschiedenen Herkünften der Motive. Das Original der Nofretete-Büste ist Urbild für die Zeichensetzung einer staatsideologisch motivierten Machtdemonstration, die Vorfahren des Gartenzwergs dahingegen werden in der Volkskunst anzusiedeln gesucht.

Nun weist Elke Schwedt in ihrer Publikation "Volkskunst und Kunstgewerbe"[6] darauf hin, daß die Begriffe "Volkskultur" und "Volkskunst" erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geprägt wurden, und zwar im Zuge einer "Aufwertung bäuerlicher Kunstgegenstände der Vergangenheit" angesichts einer allenthalben rapid anwachsenden Kunstindustrie. "In retrospektiver Verklärung erscheinen die Zeugnisse bäuerlicher Kunst als 'Reliquien' einer vergangenen und noch heilen Welt"[7], und: "Eine spezielle Wertungsgeschichte bildete sich in der Konfrontation mit der industriellen Produktion des 19. Jahrhunderts. Ihr Ergebnis waren Komplementärwertungen, und diese prägten die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Volkskunst in entscheidender Weise."[8] Die Verfasserin verweist in diesem Zusammenhang auf John Ruskins Ablehnung des "Fabrikornaments" und auf seine Ablehnung der maschinellen Produktion überhaupt, sowie auf die von William Morris ins Leben gerufene "Arts and Crafts"-Bewegung, die, in Reaktion auf die Kunstindustrie, den Anfang aller jener künstlerischen

Reformbewegungen bildete, welche unter Berufung auf die Volkskunst der mechanisch hergestellten Form die "ursprüngliche" und "echte" entgegensetzen wollten – ein Rettungsversuch, der bis heute unsere Geschmackskonventionen geprägt hat. Die in jener Auffassung zur gesellschaftlichen Situation im Industriezeitalter enthaltene Divergenz wird durch das Zitat eines Satzes von Paul Westheim aus dem Jahr 1917 verdeutlicht: "Man wird zugeben müssen, daß von Volkskunst nur die Rede sein kann bei Dingen, die im Leben der breiten Masse eine Rolle spielen, die von selbst dem Leben zugehörig sind. So können logisch eben nur künstlerische Erscheinungen genannt werden, die zu Tausenden und Abertausenden verbreitet, die bis in Arbeiterwohnungen zu finden sind. Programmatische Äußerungen dieser Art distanzieren sich vom besorgten Rückschauen zu den 'poesieumflossenen Bauernhäusern' unserer Ahnen."[9] Andererseits beschreibt Westheim damit exakt das Einzugs- und Verbreitungsgebiet dessen, was unter Trivialkunst zu verstehen ist. Trivialrealismus und Trivialemblematik kennzeichnen die "Volkskunst" im Zeitalter der Industriegesellschaft und ihrer Zivilisationsformen, und nicht nur dies, sie kennzeichnen auch in einem gewissen Grad das, was man heute als "echte Volkskunst" des vorindustriellen Zeitalters versteht. Daraus wird ersichtlich, daß Trivialkunst von heute, soweit sie Formen, Formeln, Stereotypen und Embleme aus dem Arsenal der "Volkskunst" vorindustrieller Gesellschaften entnimmt, aus anthropologischer Sicht regressive Komponenten enthält.

In ihrer Untersuchung berichtet Elke Schwedt über ihre Befragung von Laienkünstlern, die ihre Gärten mit umfangreichen Miniaturpanoramen ausgestattet haben, Produzenten von Kunstgewerbe und Besitzern von Souvenirläden. Sie kommt zu erstaunlichen Ergebnissen, indem sie u. a. feststellt, daß die Phantasie von Laienkünstlern durch traditionell vorgeprägte Vorstellungsschemata festgelegt ist, wenn sie z. B.Schwarzwaldmühlen und Ritterburgen bauen und diese mit gekauften Gartenzwergen und kleinen Plastikrittern besetzen, und daß gerade solche Vorstellungsstereotypen es den Laienkünstlern erlauben, zu Gewerbetreibenden zu werden, indem sie, zunächst durch Aufträge von seiten der Nachbarn angeregt, dazu übergehen, das ursprünglich für den eigenen Privatgebrauch angefertigte Modell vielfach zu reproduzieren und zu verkaufen – weiterhin, daß die Hersteller von Strohsternen, Trachtenpuppen, geschnitzten Devotionalien usw. darauf Wert legen, als Künstler und Kunsthandwerker angesehen zu werden, indem sie darauf hinweisen, daß ihre Produkte nicht maschinell gefertigt, sondern von Hand gemacht sind. Gleichwohl ist diese Art der Fertigung eine industrielle. Daraus geht hervor, daß das Problem, das der Definition von Trivialkunst zugrunde liegt, nicht, wie angenommen werden könnte,in einem Unterschied zwischen maschinell und durch Handarbeit hergestellten Kunstgegenständen besteht, sondern sowohl in der reproduktiven und repetitiven Anfertigung gleichgeformter Produkte überhaupt als auch in einer bestimmten Bewußtseinshaltung, die diesem Vorgang zugrunde liegt. Der Schritt von der repetitiven Handarbeit zur maschinellen Produktion ist deshalb zwar der letzte,aber nicht mehr unbedingt der entscheidende innerhalb der Gradabstufung der technischen Möglichkeiten.

Zur Ausdeutung der Bewußtseinshaltung, die das Phänomen Trivialkunst hervorbringt, stellt Elke Schwedt die Frage nach der Bewertung der schöpferischen Leistung. Sie stellt fest: "Für diese Begriffe begegnet in der soziologischen und kulturanthropologischen Fachliteratur neben dem Terminus 'Produktivität' . . . der der 'Kreativität'. Zahlreiche Arbeiten sind dem Prozeß der Kreativität und dem 'Kreator' gewidmet."[10] Die Autorin versucht deshalb, den Kreativitätsbegriff zu differenzieren. Sie unterscheidet u. a.:

Innovative Kreativität, die sich durch Unabhängigkeit und Emanzipation von Vorbildern auszeichnet. Innovative Kreativität ist demnach ein positives Wertungskriterium für die Originalität künstlerischer Erfindung und dient als Urteilsgrundlage für die Bemessung der Qualität von Kunstwerken, die – gleich, ob von Laien oder professionellen Künstlern hergestellt – das Niveau des Trivialen überwunden haben.

Präformierte Kreativität bezeichnet die Gruppe von "Gestaltungen, bei denen der Herstellungsweg vorgezeichnet ist, bei denen Ausgangsstoffe und Endprodukte vorgeformten Mustern entsprechen. Beispiele für eine solche Kreativität könnten im professionellen Bereich etwa in der Fließbandarbeit der Heimindustrie gesehen werden; im Umkreis der Laienarbeiten fällt ein größerer Teil beispielsweise der Basteleien in diese Kategorie."

"Neben der präformierten kann von einer **konditionierten Kreativität** gesprochen werden. Hier ist Werk und Herstellungsweg nicht vorgeformt, sondern nur in seiner allgemeinen Ausgestaltung 'bedingt!', abhängig etwa von tradierten oder allgemein 'verfügbaren' Mustern."[11]

5





6

Das sind Unterscheidungen, die weiterzukommen helfen. Es ist klar, daß die Produkte der Trivialkunst Zeugnisse präformierter und konditionierter Kreativität sind, wobei sowohl deren realistische wie deren emblematische Komponenten aus der Präformiertheit und Konditioniertheit abgeleitet werden können. Dazu ist allerdings zu bemerken, daß viele Beispiele vorzivilisatorischer kultureller Frühphasen der europäischen Kunst ebenso wie fast sämtliche Kunstwerke außereuropäischer Kulturen und untergegangener Hochkulturen Zeugnisse wenn nicht präformierter so doch zum mindesten konditionierter Kreativität sind. Das ist darauf zurückzuführen, daß sie Ausdruckszeichen kultureller Verhaltensweisen sind, die auf Bewußtseinssituationen beruhen, welche durch totemistische, animistische, fetischistische, magische und idolatrische Denk- und Vorstellungssysteme und den damit verbundenen Tabus und Verhaltensmaßregeln präfixiert sind. Diesen kulturellen Verhaltensweisen vorindustrieller Gesellschaftsformen ist ein nicht zu unterschätzendes Schwergewicht zu eigen, und sie spiegeln sich daher in der Trivialkunst unserer Zeit als Reflex.

Wenn der industriell hergestellte Gartenzwerg heute dazu dient, ein tiefverwurzeltes Bedürfnis vieler zu erfüllen, dann liegt das daran, daß er vom anthropologischen Standpunkt her gesehen eine regressive Wirkung ausübt. Diese Fähigkeit wiederum ist ihm deshalb zu eigen, weil er die Verkörperung eines totemistischen Wechselbalgs in der Endphase darstellt. Die Laienkünstler, die sich ihre Gartenzwerge und deren Behausungen selbst herstellen, sind durchaus schöpferisch tätig. Ihre Kreativität ist jedoch daher konditioniert, daß ihre Denk- und Vorstellungsweise einem Kulturverhalten entspricht, das atavistisch orientiert ist. Zwischen jenen Vorgarten-Environments und den Totempfählen der nordamerikanischen Indianer oder den Kultgegenständen der Maori besteht eine metahistorische Querverbindung. Das in dem Buch von Elke Schwedt abgebildete Hexenhäusle in Neukirch, Kreis Tettnang[12], gleicht auf den ersten Blick bis hin zu Einzelheiten der Ornamentierung von Geisterhäusern der Papua. Die Ahnenreihe des Gartenzwergs – der Elementargeist, der Gnom, der gutartige, wenn auch zu Neckereien neigende domestizierte Waldgeist, das Heinzelmännchen – klingt nach, wenn den Gartenzwergen heute von deren Besitzern, ohne daß diese es eingestehen, die magischen Kräfte von Schutzgeistern zugewiesen werden, die das Haustor hüten.

Nofretete-Büste und Gartenzwerg wurden ausführlich miteinander verglichen, um anhand zweier unterschiedlicher Beispiele auf die Motive für Entstehung von Trivialkunst hinzuweisen. Bestimmte formale Eigenheiten wurden festgestellt, die sich – bei aller Unterschiedlichkeit der Erzeugnisse im einzelnen – auch auf andere Objektgruppen aus dem Bereich der Trivialkunst anwenden lassen. Der Begriff der konditionierten Kreativität kann dazu dienen, die Motive, die der Entstehung von Trivialkunst zugrunde liegen, weiter zu verfolgen. Konditionierte Kreativität beruht darauf, daß sich die Hersteller trivialkünstlerischer Gegenstände zur Einhaltung vorgegebener Ordnungsmuster, ornamentaler etwa, verpflichtet fühlen, zur Einhaltung eines Kodex von Formulierungsschemata, der, in mehr oder weniger deutlicher Profilierung durch Tabus und Anordnungen geregelt, nicht durchbrochen werden darf. Dementsprechend reguliert sind auch die Motive und



7

Ordnungsvorstellungen der Verbraucher von Trivialkunst. Die Einhaltung bestimmter Regeln ist sicher deshalb notwendig, da diese Objekte größtenteils die Bedeutung von Identifikationssymbolen besitzen. Die Identifikationssymbole weisen die Besitzer damit behafteter Gegenstände als Angehörige bestimmter Gruppen aus, welche eigene Regeln befolgen, die von den Gruppenangehörigen eingehalten werden müssen und die im Zusammenhang damit Erkennungszeichen für die Gruppenzugehörigkeit entwickelt haben.

Solch ein Erkennungszeichen hat für dessen Eigentümer nicht nur dekorativen Wert, sondern darüber hinausgehend eine Aura, eine Ausstrahlung, einen Bedeutungshof, der daraus folgt, daß dem Zeichen magische Kraft zugesprochen wird. Mit diesem Zeichen identifizierst du dich, in diesem Zeichen wirst du siegen. Die Intensität der magischen Kraft wird graduell unterschiedlich wahrgenommen. Sie äußert sich angefangen beim Amulett über das Maskottchen bis hin zu solchen Symbolen der Gruppenzugehörigkeit und intrakollektiven Verkehrsregelung wie Club-Abzeichen, Vereinsabzeichen, Faschingsorden, paramilitärischen Rangabzeichen, beispielsweise an Rockeruniformen, und Hippie-Emblemen.



8

Da das Erkennungszeichen ein Signal ist, und da dessen Signalhaftigkeit in der formalen Gestaltung sichtbar wird, ist die emblematische Komponente als wichtiges Charakteristikum zur Definition von Gegenständen der Trivialkunst zu beachten.

Die sozialatavistische Tendenz, die solchen Erkennungszeichen für Gruppenzugehörigkeit innewohnt, wird durch die Überlegung deutlich, daß der Totempfahl Inbild aller genannten Motivationseigenschaften ist. Der Totempfahl ist Erkennungszeichen und Emblem eines Stammesverbandes – eines Clans. Darüber hinaus ist der Totempfahl Zeichen übergeordneter und integrativer magischer Kraft, die die Gemeinschaft der Clan-Angehörigen leitet und deren Verhaltensregeln und -verbote bestimmt. Die Behauptung, die gleichen Eigenschaften gälten auch für Ritterwappen, mag etwas überspitzt ausgedrückt sein, ist aber im Grunde richtig. Der Verhaltenskodex, der durch die Wappen von Familien des Adels, insbesondere des Uradels, signifiziert wurde, ist durch eine bis zur Starrheit festgesetzte Deutung des Ehrbegriffs reguliert. Mit anderen Worten: Auf die Tradition europäischer Kultursymbolik übertragen, finden sich Clan-Signale, ausgehend von den Symbolen für den Familienkodex und den damit verbundenen Verhaltensregeln in den Gegenständen der Heraldik wieder, in den Wappen adliger Familien, und, von da aus auf weitere Gruppen transponiert, in den Feldzeichen, in den Staats- und Länderwappen, in den Flaggen, in den Orden und Ehrenzeichen. Auch diese Zeichen sind unter den Auspizien übergeordneter Macht entstanden, gültig für alle Gruppenangehörigen, die sich den Regeln dieser Macht unterworfen haben. Die Verbindung zu Firmenemblemen unserer Zeit zu ziehen, fällt leicht. Gegenstände der Heraldik, in Wappenbüchern und Adelskalendern kodifiziert, gehören allerdings deshalb in eine andere Kategorie als in die der Trivialemblematik, da es sich um historische Markenzeichen handelt, die durch traditionelle Anerkennung umfangreicher konventioneller Systeme der Gesellschaftsordnung sanktioniert worden sind, gleich, ob es sich um die Feudalordnung vergangener Epochen oder um Staatsgebilde heutiger Zeit handelt. Trivialemblematik beginnt dort, wo derartige Ordnungssysteme durch Gruppen nachgespielt werden, die sich ihre Abzeichen selbst verleihen. Dazu gehören u. a. ideologisch orientierte Gruppen ebenso wie Clubs (Rotary, Lions, Schlaraffen), Vereine wie etwa Sportvereine, Skatvereine, Kegelvereine, Sängerbünde, Trachtenvereine, Faschingsgesellschaften, Sparvereine, dazu gehören Geheimbünde unterschiedlichster Prägung, Rosenkreutzer, Freimaurer und, um extreme Beispiele zu nennen, auch Ku-Klux-Klan, dessen atavistische Orientierung radikal-rassistisch ausgeprägt ist, oder die Mafia, deren atavistische Orientierung in Vendetta-Regeln offensichtlich wird. Dazu gehören politische Extremistengruppen, Wahlgemeinschaften ebenso wie generationsbedingte offene Verbände – Rocker, Hippies usw. – die unter dem Aspekt eines in ausgebreiteter "Insider"-Mode übersetztem Clan-Bewußtseins einer Bluts- und Gesinnungsbruderschaft entstanden sind.

Das Bedürfnis des Menschen, sich selbst eine sichtbare Auszeichnung dadurch zu verleihen, daß er sich einer Gruppe unterordnet, scheint biologisch begründet zu sein. Infolge der jenes Bedürfnis leitenden atavistischen Züge äußert es sich in Form der Befolgung ritueller Verhaltensanweisungen. Die Gruppenbildung erfolgt, von einzelnen Gruppenangehörigen aus gesehen, oft aus dem Wunsch nach Individualisierung, d. h. nach Selbstidentifikation. Aus dem Wunsch nach individueller Heraushebung werden Uniformen erzeugt; so werden Ambivalenzen offensichtlich.

Indem die Überlegung auf ihren Ausgangspunkt zurückgeführt wird, kann festgestellt werden, daß die rituellen Regeln von Gesinnungsgruppen und deren Selbstdarstellung durch Abzeichen die Bedingung für konditionierte Kreativität schaffen, die wiederum grundlegende Voraussetzung für die Herstellung trivialrealistischer und trivialemblematischer Gegenstände ist. Außerdem ist folgendes zu konstatieren:

1. Neben alten Riten, die, mehr oder weniger verblaßt und umgewandelt, bis heute durchgetragen worden sind, entstehen neue Mythen, so z. B. der Disney-Mythos.

2. Die umfangreiche Industrie zur Herstellung trivialkünstlerischer Gegenstände reagiert auf eine entsprechend umfangreiche Nachfrage. Wer einmal beobachtet hat, mit welcher Zielstrebigkeit und mit welch gesammeltem Ernst die Kunden in einem Souvenir- oder Devotionalienladen ihre Einkäufe handhaben, gewinnt einen handfesten Eindruck davon, daß es falsch wäre, von Vergnügungsindustrie zu sprechen, sondern, daß es um Ritualienhandel geht. Die Markenartikelwerbung hat sich die Inklination zum rituellen Gruppenabzeichen zunutze gemacht. Die Lufthansa-Tasche ebenso wie die mit Warenzeichen bedruckten Plastiktaschen sind Zeugnisse dafür, wie die Bedarfsartikelindustrie versucht, den Kunden das Bewußtsein zu vermitteln, daß sie durch eigene Entscheidung Angehörige einer Gruppe Auserwählter geworden seien, die das Zeichen ihrer Auserwähltheit offen mit sich herumtragen.

die Verkörperung eines totemistischen
der Endphase darstellt. Die Laienkünstler, die sich ihre Gartenzwerge und deren Behausungen selbst herstellen, sind durchaus schöpferisch tätig. Ihre Kreativität ist jedoch daher konditioniert, daß ihre Denk- und Vorstellungsweise einem Kulturverhalten entspricht, das

etwa, vorpl
von Formulierungsschemata, der, in
deutlicher Profilierung durch Tabus und Anordnungen geregelt, nicht durchbrochen werden darf. Dementsprechend reguliert sind auch die Motive und



9

Zur typologischen Gliederung von Gegenständen der Trivialkunst könnte ein umfangreicher Katalog erstellt werden. Um die Möglichkeiten einer Typologie wenigstens anzudeuten, seien hier einige wenige Beispiele aufgeführt. Für die Diagnose erscheint die Fragestellung nach folgenden Gesichtspunkten geeignet zu sein.

1. Gattung der Objekte.
2. Gruppe derjenigen, die die Objekte verwenden (Clan, Gemeinschaft, Verein).
3. Konditionierung, die die Verwendung des Objektes regelt und bestimmt (Gruppenidentifikation, Kodex, Ritus, Aura).
4. Realistischer Gehalt der Objektform (Inhaltsbezug).
5. Emblematischer Gehalt der Objektform (Zeichenbezug).

Beispiel A

1. Gattung: Büsten bedeutender Persönlichkeiten (Napoleon I., Bismarck, Hindenburg, Hitler, Marx, Lenin, Mao, Kennedy, Johannes XXIII., – Dante, Goethe, Beethoven) Fortsetzung in Posters der linksaffirmativen Mode (Che, Ho, Jimy Hendrichs).

2. Gruppe: Weltanschauliche Gruppen, die sich zu den Lehren und Taten der dargestellten Vorbilder bekennen. Ebenso, wie die Aussagen der "Führer" schlagwortartig zusammengefaßt werden, gelten deren Porträts als Markenzeichen der Bewegung.
a) von Staats wegen: Auch andere Gruppen als die der weltanschaulichen Bekenner werden zur Anerkennung des zur Schau gestellten Porträts in sichtbarer Demonstration der Unterwerfung unter das Regierungszeichen genötigt.
b) affirmativ: Weltanschauliche Gruppen bekennen sich freiwillig zu einer Demonstration ihrer Gesinnung.
c) bildungsbürgerlich: Bürger demonstrieren durch Aufstellen der Porträtbüsten musischer "Genies" ihren Sinn für "höhere Werte".
3. Konditionierung: charismatisch. Das Porträt dient als Idol. Den Dargestellten wird eine Aura zugestanden, deren Ausstrahlung über das rational Erfaßbare ihrer politischen oder künstlerischen Aussagen hinausgeht.
4. Realismus: Porträtähnlichkeit in den Grundzügen, das Wiedererkennen wird ermöglicht.
5. Emblematik: Stilisierung der Gesichtszüge im Sinne stereotyper Vereinfachung, daher Reproduzierbarkeit in Massenauflagen. Stereotypie erscheint außerdem als äußeres Symptom orthodoxen Verhaltens.

10





11



12

13





14

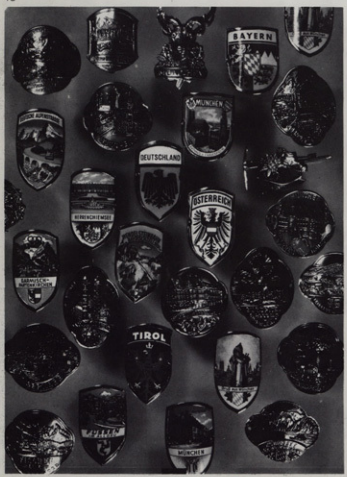
Beispiel B

1. Gattung: Ideologische Embleme, z. B. Emblem der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands.
2. Gruppe: Weltanschauliche und ideologische Bekenntnisgruppen, Parteien.
3. Konditionierung: Bedingungslose Anerkennung der Partei-Ideologie. Überführung von Zeichen ideologischen Bekenntnisses in Symbole der Regierungsmacht staatstragender Parteien.
4. Realismus: Darstellung zweier ineinandergreifender Hände.
5. Emblematik: Kokardenform, heraldische Stilisierung. Stereotypisierung der Handschlagdarstellung als Solidaritätssymbol, rote Fahnen als heraldisches Zeichen der Internationale.

Beispiel C

1. Gattung: Vereinsabzeichen, z. B. Insignien der Rotarier.
2. Gruppe: Honoratioren-Clubs, eingerichtet aufgrund des Ernennungsprinzips.
3. Konditionierung: Aufrechterhaltung moralischer Prinzipien gemäß der bestehenden Gesellschaftsordnung, "gute Taten". Eindeutig elitärer Aspekt. Bruderschaftswesen, demonstriert durch Anerkennung der Vereinsriten, Clan-Appeal.
4. Realismus: Darstellung eines Rades.
5. Emblematik: Heraldische Stilisierung des Radzeichens als Symbol für die Rotation, die das Auswahlprinzip für die Aufnahme der Vereinsmitglieder nach dem Honoratioren-Gesichtspunkt (Berufsgruppen, Ortsgruppen) kennzeichnet.

15



Beispiel D

1. Gattung: Stocknägel.
2. Gruppe: Fußtouristen, Wanderer, insbesondere Bergwanderer. Es wäre anzunehmen, daß diese Gruppe heute im Aussterben begriffen sei, Stocknägel sind aber in einschlägigen Geschäften nach wie vor in großer Auswahl erhältlich.
3. Konditionierung: Selbstauszeichnung. Man verleiht sich selbst ein Ehrenzeichen für die Bewältigung eines Fußmarsches und reiht sich damit in die Gemeinschaft sportlicher Langstreckenwanderer ein. Natur-Theater als moralische Anstalt. Empfindungsstereotypen (die erhabene Bergwelt, das idyllische Dorf etc.).
4. Realismus: Panorama-Darstellungen der Wanderziele.
5. Emblematik: Wappenform. Stereotypisierung in der Darstellung des Landschaftsbilds. Sicht von oben her. Stilisierte Hervorhebung von Fixpunkten mit Denk- und Merkmalwert (Berge, Tore, Türme, Brunnen), z. T. auch direkte Abbildung der heraldischen Symbole von Orts- und Länderwappen.

Beispiel E

1. Gattung: Buttons.
2. Gruppe: Junge Generation, Pop-Generation, Protest-Generation.
3. Konditionierung: Bekenntnis zur Jugendlichkeit, Demonstration von Jugend als moralische Qualität, eo ipso. Bekenntnis zu antiautoritärer Gesinnung, bevorzugte Fixierung: Sex und Politik. Protesthaltung, modisch affirmiert und durch eine Spezialindustrie zur Herstellung diesbezüglicher Modesymbole eingefangen. Die Zeitbedingtheit des modischen Aspekts ist dadurch belegt, daß Buttons heute kaum noch neu hergestellt werden, da die Pop-Welle im Abklingen ist.
4. Realismus: Photographische Porträts von Protestsängern und Pop-Heroen. Subjektivistisch und individualistisch gemeinte Kernsätze ("I like me").
5. Emblematik: Knopfform der Abzeichen. Heraldische Funktion von Pop-Farben.
Stereotypisierung der Schlagworte, infolgedessen Überführung der individuellen Aussage in eine kollektive.



16

17

Beispiel F

1. Gattung: Gartenzwerge.
2. Gruppe: Schrebergärtner, Kleingartenkolonien, Freiluftbastler. Verhäuslichter Zurück-zur-Natur-Effekt.
3. Konditionierung: Penaten-Symbolik. Glaube an die Schutzwirkung des Hausdämons. Domestizierung der Elementargeister.
4. Realismus: "Naturgetreue" Darstellung der Zwergengestalt in ihren verschiedenen Verrichtungen.
5. Emblematik: Stereotypisierung der Physiognomien und der Attitüden. Typischer Gesichtsschnitt des Keramikzwergs im Unterschied zu der durch die Anpassung an den gewandelten Geschmack zustande gekommenen Physiognomie des Plastik-Zwergs. Uniformierung des Zwergenhabits, rote Zipfelmütze, Jäckchen, früher noch Vollbart, der allmählich aus der Mode kommt.



Beispiel G

1. Gattung: Einkaufstüten aus Plastikmaterial.
2. Gruppe: Konsumentengruppen.
3. Konditionierung: Vermittels eines praktischen Zwecks wird den Konsumenten das Warenzeichen durch die Produzenten und Verkäufer im Sinne eines Abzeichens "verliehen", das den Konsumenten suggeriert, sie gehörten wegen ihrer Einkaufsentscheidung einer Konsumenten-Elite an. Aura des Markenartikels.
4. Realismus: Darstellung beispielsweise von Lebensmitteln und Nutztieren, verbunden mit Werbeslogans ("Aus deutschen Landen frisch auf den Tisch").
5. Emblematik: Stilisierung und Stereotypisierung dieser Darstellung, Signalwirkung des Markenzeichens, Werbe-Heraldik, Rautenmuster, Streifen. Einfassung des Bildfeldes durch breite farbige Rahmenstreifen.

Diese Liste ließe sich noch seitenlang fortsetzen. Die genannten Beispiele sollen lediglich als kleiner Hinweis gelten. Für die Korrespondenz zwischen Trivialrealismus, Trivialemblematik und künstlerischer Auseinandersetzung dafür liefern die Einkaufstaschen ein aktuelles Zeugnis. Andy Warhol hat uns dadurch, daß er Brillo-Kartons und die Markenzeichen von Campells' Soup als Medien künstlerischer Deklaration verwandte, indem er diese aus der Zweckgebundenheit ihres üblichen Bezugsniveaus isolierte, auf die Suggestion und Wirkungsintensität trivialrealistischer und trivialemblematischer Signaturen hingewiesen.

Paul Westheims Satz: "Man wird zugeben müssen, daß von Volkskunst nur die Rede sein kann bei Dingen, die von selbst diesem Leben zugehörig sind", bedeutet, ernstgenommen, daß Trivialkunst samt allen in ihr enthaltenen Atavismen und daraus hervorgehenden Stereotypen eben deshalb, weil sie Bedürfnisse ventiliert, die in der Struktur menschlichen Verhaltens von vornherein veranlagt sind, eine soziale Aufgabe erfüllt. Sie ist das Normale. Kunstwerke, die das Ergebnis innovativer Kreativität darstellen, bilden die Ausnahme.



18

19





20

21



Anmerkungen

[1] Rudolf Anthes, Die Büste der Königin Nofretete. Herausg.: Ehemals Staatliche Museen Berlin, Verlag Gebr. Mann, Berlin 1960, S. 16.
[2] a. a. O., S. 8
[3] a. a. O., S. 10
[4] a. a. O., S. 5
[5] a. a. O., S. 22
[6] Elke Schwedt, Volkskunst und Kunstgewerbe. Überlegungen zur Neuorientierung der Volkskunstforschung. Tübinger Vereinigung für Volkskunde, Tübingen 1970.
[7] a. a. O., S. 8
[8] a. a. O., S. 9
[9] a. a. O., S. 28, zitiert nach Paul Westheim, Volkskunst unserer Zeit. In: Dekorative Kunst 23, 1915, S. 49 ff.
[10] a. a. O., S. 136
[11] a. a. O., S. 137
[12] a. a. O., S. 97

Bildlegenden

1 „Die Olympier", Statuetten aus Speckstein und Wachs, The Wichita Art Museum, Wichita, KS

2 Dürers "Betende Hände" (Schreibtischgarnitur, H 15), The Wichita Art Museum, Wichita, KS

3 Kopien der Nofretete-Büste

4 Gartenzwerge aus Plastik

5 Männerfigur aus einem Baumstamm

6 Hexenhäusle in Neukirch, Kreis Tettnang

7 Gartenzwerg

8 Armembleme (semimilitärisch), 1971

9 Thema Verniedlichung: Kind in Soldatenuniform (Porzellanfigur), um 1914, mit heute hergestellten Figuren

10, 13 Stollwerck-Bilder mit Darstellungen von Staatsmännern und mit allegorischen Emblemfiguren zu den Künsten, um 1912

11 Souvenir aus Loreto, Teller mit Porträts des Papstes Johannes XXIII. und der ermordeten Brüder John F. Kennedy und Robert Kennedy

12 Souvenir aus Loreto, Papst Johannes XXIII. mit der Schwarzen Madonna

14 Staatsembleme der DDR

15 Stocknägel

16 Buttons (Trivialemblematik), ca. 1967–1970

17 Gartenzwerg aus Plastik

18 Putto als Surfer (Goldblatt 18 Karat + Hartgummi), Italien. The Wichita Art Museum, Wichita, KS

19 Jesusbüste als Nachttisch- und Fernsehlämpchen (H 20), The Wichita Art Museum, Wichita, KS

20 Nachttischlämpchen in Form eines Astronautbabys (Milchglas, H 20), The Wichita Art Museum, Wichita, KS

21 Oblaten (Engel), Anfang 20. Jahrhundert

22 Zapfenfiguren (Trivialrealismus mit Landvolk-Appeal), 1972

Eberhard Roters

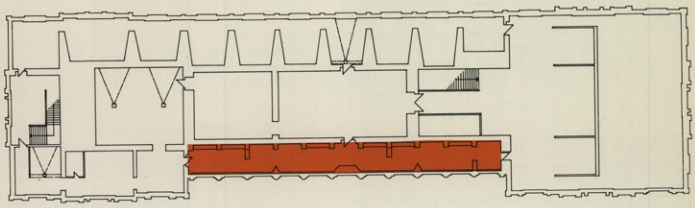
* 1929 Dresden. 1949–1956 Studium der Kunstgeschichte, Archäologie, Philosophie in Halle und Berlin. 1956 Promotion. 1958–1965 an den Staatlichen Museen Berlin, seit 1962 an der Nationalgalerie. 1965–1969 Generalsekretär der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst (KV Berlin). 1969–1971 Ausstellungsleiter der KH Nürnberg. Seit 1972 Präsidialsekretär der Akademie der Künste, Berlin. Veröffentlichungen: *Maler am Bauhaus*, Berlin 1965; *Europäische Expressionisten*, Gütersloh 1971; *Wider den guten Geschmack. Jugend, Stil und bildende Kunst*, in: Jugend-Stil. Stil der Jugend, München 1971. Wichtigste Ausstellungen: *Labyrinthe-Phantastische Kunst vom 16. Jh. bis zur Gegenwart*, Berlin 1966; *Avantgarde Osteuropa 1910–1930*, Berlin 1967; *Le Salon Imaginaire*, Berlin 1968; *Der Bildungstrieb der Stoffe*, Nürnberg 1970; Mitorganisation der *2. Biennale*, Nürnberg 1971.



22

Ingolf Bauer

Bilderwelt und Frömmigkeit



Neue Galerie Obergeschoß

Ein Kruzifix, nicht nur der Gläubige kennt den ihm innewohnenden christlich-religiösen Bezug. Dieser geistig-seelische Bereich ist ausgewiesen durch eine Vielzahl von Bildern und Zeichen, deren Bedeutungen zumindest bruchstückhaft Allgemeingut unserer Kommunikation sind. Was sie dazu gemacht hat, ist europäische Geschichte mit der prägenden Kraft der Religion.

Religiöse Übung läßt sich von zwei Orten aus betrachten, dem der Kanzel und dem im Kirchenschiff. Wir wählen den zweiten und folgen in Beispielen Formen christlicher Frömmigkeit anhand ihrer Bildpraxis, nicht der Kirche und ihren Dogmen.

Die Kirche ist nicht nur Institution, Gemeinschaft der Gläubigen, sondern auch sicht- und faßbare Wirklichkeit als Gebäude, als Raum für Predigt und Liturgie, für Andacht und individuelles Erlebnis. Ausgewiesen in seiner Besonderheit durch Gestalt und Ausstattung, prägt er sich ein mit seiner Präsenz des Heiligen. Die vorhandenen Zeichen und Bilder dienen der Anschauung und Veranschaulichung, der Erbauung und Andacht, und nehmen in ihrer Bildübermittlung Einfluß auf die innere Vorstellungswelt. Über diesen Raum hinaus bildet die Kirche Mittelpunkt, sinnfällig vor Augen geführt durch zentrale oder wenigstens betonte Lage im Siedlungsbild. Der Wille zur Vergegenwärtigung des Heiligen wird weitergetragen durch eine Vielzahl von Bildwerken, an Häusern und Straßen, an Wegen, im Feld, bis in den privaten Bereich der Wohnung. Der Herrgottswinkel der bäuerlichen Stube befindet sich über dem Tisch, diagonal zum Ofen. In dieser Ordnung zeigt sich die Wirkung einer Kraft, die über den geistlich-religiösen Bezirk hinaus Orientierung und Leitbild geschaffen hat. Der innerste Bezug liegt in der Ausrichtung auf das Leben im corpus Christi mysticum, der Kirche, die in allen ihren Gliedern das Leben Jesu Christi miterlebt (1. Kor. 12, 13 und 27).

In diesem Umkreis, der zu dem hervorgehobenen Kultraum die Umgebung wie die Privatsphäre fügt, geschieht Andacht, als gemeinschaftliche und individuelle Beziehung zum Göttlichen. Zu ihren Ausdrucksformen gehört eine Welt von Bildern, die in ihrer Anwendung nicht nur als sakraler Schmuck, als Repräsentation, nicht nur zur Erhöhung der Andacht, sondern auch als Erkenntnismittel bis hin zur stellvertretenden Wirkung der Gegenwart Gottes dient. Die Erlebnismöglichkeit in dieser Form hat sich in überschaubaren Zeiten kaum verändert, auch wenn das Maß der materiellen Anwendung zeitbedingt ist, gelegentlich ausuferte und teilweise sinnentleert in magischen Praktiken versank. Die Ausübung dieser Haltung ist aber keineswegs auf betastbare Zeugnisse beschränkt, sondern umfaßt zu einem erheblichen Teil Aktion, als momentane Gebärde oder veranstaltete Form bei Gebet und Andacht, bei Prozession oder Volksschauspiel. Ordnung und Ablauf einer Fronleichnamsprozession tragen in gleicher Weise eine bildverwandte Gestaltung wie Paradeis- oder Passionsspiele. Mit dem jährlich wiederkehrenden Vorgang der Heilsgeschehnisse von Weihnachten über Ostern und Pfingsten bis zu den Marienfesten verbindet sich immer wieder neue Erlebnismöglichkeit, die nicht nur die Vorstellungswelt formt, sondern gleichsam bildhafte Ordnung selbst ist. Ihre sinnfällige Vergegenwärtigung verweist auf die Gemeinschaft der Gläubigen und führt ihr Streben nach dem Heil vor Augen. Bildpraxis ist Kundmachung vor sich und anderen und Selbsterlebnis der ersehnten Teilhabe an diesem Streben.

Die Verwendung religiös geprägter Bilder und Zeichen bei der Verzierung zum Haushalt gehörenden Geräts verdeutlicht die Ausdehnung des Andachts"raums" und seine innige Verbindung mit dem Lebensraum. Möbel, Gefäße, Behälter, Textilien, auch Speisen, können als Träger von Marien- und Heiligendarstellungen, von Christus- und Marienmonogrammen auftreten. Der Ausweis als Andachtsbild hat oft dazu geführt, diese Dinge dem Alltag zu entziehen und zu erhöhen, als Haus- und Zimmerschmuck oder bei hervorgehobenen Anlässen. Mit ihrer Heilsbedeutung ist auch der Schutz verbunden vor den Anfechtungen, die täglich das Seelenheil bedrohen. Wo hier aber die Grenze zur spielerischen Zier bis hin zur entleerten Form zu ziehen ist, bleibt offen.

Art, Anzahl, Ausgestaltung und Anwendung der religiösen Andachtsmittel haben ihre wechselvolle und komplizierte Entwicklung. Seit dem Ende des 14. Jahrhunderts erlebte die volkstümliche Bilderwelt einen großen Aufschwung mit allen Gefahren der Entartung. Das schichtenspezifische Element, das man voreingenommen mit "ungebildet" in diese Bildpraxis hineinsehen möchte, stimmt nicht, da es an der Frage der Funktionswerte vorbeigeht. In entsprechenden Zeiten verkörpert die religiöse Übung gerade diejenige Haltung, die quer durch soziale, wirtschaftliche und ständische Gliederung Andachtsgemeinschaften schafft. Erhaltene Votive demonstrieren das in ausreichender Weise. Ein wesentliches Mittel der Tradierung war eine umfangreiche Literatur, deren zahlreiche Auflagen Bedürfnis und Befriedigung anzeigen. Unterschiede in den bildlichen Äußerungen zeigen sich bei den Motiven, die in verschiedener Weise Anklang und Verbreitung erfuhren. Es gibt Bildtraditionen, zu deren Verständnis eine gewisse Bildung gehörte und die deshalb nur kleinere Wirkungskreise aufweisen. Das Gegenstück stellen Motive dar, die nach Inhalt und Form wie auch ihrer Anwendungsmöglichkeit in einem Maß einem vorhandenen Bedürfnis entsprochen haben müssen, daß andere Bildideen nebensächlich wurden. Christus am Kreuz als triumphierende und sieghafte Verkörperung der himmlischen Macht bleibt eine kaum wahrgenommene Ausdrucksform neben der Passion, zu der als christologische Hauptmotive noch das Kind in der Krippe, der Auferstandene und der Gute Hirte treten. Dieser Motivkreis läßt wiederum deutlich werden, wie sehr die Bildfigurationen von den Ereignissen abhängen, die Gegenstand der Hauptandachtsformen im Ablauf eines Jahres sind. Beim Rosenkranz wiederholt sich dieser Vorgang in abgekürzter Gestalt und unter Hinzufügung der Aktion. Die herausgebildete Formelhaftigkeit mit den allgemein verbindlichen Inhalten sicherte dieser aus mönchischer Gebetsübung hervorgegangenen Gebetshäufung ihre Verbreitung, die von speziellen Bruderschaften getragen wurde. Als Gebetszählschnur dient der Rosenkranz als Mittel zur häufigsten volkstümlich-katholischen Andachtsform, dem Rosenkranzbeten. Thematisch gibt es den freudenreichen, den schmerzhaften und den glorreichen Rosenkranz. Die Unterteilungen der Rosenkranzgebete stehen je nach Themenkreis unter einem Ereignis des Lebens Jesu und Mariens und prägen in ständiger Wiederholung der Gebete bei Prozessionen und Wallfahrten, bei speziellen Rosenkranzandachten oder bei individueller Übung die Heilsgeschehnisse ein. Als Gegenstand selbst dient der Rosenkranz nicht nur als Zählgerät, als Schmuck, sein sichtbares Tragen bedeutet Kundmachung frommer Haltung. Infolge seiner zentralen Bedeutung fand er Anwendung als Gerät der Abwehr und des Schutzes, bis zur religiös entleerten magischen Praxis.



Reklamebildchen einer Kaffeebrennerei mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament. Deutschland, um 1910. H. 11. Aufn. MDV.

Direkte Anweisung und Anleitung zu Gebet und konkretisierter Heilvorstellung geben Lieder-, Psalmen- und Gebetbücher, handgeschrieben oder gedruckt, und eine wahre Flut von Andachts- und Gebetszetteln. Unter Ausnutzung der Vervielfältigungstechniken, vom Holzschnitt und Kupferstich bis zum Mehrfarbendruck, ist es möglich, in der handlichen Form des kleinen Andachtsbilds eine Unzahl religiöser Themen zu verbreiten und auf die sensitive Frömmigkeit wirken zu lassen. Auf eingebundenen Illustrationen oder auf losen Bildchen erscheint die Fülle religiöser Themen und Bilder vor Augen, einprägsam und jederzeit verfügbar. Die Möglichkeit des Massenverkaufs ebnete dem religiösen Sujet den Weg in die Verlagsprogramme der Bilderbogenhersteller, die ihre Erzeugnisse in Lose-Blatt-Serien vertrieben. Raffaels Sixtinische Madonna oder Leonardos Abendmahl wurden in der -zigfachen Wiederholung zu populärisierten Bildthemen, die zum Beispiel auch von Neuruppin aus verlegt wurden, der Bilderbogenzentrale nordwestlich Berlins. Den Charakter des Massenartikels tragen sie alle, seien es die kleinen Andachtsbildchen als Einlage für das Gebetbuch, seien es die Bilderbogen, die Holzfiguren aus Oberammergau, die großformatigen Öldrucke als Wandschmuck. In Wohn-, Schlaf- und Kinderzimmern, in Wegkapellen, überall können wir farbigen Darstellungen begegnen, sei es als Schmuck, sei es in überhöhter Bedeutung bis zur Präsentation des Kultbilds, wie sie mittels des billigen Öldrucks seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbreitet wurden. Ein beliebtes Thema der Wandbilder war der Schutzengel, gestützt durch die päpstliche Hervorhebung des Schutzengelfests und der entstehenden Schutzengelvereine, die sich vor allem der Kinder- und Familienseelsorge in der Diaspora annahmen. Zwei Haupttypen der Darstellung bildeten sich heraus, einmal als Doppelstück der Engel am Kinderbett beim Abend- und beim Morgengebet, zum anderen der Engel in wildromantischer Landschaft, der mit behutsamer Geste ein oder zwei Kinder vor dem Hinabstürzen in eine Schlucht oder einen Bach bewahrt.

Die sichtbaren und greifbaren Zeugnisse des Heilsgeschehens können nicht ohne den Bereich gesehen werden, der in Anwendung der Gegenstände in Zusammenhang mit Weihungen, Segnungen und Beschwörungen die körperlich-geistige und seelische Gefährdung in dieser und für die jenseitige Welt abwenden hilft. Der Funktionswert liegt in der Möglichkeit zur Heilung und Heiligung des Lebens mit Vereinnahmung der Segens- und Beschwörungstätigkeit der Kirche in allen wichtigen Bereichen. Diese Handlungen beziehen in vielen Fällen Sachgüter ein und bieten damit Ansatzpunkt für übernatürliche Qualitäten. Hier war aber auch die Einbruchsmöglichkeit für außerkirchliche Traditionen mit den Gefahren eines reinen Machtglaubens. Reliquien als materielle Zeugnisse des Heilsgeschehens bedürfen keiner weiteren Legitimation. Anders bei der weitaus größeren Zahl von Gegenständen, denen erst infolge bestimmter Voraussetzungen oder Ereignisse ihre Übernatürlichkeit zuwächst. Durch Anrühren an das Gnadenbild kann die Kraft auf sie übertragen werden, auf dafür vorherbestimmte oder auch als solche nicht erkennbare Gegenstände. Berührungsreliquien wie die Hemdchen und Mäntelchen des Loretokindes in Salzburg oder die Bildchen von Altötting mit dem aufgeklebten Stück des Schleiers, mit dem das Gnadenbild während der Karwoche verhängt war, beweisen durch den aufgedrückten Stempel oder durch Vorweisen

des originalen Materials ihre Teilhabe an der heilenden und heiligenden Kraft. Die Hilfe derartiger Gegenstände wurde gebraucht zur Abwendung von Gefahren, bei Krankheiten und Unfällen, zur Erleichterung in schwerer Bedrängnis. Wehenkreuze halfen den Gebärenden, Häubchen kranken Kindern, kissenförmige Anhänger mit eingenähten Sprüchen und Gegenständen, die der Träger gar nicht kannte, da er sie nicht zu Gesicht bekam, halfen dem Reisenden, dem in der Ferne weilenden Soldaten, bestimmte Gebete und Kreuze gegen die Pest usw. Das Kreuz besitzt in seiner Gestalt einen so geläufigen Ausdruck seiner Heilsbeziehung, daß es in bevorzugter Weise gebraucht wird, als Reliquienbehälter und in zahlreichen Variationen mit brauchtümlicher Anwendung. Legenden begründen Herkunft und besondere Kraft, so beim Caravaca- oder Spanischen Kreuz mit der wunderbaren Herabkunft vom Himmel, ausgestaltet in seiner Wirkung als Schutz vor Gewitter.

Die Tatsache der Gebrauchsmöglichkeit heiliger Bilder und Zeichen und die von dieser Anschauung oft geprägte Ausformung gibt Anlaß zu einem weiteren kurzen Exkurs in eine nur schwer zu erfassende Vorstellungswelt. Gemeint sind die "geheimen Leiden" Christi, die fünfzehn besonderen Marterungen nach der Gefangennahme, die nicht in den Evangelien überliefert sind, sondern aus Offenbarungen an verschiedene Personen stammen. Obwohl die Kirche als Autorität derartige Erscheinungen nur sehr skeptisch aufnahm, konnte sie die starke Verbreitung, besonders seit dem 18. Jahrhundert, nicht verhindern. Durch immer genauere und blutrünstigere Beschreibungen der einzelnen Leiden fand die sensitive Frömmigkeit ein weit gebautes Feld des Erschauerns und des Erlebens körperlicher Qual. Die Geißelung des an die Säule Gefesselten, die ihm das Fleisch von den Rippen riß, die 5475 Wunden, die seinen Körper bedeckten, die Wunde an der Schulter, die das darauf liegende Kreuz schlug, die von einem Juden mit einem Dorn durchstochene Zunge, der in qualvoller Verzerrung Gefesselte, das sind nur einige Beispiele dieser geheimen Leiden, die als Einzelmotive wiederum wallfahrtsmäßige Verehrung genießen konnten, durch

Kreuze. Oben links: Ulrichskreuz. Silbervergoldet, H. 4,7. Unten von links: Scheyrer-Kreuz. Messing, H. 13,1. Wehenkreuz. Malachite in Silberfassung, H. 10,2. Caravaca-Kreuz. Messing, H. 13,6. Reliquienkreuz, auf der Rückseite zu öffnen. Holz, H. 21. Aufn. BNM.

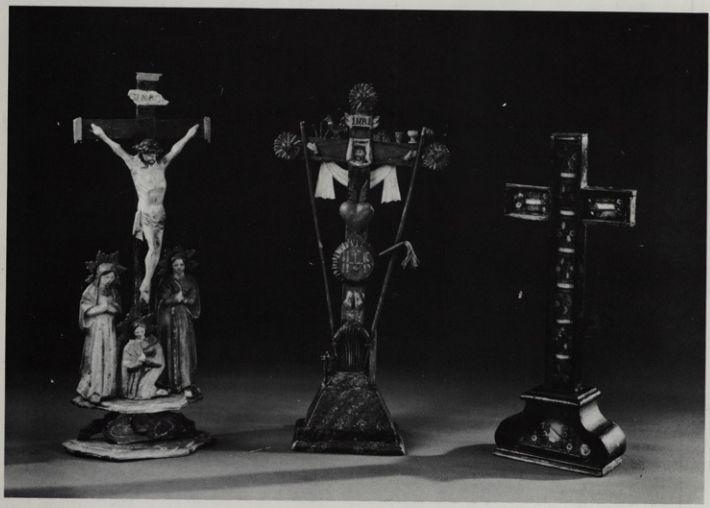


Andachtsbilder und Gebetszettel ihre Verbreitung fanden und Mittel der Andacht wurden. Neben diesem Bildkreis, der zum Teil sehr alte Motive umfaßt, gibt es noch andere Traditionen christologischer Darstellung, die in gleicher Weise nicht auf eine biblisch-historisch richtige Erfassung gerichtet sind, sondern auf eine Erlebnis- und damit Teilhabemöglichkeit am Geschehen. Die "wahren Abbilder", das "wahre Antlitz" Christi sind uns bekannt zum Beispiel durch das in Turin hergezeigte Grablinnen und vor allem durch das Schweißtuch der Veronika. Besondere Heiligkeit tragen Bildwerke, die einer nichtmenschlichen Tätigkeit ihre Entstehung verdanken. Nach der Legende verlangte Faust vom Teufel, das Kreuzbild zu malen, was dieser nur unter großen Schwierigkeiten fertigbrachte. Auffallend bei diesen Teufelskreuzen ist die verdrehte Körperhaltung des Gekreuzigten mit stark hängendem Kopf, betonter Darstellung der Rippen und nach der Seite gedrückten Knien. Die Andeutung großer Wunden zeigt eine Parallelität zu den Vorstellungen von den geheimen Leiden. Auch dieser Kreuztypus konnte zum wallfahrtsmäßig verehrten Gnadenbild werden, so in Steyr in Oberösterreich.

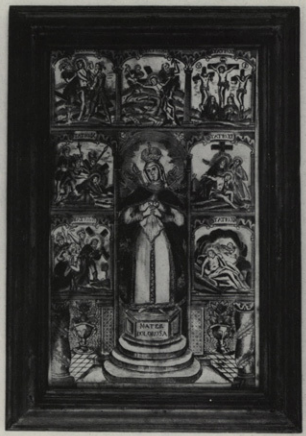
Die Beispiele eigentümlicher Christusdarstellungen stellen die Frage nach dem Bildverhältnis zum Göttlichen an sich. Die populär gewordenen Ausdrucksformen zeigen auf die dem Christentum bedeutungsvolle Dreifaltigkeit bezogen eine sehr ungleiche Verteilung in Hinblick auf Zahl und Ausgestaltung der Bildformen. Gott erscheint entweder als Auge, auch im Dreieck, oder als alter Mann, und damit sind die volkstümlichen Darstellungen aufgezählt. Für den Heiligen Geist ist neben dem Flammenbüschel die Taube die Verkörperung schlechthin, wozu in moderner Zeit die Friedenssymbolik tritt. Die sparsamen Bildmöglichkeiten dieser beiden Teile der Dreifaltigkeit lassen die ganze Schwierigkeit christlicher Bildertheologie aufscheinen. Für Christus als menschgewordenen Sohn Gottes gilt dieses Problem nicht. Alle drei zusammen haben jedoch eine Reihe von Bildformen erreicht. Als Typen der Trinitätsdarstellung gibt es den Gnadenstuhl, die drei gleichen Männer, das gleichseitige Dreieck und den dreigesichtigen Kopf, weiterhin Gott als alten Mann neben Christus, der durch das attributive Kreuz als Auferstandener zu erkennen ist, und dazwischen der Heilige Geist als Taube. Gnadenstuhl und die drei gleichen Männer haben als mit Gnade begabte Bilder an bestimmten Orten ihre Verehrung gefunden, während die zuletzt genannte Trinitätsform als Bild nur auf die Quelle der wunderwirkenden Kraft verweist. Das Verbot des Dreigesichts durch päpstliche Bulle im 18. Jahrhundert, die aufklärerische Polemik gegen Vorstellungen von Gott als altem Mann zeigen die bleibende Auseinandersetzung um die Darstellungsmöglichkeiten des Göttlichen an. In der Form des Kulissen- oder Vexierbilds wird in sinnfälliger Weise das je nach Blickpunkt unterschiedliche Motiv – Gott, Christus, Heiliger Geist – als die verschiedene Form des einen Bildes angeboten.

Die Mehrzahl der Darstellungen des Göttlichen konzentriert sich auf Christus, von der Verkündigung durch den Engel bis zur Auferstehung und Ausgießung des Heiligen

Standkreuze aus Holz. Links: Kruzifix mit Maria, Johannes und Magdalena. Oberammergau, 19. Jahrhundert. H. 35,5. Mitte: Waffen-Christi-Kreuz. Österreich, 19. Jahrhundert, H. 35. Rechts: Kreuz als Reliquienbehälter. Böhmen?, 18. Jahrhundert. H. 31,5. Aufn. MDV.







Zwei gerahmte Wandbilder. Links: Gegeißelter Christus mit den Kreuzwegstationen I bis VII. Rechts: Schmerzhafte Muttergottes mit den Kreuzwegstationen VIII bis XIV. Kolorierte Kupferstiche aus dem Verlag Joh. Hendl in München, 18. Jahrhundert. H. 30 (ohne Rahmen). Aufn. MDV.

Geists. Die Passion hat dabei in besonderer Weise die volkstümlichen Vorstellungen auf sich gezogen und ihre überragende Gestaltung im Kreuzweg gefunden. Großformatige Bilder in Kirchen, kleinformatige in Haus- und Hofkapellen zeugen von der Bedeutung der Ereignisse der Leidensgeschichte, die in der uns bekannten Form der 14 Stationen sich erst seit dem 18. Jahrhundert durchgesetzt haben. Nicht alle der darin berichteten Vorgänge können sich auf die Evangelien stützen, sondern stammen aus apokryphen oder anderen Quellen, so zum Beispiel das dreimalige Niederfallen Christi beim Schleppen des Kreuzes. Allein auf diese bildlichen Darstellungen blieb das Leidensgeschehen nicht begrenzt, sondern veranlaßte zur Inszenierung einer ganzen Landschaft, die von Station zu Station über Treppen hinaufführt zu dem heiligen Ort, einer Kirche, einer Kapelle, vielleicht ausgezeichnet durch ein Gnadenbild, wo in der Nähe des Gebäudes durch lebensgroße Figuren an riesigen Kreuzen der zentrale Vorgang des Leidens und Sterbens in kaum zu überbietender Einprägsamkeit nachempfunden werden kann. Auf kleinen Anhöhen oder Bergen gelegen, bilden diese sogenannten Kalvarienberge weithin sichtbare sakrale Landschaft, auch als schutzbringende Heilsverkörperung für die Umgebung. Aber auch Einzelthemen der Passion lassen sich hervorheben unter Hinweis auf ihre eindringliche und häufig anzutreffende bildnerische Gestaltung. An zentraler Stelle jedoch steht das Kreuz, in unzähligen Beispielen täglich zu sehen. Wenn wir uns Christus am Kreuz vergegenwärtigen, dann erscheint in unserer Vorstellung der mit drei Nägeln gekreuzigte leidende Körper, ein Bildtyp, der im Hochmittelalter entstand und seitdem diesen Ausdruck beherrscht. Der 4-Nagel-Typ, der 5-Nagel-Typ, sie sind kaum oder fast gar nicht in den beizubringenden Bildzeugnissen vertreten. Auch inhaltlich ist unsere Vorstellungswelt fixiert auf den Schmerzensmann, den Leidenden, den am Kreuz für uns Gestorbenen. In eindrucksvoller Verkürzung fassen die überaus beliebten Waffen-Christi-Kreuze das Leiden Christi zusammen mit ihrer Darstellung der Leidenswerkzeuge und den fünf Wunden, nur angedeutet durch Hände, Füße und Herz. Neben dem Schmerzensmann hat es andere Darstellungen gegeben, den triumphierenden und sieghaften Christus am Kreuz, mit der Krone auf dem Kopf und mit langem Festgewand bekleidet, den Göttlichen. Die Bindung des Heilsgeschehens an die nur menschlich erlebbare Qual hat das Verstehen dieser als "Göttliche Hilfe" verehrten Bildwerke im Spätmittelalter verschwinden lassen und zu einer Umdeutung als weibliche Heilige – wegen des langen Gewandes – geführt, der Gott als Schutz vor Verfolgung einen Bart wachsen ließ. Mit dem armen Geiger, dem vom Kreuz herab ein goldener Schuh geschenkt wurde, gesellte sich ein Motiv aus der legendenhaften Ausschmückung der älteren Bildbedeutung zu der neuen Heiligengestalt.

Die Entwicklung der druckgraphischen Industrie im 19. Jahrhundert bereitete den Boden für den Wandschmuck, wie er uns in großformatigen Farbbildern geläufig ist. Hinzu mußten jedoch noch andere Voraussetzungen treten, Änderungen in der Ausstattung der Wohnungen, Schlafzimmer mit Ehebetten, Ausbreitung bürgerlicher Möblierung, um die Schmuckmöglichkeit der Wand in großem Maß zu nutzen. Die Chromolithographien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die von den Zentren



Zwei Wandbilder mit "Herz-Jesu" und "Herz-Maria" als Gegenstück. Lithographien aus dem Verlag F. Werner in Wien, 19. Jahrhundert. H. 47,8. Aufn. MDV.

Frankfurt am Main und Dresden die deutschen und ausländischen Märkte überschwemmten, fanden hier ihren Platz. Aus Schnellpressen kamen Massen farbiger Bilder, die mit ihrem Matt- oder Glanzeffekt der Wandschmuck schlechthin wurden. Für den weithin vorhandenen Herrgottswinkel entstanden Christus- und Marienbilder, als Gegenstücke, die ältere Darstellungen ablösten. Inhaltlich wie nach der Form tragen sie den Stempel ihrer Entstehungs- und Blütezeit, der Gründerjahre, des Kaiserreichs, der Welt vor 1914. Heilige, Gnadenbilder, Schutzengel, Kreuzigung, Auferstehung waren gängige Themen, und Herz-Jesu- und Herz-Mariä-Darstellungen. Der Herz-Kult ist nicht neu, sowohl als Bild wie auch als eigene Andacht. Die Bedeutungskonzentration hatte das Herz zum Beispiel für die barocke Emblematik zu einer wichtigen Form werden lassen. Qual und Schmerz läßt das von der Dornenkrone umwundene oder vom Schwert durchbohrte und blutende Herz empfinden, Inbegriff des Leidens, aber gleichzeitig Zeichen der Liebe. Akademisches Malertum und naturalistische Schönheit, Nazarenernachfolge und sentimentale Hinwendung zur sanften Welt haben für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts diese glatten und dem Schrecklichen abholden Typen geschaffen, die gemäß ihrer Häufigkeit dem Bedürfnis ihres Abnehmerkreises in hervorragender Weise entsprochen haben müssen. Als religiöses Wandbild des 20. Jahrhunderts hat sich das querformatige Bild über den Ehebetten im Schlafzimmer herausgebildet, mit den kaum veränderten Motiven der christologischen und biblischen Szenen. Der Platz im Schlafzimmer deutet möglicherweise einen Rückzug in der Phase der Säkularisierung an.

Neben den Herz-Bildern gab es, wie schon angedeutet, auch andere Themen für den religiösen Wandschmuck, so die heilige Familie. Die älteren Darstellungen kennen nur entweder die heilige Familie am Tisch, beim Gebet, oder in der Aufreihung, daß der Jesusknabe zwischen Maria und Joseph einhergeht, in dieser Form verfestigt zu dem Bild des sogenannten heiligen Wandels und mit der Bedeutung der nach Jerusalem wallfahrenden Familie. Als Steigerung können zum Beispiel über dem Knaben Taube und alter Mann erscheinen und den Zusammenhang zwischen himmlischer und irdischer Dreiheit verdeutlichen, noch betont durch die kreuzweise Anordnung mit Christus als Schnittpunkt. Dem späten 19. Jahrhundert war diese barocke Bedeutungskonstruktion nicht von Wert, sondern verschaffte sich bildhafte Eindrücke in den Alltag, in den Arbeitstag der heiligen Familie. Heilsgeschehen ist kleinbürgerliche Idylle.

Das Herz mit Inhalt als Bildthema erschien in Deutschland im 18. Jahrhundert durch die Veröffentlichung eines Büchleins mit dem Titel "Geistlicher Sittenspiegel" und ist ein Beispiel dafür, was Bilder ihrer Brauchbarkeit verdanken können. Mit der Neubearbeitung von 1812 als "Herzbüchlein" wurde der Anstoß gegeben für eine weltweite Verbreitung. Kern dieses Büchleins ist eine Folge von Verbildlichungen der inneren Herzenszustände in der Art, daß ein großes Herz den Menschen symbolisiert, zu erkennen gegeben durch den oben aufgesetzten Kopf. Die in das Herz gezeichneten Symbole spiegeln den inneren Zustand wider, den Sündigen, den Erlahmenden, den Eifrigen, den Bekehrten. Teufel wohnen im Herz des Sünders, zu dem der Heilige Geist als Taube oder Flammenbüschel keinen Zugang findet, Tiere sind darinnen als Symbole für schlechte Eigenschaften, die Schlange für den Neid, der Pfau für die Hoffart, der

Bock für die Unkeuschheit, das Schwein für Fraß und Völlerei, die Kröte für den Geiz, der Tiger für den Zorn, die Schildkröte für die Trägheit. Die grobe Physiognomie gehört ebenso dazu wie das zerzauste Haar. Nicht so der Gottselige, dessen Herz die Dreifaltigkeit beherbergt. Die Begleittexte lassen keinen Zweifel an den gemeinten Inhalten. Die Angriffe gegen dieses Herzbüchlein mit seinen grob vereinfachenden Vorstellungen verhinderten nicht seine starke Verbreitung, das Übersetzen in viele Sprachen, seine Verwendung als Mittel religiöser Erweckung. Der Titel der 1962 in 28. Auflage verlegten Ausgabe lautet: "Das Herz des Menschen ein Tempel Gottes oder eine Werkstätte des Satans. In zehn Sinnbildern dargestellt und erklärt . . ." Mit den alten Abbildungen, die noch die deutschen Symbolbenennungen tragen können, existiert dieses Herzbüchlein in zahlreichen Sprachen der Erde, um mit seinen drastischen Darstellungen zu beeindrucken. Farbig und auf großformatigen Plakaten dienen diese Herzen als Unterrichtsmittel, so in Afrika, wo für die dortige Bevölkerung über dem Herzen der Kopf eines Schwarzen thront. Von der Wirkung auf das Empfinden dieser Menschen wird berichtet.

Die Phänomene volksfrommer Glaubenspraxis verwischen den theologisch begründeten Gegensatz zwischen den Konfessionen, der hier nicht auseinandergesetzt werden soll. Die evangelische Glaubensübung kennt zweifelsohne viel weniger Bilder als die katholische, bleibt in der Ausformung zurückhaltender, setzt aber in der Betonung des Worts zu dem gesehenen Bild das gehörte, das Sprachbild. Die Gefahr des Mißbrauchs besteht auch hier, im Wortfetischismus, wenn auch weniger deutlich als beim Bild. Doch davon abgesehen finden wir in evangelischen Haushalten gleichfalls Bilder, Darstellungen der Reformatoren, wie sie zum Beispiel von Weißenburg im Elsaß in Bilderbogenmanier verbreitet wurden, Bilder vom Reformatorendenkmal in Worms, Bilderserien mit Darstellungen aus dem Leben Luthers, handgeschriebene und gemalte Patenbriefe, Konfirmationsandenken und zu Bildern gewordene Sprüche, gestickt, geklebt, montiert, gepreßt, mit Rahmen und Glas. In Kontaktgebieten zu katholischer Bevölkerung hängen gerahmte Sprüche anstelle von Heiligenbildern in einer Art Herrgottswinkel, anderswo als Haussegen. Moralische Ermahnung und Erbauung gewähren die Beispiele vom breiten und vom schmalen Weg und vom Seelenspiegel. Die Nutzung des Bildes als Anstoß zu geistlicher Betrachtung läßt auch hier die Funktion als Andachtsbild betonen.

Das Wissen um die Endlichkeit irdischen Lebens hebt den Tod als Ende und, für den Gläubigen, als Anfang hervor. Der Bedeutung dieses Moments angemessen, einschließlich der Furcht davor und der Hoffnung auf ein Weiterleben, besteht eine große Zahl bildhafter Vergegenwärtigungen von Tod, Gericht, Verdammnis, Auferstehung und Erlösungstat Christi. In alter Anordnung umgab der Friedhof mit den darinnen ruhenden Toten den Heilsraum, die Kirche. Die Symbolik des Lebensbaums verschmolz in barocken schmiedeeisernen Grabkreuzen mit der des Kreuzes, gekrönt mit einem Hinweis auf das Weiterleben, zum Beispiel einer Darstellung des Auferstandenen. Hoffnung und Mahnung, die sich mit dem Gedenken an die Verstorbenen verbinden, bleiben nicht auf dem Friedhof zurück, sondern dringen ein in den privaten Bereich als besondere Totentafeln, -gedenken und -bilder. Aus der Angst um das ewige Heil entstand die Übung, für die durch Unglück oder andere Anlässe plötzlich und ohne geistliche Vorbereitung Verstorbenen an der Unfallstelle, oder auch andernorts, Tafeln – Marterln – anzubringen, die den daran Vorübergehenden mahnen, für das Seelenheil der Toten zu beten. Die gleiche Aufforderung erfolgt durch Darstellungen, auf denen drei nackte Menschen, umzüngelt von Flammen, die Hände flehend gen Himmel erheben als die Armen Seelen, die im Fegefeuer büßen. Gebete und Opfer können die Zeit der Buße der unvollendet Gestorbenen verkürzen. In Kirchen, auf Friedhöfen, an Wegrändern, im Haus dienen die Armen Seelen den Lebenden aber auch zur Mahnung, an das eigene Seelenheil zu denken. Sensenmann, Totenschädel, Stundenglas und andere Bilder wiederholen in knapper und eindringlicher Weise ihr memento mori.

Trotz der Heilsgewißheit bleibt auch dem Gläubigen die Gefährdung eine alltäglich erlebbare Tatsache, durch Krankheit, Unglück oder andere Nöte. Aus der Bedrängnis heraus wendet er sich mit der Bitte um Hilfe, Beistand oder Rettung an Gott, und zwar in der Gestalt, die ihm als Verkörperung des Göttlichen gegenwärtig ist. Diese Anrufung, für die entsprechende Wortformeln genügend zur Verfügung stehen, beinhaltet ein vertrauensvoll Sichfügen in den übergeordneten Willen, einen Akt der Anheimstellung. Er kann nicht nur für die eigene Person erfolgen, sondern auch für andere, selbst bereits verstorbene, und auch für Tiere. Den direkten Bezug gewährt in hervorragender Weise das Gnadenbild als sichtbares Zeichen für den durch besonderen Gnadenerweis bevorzugten Ort und als Verkörperung der wunderwirkenden Kraft. Das Wissen um diese heiligen Stätten, um ihre besonderen Kräfte, wird weitergetragen durch Wallfahrten, Legenden, Andachtsbildchen, Mirakelbücher. In den begründenden Entstehungslegenden findet sich ein kleiner Kreis immer wiederkehrender Motive, nach denen das Gnadenbild auf sich und seine Heilungs- und Heiligungskraft aufmerksam gemacht hat. Der tatsächliche Entstehungsvorgang ist meist nicht herauszufinden.

Eine der beliebtesten Mariendarstellungen als Gnadenbild war der Maria-Hilf-Typ, der als Vorbild das von Lucas Cranach d. Ä. gemalte Wallfahrtsbild in der Kirche St. Jakob in Innsbruck besaß, das in einer Kopie nach Passau kam und hier Mittelpunkt einer Wallfahrt wurde. In zahlreichen Wallfahrtskirchen und -kapellen, aber auch im Haus zur privaten Andacht, dient dieses Bild als Inbegriff der Hilfe. Eine der berühmtesten Wallfahrten ist die nach Altötting, wo als Gnadenbild eine mittelalterliche Marienstatue verehrt wird, auf deren rechtem Arm das Kind sitzt. Sie gehört zu den sogenannten schwarzen Madonnen, wie auch Maria Einsiedeln in der Schweiz, die nach der Legende ihre Schwärzung einer Brandkatastrophe verdanken, bei der sie ansonsten unversehrt blieben. Ausgangspunkt der zahlreichen Loretowallfahrten, zum Beispiel Prag und Salzburg, ist die Legende, daß das Wohnhaus der heiligen Familie nach der Islamisierung des Heiligen Landes auf wunderbare Weise zuerst nach Dalmatien und dann nach Italien versetzt wurde. In dem Haus, das heute Mittelpunkt einer großen Basilika ist, steht eine Marienstatue mit dem Kind, bekleidet mit einem kegelförmigen Prunkgewand. Das Beispiel einer neuzeitlichen Wallfahrtsentstehung bietet Lourdes mit der Erscheinung Mariens in der Grotte, zu der sich ein lebhafter Quellkult gesellte.

Gnadenbilder, bekannte und weniger bekannte, sind nicht nur räumliches Ziel von Wallfahrten, sondern auch Kristallisationspunkt des Phänomens Votivbrauchtum. Zu dem religiösen Empfindungsvorgang der Anheimstellung, in dem sich der Bittende selbst, einen anderen oder ihm untergebenes Vieh nach einem bestimmten Gnadenort "verspricht" oder "verlobt", tritt die öffentliche Kundmachung des Gelöbnisses wie auch des Gnadenerweises vor der Gemeinschaft der Gläubigen. Der Besucher einer

Wallfahrtskirche findet sie vor in der Form von Kritzeleien, angehefteten Zetteln oder auch in eigens dafür gemalten Bildern. Zu den Elementen dieser Bilder gehören die Darstellung des Beters, bildgewordene Anheimstellung, des Anlasses und des angerufenen Gnadenbilds mit der Kurzformel EX VOTO (. . . hat sich verlobt). Beigegebene Inschriften nennen oft Namen und nähere Umstände, auch das Jahr. Es lassen sich unterscheiden Bilder mit der ausgesprochenen Bitte um Beistand von solchen mit der Danksagung für bereits erhaltenen Gnadenerweis. Durch Anbringung in oder an der Wallfahrtskirche oder -kapelle wird die öffentliche Kundmachung vervollständigt. Aus Platzgründen hängen die Bilder dichtgedrängt Rahmen an Rahmen, bedecken die Wände inner- und auch außerhalb des Gebäudes und waren zu Zeiten, als sie noch nicht von Sammlern begehrt wurden, zu Stößen in irgendwelchen Ecken gestapelt. Der Herstellerkreis dieser Bildvotive ist weit gespannt, von laienhaften Versuchen bis zu professionellen Händen. Der direkte Bezug auf eine oder mehrere Personen, auf einen Anlaß, auf ein Gelöbnis macht in vielen Fällen die Anfertigung auf Bestellung möglich, was sicher geschehen ist zum Beispiel bei Darstellungen, die den Unglücksvorgang in Einzelheiten schildern oder den Viehbestand vom Ochsen bis zur Gans aufführen. In der Ausführung zeigen sich neben zeitbedingten Stilmerkmalen, sei es die Formen- und Farbensprache des Barock oder die der sanften Heiligendarstellungen im 19. Jahrhundert, eigene Merkmale. Nicht immer sind alle kennzeichnenden Bildteile vorhanden, so fehlt oft der Begleittext oder auch die Darstellung des Anlasses. Es kann eine starke Bildverkürzung eintreten durch formelhafte Konzentration, vor allem bei Augendarstellungen, ja Bildvotiv zum reinen Wortbild werden.

Eine andere Ausprägung des Votivbrauchtums stellt die Darbringung figuraler Votive dar. Ihre formale Ausgestaltung weist auf Eigenschaft oder Ereignis hin, auf sehr drastische Weise oder unter Benutzung traditionell gekannter Formeln. Sie wurden ebenfalls in der Nähe des Gnadenbilds angebracht, auf Tafeln festgenagelt oder aufgehängt oder aufgestellt und erfüllten damit in gleicher Weise wie die Bildvotive die Aufgabe des Bekennens und Kundtuns. Der Charakter des Opferns, den der Gebrauch aller figuraler Votive betont, erscheint bei den Eisenvotiven besonders eindrucksvoll. Menschen, Körperteile, Tiere, Geräte wurden zur Gnadenstätte gebracht in eisernen Nachbildungen, um den Altar getragen und geopfert. Die Beziehung zwischen Opferndem und Geopfertem, die enge Verbindung von Bild und Wirklichkeit macht die Votive zu Identifikationsopfern mit der Erwartung, durch das Aufstellen in dem als heilig ausgewiesenen Raum an diesem Heil teilhaftig zu werden, auch in einem konkreten Anliegen. Daß dieses Empfinden magische und zauberische Verbindungen eingehen konnte, sei nur erwähnt. Dorfschmiede sind die Verfertiger dieser Eisenvotive gewesen. Durch Spalten, Kerben, Hämmern, Anfügen haben sie Figuren geschaffen, die in knapper Formensprache die ihnen zugedachte Aussage machen. Andere Votivfiguren sind aus Holz, Ton, Wachs und Silber oder versilbertem Kupfer. Der plastische Bildsinn zeigt sich dabei in sehr konkreten Nachbildungen von Wunden oder Organen, die als Sitz der Krankheit angesehen wurden. Die Tonkopfurnen, die als Opfergaben einer älteren Zeit wahrscheinlich mit Getreide gefüllt waren und dem Wunsch nach einem Ehepartner oder Kindern dienten, wurden in sekundärer Anwendung, bei der die ältere anscheinend nicht mehr bekannt war, als vorstellbare Bilder gebraucht und bei Kopfschmerzen oder Krankheiten, deren Ursprung man im Kopf vermutete, um den Altar getragen.

Die Votive beenden die Reihe der Beispiele aus dem Bereich volksfrommer Bildpraxis. Nur als Andeutung kann sie dienen für Möglichkeiten der Äußerungsform, der Bedeutung, des inneren Bezugs, des Funktionswerts, ihre gegenseitigen Bedingtheiten. Die Verbindung von sinnlich wahrnehmbarer Welt und Erfahrungs- und Erlebnishorizont, eingebettet in religiöses Wollen, gibt die Plattform ab für die zahlreichen und bedeutungsmäßig oft tiefverzweigten Bildvorstellungen. Von hier aus erfolgen gestaltende Impulse, die frommer Haltung nicht nur rezeptive Tätigkeiten zuweisen. Eine wesentliche Aufgabe liegt in der Kommunikation, einmal als Ausdruck der erlebbaren Beziehungen zum Heiligen, Göttlichen, zum anderen aber auch innerhalb der Gemeinschaft der Gläubigen. Die Formen, in denen sich dieser Kommunikationsprozeß vollzieht, werden dem Heranwachsenden in genügender Zahl vermittelt, vertieft durch wiederkehrende Begehung. Die individuelle Erfahrungswelt gleicht sich den vorhandenen und geübten an, Homogenisierung durch Zwang zur Kommunikation.

Das geschichtliche Verhältnis zwischen Kirche und Volksfrömmigkeit im Hinblick auf die Bilderwelt wird bestimmt einmal von der Ablehnung. Hierin steckt die Reaktion auf den antiken Bilderkult, aber auch das Ringen um die Darstellung des Göttlichen, das gleichzeitig ein Ringen um sein Wesen ist. Kirchenlehrer und Heilige warnen vor den Gefahren, die dem religiösen Verständnis durch Einbeziehung der Bilder drohen. Ein wesentliches Kapitel der Kirchengeschichte umfaßt diese Auseinandersetzungen, mit Beispielen explosiver Entladungen in den Zeiten der Bilderstürme. Zum anderen ergab sich für die Kirche im sich wandelnden Bildverständnis die Notwendigkeit, der sensitiven Frömmigkeit neben dem spirituellen Zugang zum Heilsgeschehen die Verwendung von Bildern zu tolerieren, zu pflegen und zu verteidigen, neben das Wort das Bild, das Gebilde, die Gebärde und die Begehung als dem Menschen außer dem Sprechen und Hören zur Verfügung stehenden Formen des Darstellens, Ausdrückens, Wahrnehmens und Erkennens zu setzen. Damit war ein möglicher Bruch nicht nur der durch Bildung und Schulung differenzierten Schichten, sondern der Einheit der Artorganisation des Menschen vermieden, konnte die Einbeziehung des ungeteilten Frömmigkeitsstrebens erfolgen, wenn auch unter fortgesetzter Wachsamkeit vor Entartungen. Für eine zum großen Teil des Lesens und Schreibens unkundige oder darin kaum geübte Bevölkerung und für den Menschen, dessen Identifikation weniger vom cognitiven, sondern vom aisthetischen ermöglicht wird, waren und bleiben Bilder, in welcher Form sie auch geschaffen werden (Abbild, Bild, Zeichen in Form von zwei- und dreidimensionalen Gebilden, von raumzeitlichen Bewegungsgebilden, von Lautgestaltungen als Lied, Gedicht, Wortbild, iteratives Gebet), entscheidende Bestandteile für Vorstellungswelt und Kommunikation, für die Kirche Lehr- und Unterrichtsmittel, aber auch Mittel der Erziehung, wobei je nach Zeitgeist entschieden wird, ob Kunst der Frömmigkeit dienlich sei oder davon ablenke. Die Verkündigung des Evangeliums erfolgt seit Jahrhunderten in Wort und Bild.

Ingolf Bauer
Berlin

Staatliche Museen
Preußischer Kulturbesitz
Museum für Deutsche Volkskunde



Votivbild von 1875. Dargestellt ist das Gnadenbild von Maria-Plain bei Salzburg. Öl auf Holz. H. 36,3 cm. Aufn. MDV.



Menschen und Tier als Eisenopfer. Niederbayern, Spätmittelalter. H. 10,8 bis 17,4 cm (Menschen). Aufn. Privatslg.

Ausgewählte Literatur:

Adolf Spamer, *Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert,* München 1930.

Rudolf Kriss, *Die Volkskunde der altbayerischen Gnadenstätten,* III Bde., München 1953–1956.

Rudolf Kriss und Lenz Kriss-Rettenbeck, *Eisenopfer* (Beiträge zur Volkstumsforschung, Sonderreihe Volksglaube Europas I), München 1957.

Lenz Kriss-Rettenbeck, *Das Votivbild,* München 1958.

Lenz Kriss-Rettenbeck, *Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens,* München 1971².

Martin Scharfe, Rudolf Schenda, Herbert Schwedt, *Volksfrömmigkeit,* Stuttgart 1967.

Martin Scharfe, *Evangelische Andachtsbilder,* Stuttgart 1968.

Wolfgang Brückner, *Kleinbürgerlicher und wohlstandsbürgerlicher Wandschmuck im 20. Jahrhundert,* in: *Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde XII,* 1968, pp. 35-66.

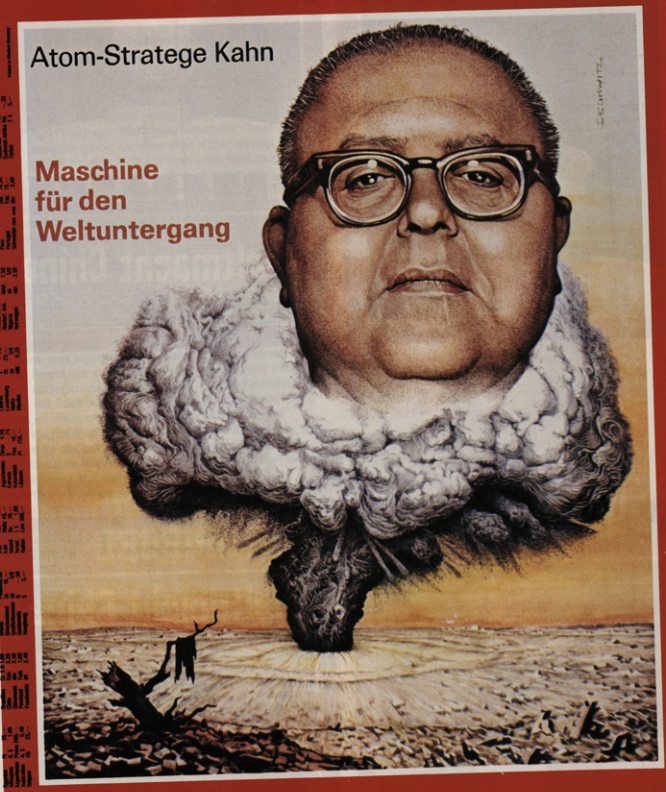
Wolfgang Brückner, *Populäre Druckgraphik Europas. Deutschland vom 15. bis zum 20. Jahrhundert,* München 1969.

Ingolf Bauer

* 1942 Leipzig. Schulen in Nürnberg. Studium in Erlangen und München. 1969 Promotion in München. Seit 1970 in Berlin am Museum für Deutsche Volkskunde tätig.

DER SPIEGEL

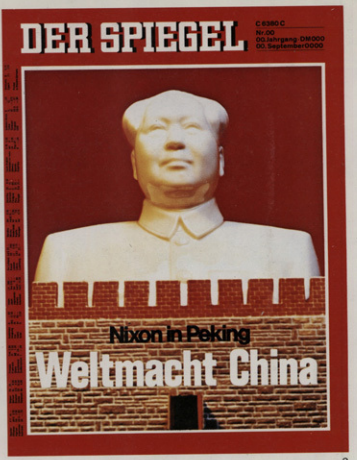
3. APRIL 1967 · NR. 15
21. JAHRGANG · 1,50 DM
ERSCHEINT WÖCHENTLICH
IN HAMBURG · C 6300 C



Titelbilder des SPIEGEL sind nicht für die documenta gemacht, werden da aber gezeigt. Die Realität soll befragt werden, diesmal – geben sie eine Antwort? Gewiß nur ihre eine, eigene. Sie sind real, aber sie begründen keine Realität. Sie reflektieren ("spiegeln") manchmal Realität, durchaus nicht immer.


DER SPIEGEL
C 6360 C
Nr.00
00.Jahrgang DM000
00. September0000

2

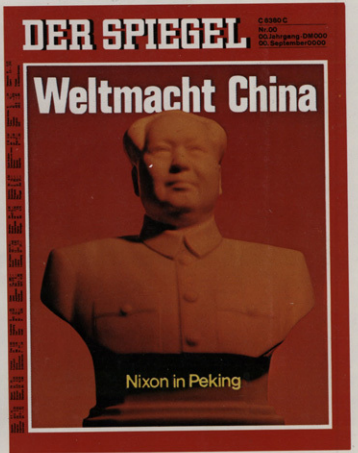

DER SPIEGEL
C 6360 C
Nr.00
00.Jahrgang DM000
00. September0000
Nixon in Peking
Weltmacht China

3

4


DER SPIEGEL
C 6360 C
Nr.00
00.Jahrgang DM000
00. September0000
Weltmacht China
Nixon in Peking

5


DER SPIEGEL
C 6360 C
Nr.00
00.Jahrgang DM000
00. September0000
Weltmacht China
Nixon in Peking



8



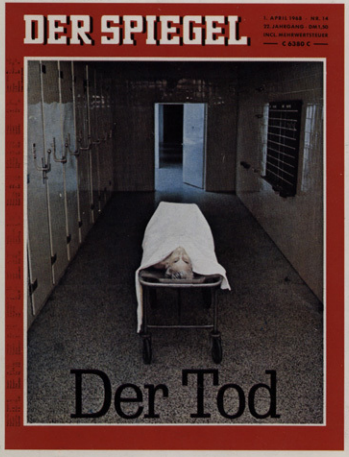
9

10

1 Gestaltung: Hermann Degkwitz
2201 Hohenfelde (Holstein)

2-11 Gestaltung: SPIEGEL-Verlag
2 Hamburg 11
Abteilung Graphische Gestaltung

11





Neue schweizerische Banknoten
Ein Versuch zum Ausbruch aus Konventionen



1

Banknoten sind eine heute selbstverständliche, jedoch relativ junge Form von Zahlungsmittel. Bei der Münze ließen Materialqualität und Materialwert noch die Herkunft des Geldes aus dem Tauschverkehr erkennen. Beim wertlosen, jedoch zu einem Wert erklärten Papiergeld fehlt diese sinnlich gegenständliche Beziehung zum Tauschmittel. Ursprünglich war die Banknote eine Empfangsbestätigung für Golddepots, wie sie seit dem Spätmittelalter Goldschmiede und Wechsler entgegennahmen. Daß die Banknote für den Aussteller ein Mittel zur Erlangung unverzinslicher Kredite sein konnte, erkannte 1697 die Bank of England, noch bevor die Banque Générale von John Law 1716 die ersten Banknoten herausgab.

Die – ursprünglich vorwiegend privaten, heute meist staatlichen – Notenbanken waren von Anfang an bemüht, der Banknote als Quittung (oder als Ersatz für "gutes Geld") ein repräsentatives Aussehen zu geben. Durch eine reiche textliche, ornamentale und figürliche Gestaltung wurde die Banknote zum "Wertpapier", wie Check, Obligation, Aktie, Pfandbrief, Gutschein und dergleichen (ursprünglich auch Briefmarke). Für die Gestaltung dieses Wertpapiers ist früh eine charakteristische graphische Sprache gefunden worden. Ihre Stilmittel sind aus der Linientechnik des Kupferstichs, später des Stahlstichs entwickelt. Dabei haben die charakteristischen Guilloche-Muster weniger eine ästhetische als eine sicherheitstechnische Funktion.

Zur Banknote gehören primär der Name der ausstellenden Notenbank, in Worten und Zahlen der repräsentierte Wert, Ausgabeort und Ausgabedatum mit Laufnummer sowie die durch Unterschriften bezeugte Garantie-Erklärung. Als wichtig für die Wertsteigerung der Banknote in den Augen des Empfängers erwies sich die Ergänzung der kunstvoll verschnörkelten Buchstaben

1



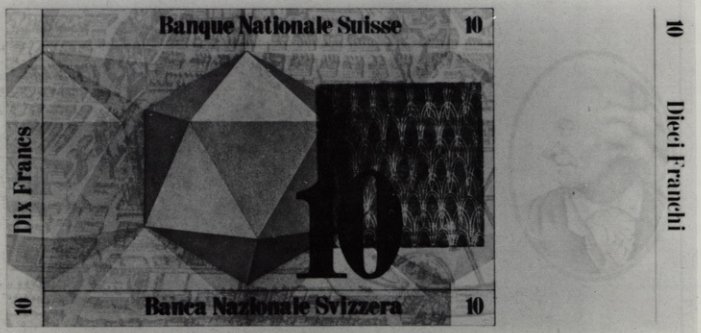


2

und Ziffern durch symbolische Darstellungen: Heraldische Embleme wurden durch allegorische Darstellungen – etwa die Personifikation des Landes in einer mythischen oder heroischen Gestalt – abgelöst; neben Fortuna fanden Gerechtigkeit, Fleiß und andere Bürgertugenden, vielfach von lateinischer Devise begleitet, ihren bildlichen Niederschlag; oder ein Porträt des Landesvaters oder Staatengründers garantierte sozusagen "persönlich" für Wert und Echtheit der Banknote. An die Stelle der Staatsoberhäupter traten später historische Gestalten von nationaler Bedeutung; die Allegorien wurden durch charakteristische Landschaften oder bedeutende Bauwerke ersetzt. Die Ikonographie der Banknoten bietet unverhüllt Aufschluß darüber, wie ein Land sich offiziell darstellen will, vielleicht wie eine nationale Gemeinschaft sich dargestellt sehen will. In der Banknote spiegeln sich nicht nur Staaten und Staatsformen, Gesellschaften und Gesellschaftsformen, sondern auch Zeitalter in ihrer Größe und ihren Schwächen. Wenn die meisten heute in Gebrauch stehenden Banknoten gestrig, ja vorgestrig wirken, so wohl deshalb, weil das Traditionelle und Konventionelle den Anschein des Soliden, Wertbeständigen erweckt, während das Moderne, konsequent Zeitgemäße als unseriös empfunden wird.

Banknoten müssen heute einige Grundbedingungen erfüllen. Zur Erschwerung von Fälschungen dienen raffinierte sicherheitstechnische Vorkehren, die allerdings die Gestaltung stark einengen. Das Land, dessen Geld die Banknote darstellt, muß für den internationalen Notenverkehr unverwechselbar erkennbar sein. Der Geldwert in Wort und Zahl muß auch bei flüchtigem Blick abgelesen werden können. Weiter soll das an sich wertlose Stück Papier durch Sorgfalt der Gestaltung und des Druckes im Benutzer gefühlsmäßig den Eindruck der Qualität, des Wertes erwecken. In figürlichen oder symbolischen Darstellungen (deren eigentliche Motivation der Schutz vor Nachahmung ist) sollten für das Land charakteristische Themen oder Motive gezeigt werden. Schließlich sollte das Wertpapier in seinem graphischen Stil etwas vom geistigen und künstlerischen Klima des Landes und der Zeit zum Ausdruck bringen. Von diesem "Ideal" sind die meisten heutigen

2





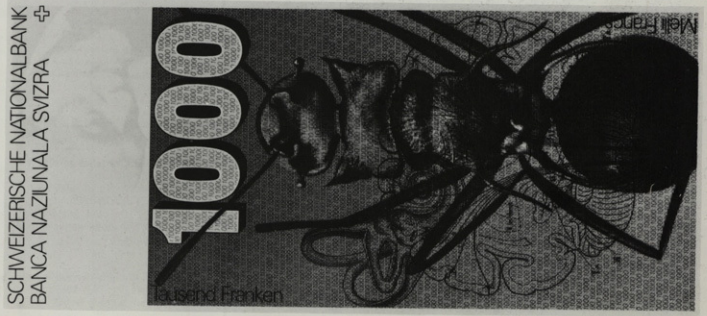
1

Banknoten weit entfernt. Sie sind vielleicht notendrucktechnisch einwandfreie, jedoch einen schlechten Kollektivgeschmack von Behörden spiegelnde Drucksachen, konventionell, oft unwahr, von falschem Pathos erfüllt, geschmacklos, manchmal lächerlich in ihrer Unbeholfenheit.

Die Schweizerische Nationalbank steht vor der Aufgabe, aus Sicherheitsgründen ihre heutigen Banknoten zu ersetzen. Sie begnügte sich nicht mit einem Direktauftrag an einen routinierten Banknoten-Graphiker, sondern versuchte, in einem Wettbewerb unter 14 eingeladenen Graphikern und Malern zur Weiterbearbeitung geeignete Entwürfe zu erhalten. Nach Festlegung der in Frage kommenden sieben Werte, ihrer Grundfarben und Formate, sowie der Kombination anzuwendender Drucktechniken wurde ein thematisches Programm entwickelt: Verzicht auf symbolische oder allegorische Interpretation schweizerischer oder allgemein menschlicher Motive; dafür Wahl großer Schweizer von übernationaler Bedeutung aus allen vier Landesteilen und allen Epochen. Für die vorgeschlagenen Persönlichkeiten aus Naturwissenschaft, Medizin, Literatur, Philosophie, Psychologie und Architektur standen den Teilnehmern mehrere Alternativvorschläge zur Verfügung. Der Wettbewerb erforderte nicht nur eine Auseinandersetzung mit schwierigen graphischen und sicherheitstechnischen Anforderungen, sondern vor allem mit der Welt der darzustellenden Persönlichkeiten. Denn es galt, nicht nur historische Porträts graphisch umzusetzen, sondern aus einem Lebenswerk als Bildmotive geeignete Themen oder Leistungen auszuwählen und zu visualisieren.

Von einer Jury unabhängiger Experten wurden fünf Entwurfsserien von konsequenter und fortschrittlicher Haltung ausgezeichnet. Die erstprämiierten Entwürfe von Roger und Elisabeth Pfund zeigen die intensivste Auseinandersetzung mit der Aufgabe: In den figürlichen und "ornamentalen" Motiven kommt stets der Zusammenhang von universaler Persönlichkeit und epochalem Werk zum Ausdruck. Historische Gestalten sind aktualisiert, trotz wissenschaftlicher Korrektheit ist die Interpretation populär faßbar. – Die zweitprämiierten

1





2
1

BANQUE NATIONALE SUISSE
BANCA NAZIONALE SVIZZERA

Entwürfe von Ernst und Ursula Hiestand gehen in der Verlebendigung der Persönlichkeiten durch das Mittel der angeschnittenen Großaufnahme noch weiter. Auffallend ist hier die ungewohnte Behandlung der "Bildseite" als Hochformat. Beide Serien sind derzeit in Weiterbearbeitung. Die Schweiz wird damit Banknoten erhalten, deren Stil sich deutlich von traditionellen Wertpapieren unterscheidet. Eigenwillig in der graphischen Sprache, besitzen beide Serien in ihrer figürlichen Thematik echten Informationswert. Sie zeigen, daß ein Ausbruch aus Konventionen möglich ist, ohne die "Spielregeln" der Banknote zu verletzen.

Willy Rotzler



E. + U. Hiestand (1)
Visuelle Gestalter VSG Verband Schweizer Grafiker, SWB Schweizerischer Werkbund, AGI Alliance Graphique Internationale, SID Schweizer Industrial Designers.

Ernst Hiestand
* 1935. Obmann Ortsgruppe Zürich VSG, Gastdozent der Hochschule für Gestaltung Ulm, Allgemeine Gewerbeschule Basel, Kunstgewerbeschule Luzern. Seit 1960 eigenes Studio für visuelle Gestaltung, Packungsgestaltung, Ausstellungsgestaltung, Produktform, Text, Foto. Über 50 nationale und internationale Auszeichnungen für Produktform, Ausstellungs- und Packungsgestaltung, Plakate, Inserate, Prospekte.

Ursula Hiestand
* 1936. E + U Hiestand leben in Zollikon ZH.

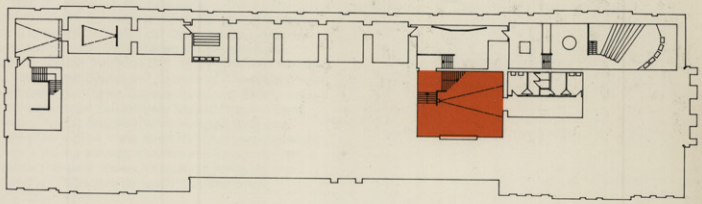
Roger Pfund (2)
*** 1946 Bern. Kunstgewerbeschule Bern. Grafikerlehre bei Kurt Wirth.** Seit 1966 selbständig tätig als Maler und Grafiker. Eidgenössisches Stipendium für angewandte Kunst 1966, 1967, 1968. Seit 1969 freie Zusammenarbeit mit Elisabeth Pfund: Ausstellungen und grafische Aufträge im In- und Ausland (u. a. 100 Jahre Schweiz. Volksbank), 1970/71 Banknotenwettbewerb der Schweiz. Nationalbank. Lebt in Genf.

Elisabeth Pfund
*1946 Bern. Ballett-Berufsschule. Ballett-Weiterbildung in Paris, London, Amsterdam. Tourneen und Gastspiele. Seit 1969 freie Zusammenarbeit mit Roger Pfund (s. dort). Lebt in Genf.

5 8

Charles Wilp
Werbung heißt sich mitteilen . . .

Hans Heinz Holz
Werbung



Neue Galerie Untergeschoß

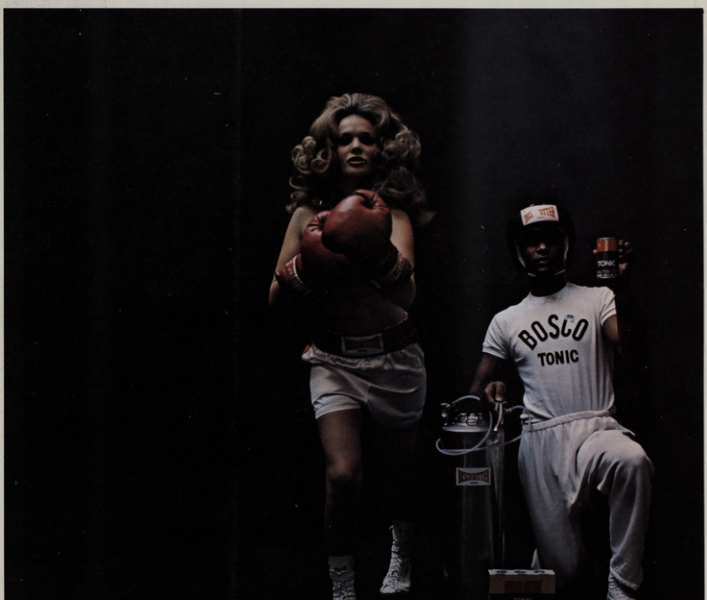
Bild und Text der Werbung gehören zusammen. Sie sind Selbstdarstellung, aber auf jener Ebene des Scheins, der nicht die Sache (oder Person) herausstellen, sondern ihre positive Wirkung hervorbringen will. Die Wirkung wird unabhängig von objektiven Bezugssystemen gesucht, sie ist nur durch den Auftrag determiniert, der dem Realisator gegeben wird. Ihre Appelle können mit Sachargumenten koinzidieren, ABER sie müssen es nicht; und sie werden es selbst in Fällen, in denen es möglich wäre, umso weniger tun, je mehr das Verhalten der Adressaten bereits durch nicht-sachliche, das heißt psychologische Außensteuerung beeinflußt ist; denn auf dieser Ebene bliebe das Sachargument der Manipulation immer unterlegen. Folglich muß die Werbung sich an die Vorurteile wenden, die Vorurteilsstrukturen des Bewußtseins verfestigen und ihre Inhalte ausbauen. "Statusstreben und Snobismus; soziale, rassische und sexuelle Diskriminierung; Egoismus und Kontaktlosigkeit; Neid, Habgier, Geiz und Rücksichtslosigkeit – alle diese Haltungen werden nicht durch Werbung erzeugt, sondern von ihr benutzt und artikuliert" (Paul F. Baran, Thesen zur Werbung, Zur politischen Ökonomie der geplanten Wirtschaft, Seite 133).

Die Lösung der Verkaufsstrategien von Sachargumenten und ihre ausschließlich auf die Erzeugung und Nachfrage abgestellten Methoden bedeuten die Verselbständigung des Tauschwerts gegenüber dem Gebrauchswert. Der Warenmarkt – ursprünglich der Ort der Vermittlung wechselseitigen individueller Bedürfnisse und damit der Konstituierung gesellschaftlicher – wird autonom, der Gebrauchswert degeneriert zu einer Funktion der Ware, statt daß sinngemäß der Warencharakter der Dinge eine Funktion ihres Gebrauchswerts ist. So manifestiert sich in der Werbung der Fetischcharakter der Ware in reinster, hypertrophierter Form. 1963 konstatierte Baran, daß die Aufwendungen für Werbung in den USA 15 Milliarden Dollar jährlich, das sind vier Prozent des Volkseinkommens, betrugen; diese Summe steigt von Jahr zu Jahr, sowohl in ihrer absoluten Höhe wie in ihrem Verhältnis zum Bruttosozialprodukt.

Man kann davon ausgehen, daß Bedürfnisse, die erst durch die Mobilisierung von Vorurteilen geweckt oder stimuliert werden, keinen Fortschritt in der zivilisatorischen Luxurierung des Lebens darstellen, obschon sie nachdrücklich genug auf die Lebenshaltung einwirken mögen. Wolfgang Fritz Haug hat darum zu Recht festgestellt, daß die Verfahren der Werbung einen deformierenden Effekt auf die anthropologische Verfassung des Menschen haben, die wesentlich durch das System der Bedürfnisse bestimmt ist (Kritik der Warenästhetik). In die Motivationserregung der Werbung eingespannt, paßt sich der Mensch den Mechanismen reflexionslosen, gesteuerten Verhaltens an. Indem die Werbung ihre Adressaten zugegebenermaßen manipuliert, erzeugt sie, weil ubiquitär eine allgemeine Bereitschaft zur Manipulation und baut damit die Selbstbestimmung auch in den Bereichen ab, auf die sie sich nicht unmittelbar erstreckt.

Vorab sind es naturgemäß die visuellen Eindrücke, die im Alltagsleben die exogene Steuerung des Konsumverhaltens übernehmen; gegen verbale, akustische Einwirkung kann sich der Mensch abschirmen, er kann sie verweigern, die optischen Eindrücke im Straßenbild der Städte, auf den Landstraßen und in den Massenmedien sind penetrant und zwingend. Sehgewohnheiten werden präformiert, Bildwelten aufgebaut, deren Vokabular und Syntax sich unwiderstehlich auferlegen, weil niemand sich ihnen entziehen kann. Eine allgemeine Nivellierung hat statt, weil Werbung, zum mindesten die Breitenwerbung, die in der Öffentlichkeit in Erscheinung tritt, sich auf einem mittleren Niveau der Perzeption einspielen muß, um eine möglichst große Zahl von Personen zu erreichen. Je auffälliger die Präsentation, je schreiender der Effekt, umso geringer die Differenzierung. Der Star, als Person wie als Markenware, muß andere überstrahlen, er darf Nuancen nicht kennen. Das Glamour Girl ist der Inbegriff der Werbung.

Hans Heinz Holz



"Werbung heißt sich mitteilen, kommunizieren, einen Empfänger für den Sender suchen – Empfänger in Form von Millionen Temperamenten, die die Frequenzen der Sender erreichen sollen.

In der Makrobiologie führt zur Paarungszeit die männliche Winkerkrabbe ihre Fühler aus, sendet gleichzeitig auf einer Frequenz, um sich der weiblichen Winkerkrabbe mitzuteilen.

Werbung im klassischen Sinne wird durch Methoden, die Gutenberg entwickelte, unter Verwendung von Buchstaben, ferner durch Einsatz des mechanischen Bildes (Foto) wie des elektronischen Bildes TV betrieben. Die neuen Möglichkeiten wie Radio und TV und die Entdekkung von außersinnlichen Wahrnehmungen, die PSI und ASW Frequenzen (Psychotronen) werden in Kürze die Werbung beeinflussen und alle bisher eingesetzten Kommunikationsmittel kulturhistorische Entwicklung sein lassen.

Das optisch-akustische Chaos läßt sich nicht aufhalten. Neue Methoden sind Befreiung und Entschlackung der strapazierten Sinne. Um so mehr ist das Manifest der Bewußtmachung Werbung durch die Kunst gesellschaftspolitisches Anliegen.

Die Ware oder der Markenartikel selbst wurde in der Popart von Andy Warhol künstlerisch bewußtgemacht, Reklame generell von allen maßgeblichen Künstlern der Gegenwart verarbeitet. Ich zeige das Medium selbst, realistisches Bewußtmachen des Umfeldes selbst und berühre immaterielle Zonen, die den künstlerischen Prozeß sichtbar werden lassen, der humane Sensibilitäten beansprucht und zur Auflehnung führt, weil hier Katalysatoren des Kapitalismus realistisch vor Augen geführt werden mit legitimen Methoden.

Ich bin nicht Bildner allein, ich setze Energien ein, die aus dem physikalischen Spektrum stammen und lade damit meine Nonnen, Nackten und Objekte analog

einem Generator auf. Ich gebe 3 Kubikmeter reines Nordlicht auf die Nonnen oder 10 Kubikmeter gefärbtes Spektrum auf den nackten Körper. Der Energieträger selbst oder die Abbildung ist konzeptionelle Vorarbeit, doch nach der Realisation bereits Makulatur. Was bleibt, sind die niederfrequenten Vibrationen, die im Raum stehen und die Erlebnisbatterien beim Verbraucher neu aufladen.

Als Mitarbeiter von Yves Klein kenne ich die Brücken zum Einsatz immaterieller Zonen, diese Brücken sind in meinen ausgestellten Arbeiten fühlbar. Meine Ansprache ist zunächst antikapitalistisch, den Markt durcheinanderzubringen und Überdruß zu erzeugen, um somit neue Sympathien beim Verbraucher zu erzeugen. Die Mittel sind zwischenhirnsympathisch, so daß der Verbraucher keinen Gebrauch davon macht, wozu er von Natur aus in der Lage ist, nämlich diese verführerischen Appelle zu absorbieren.

Hier wird bewußt gemacht, daß manipuliert wird, daß der Konsument verführt wird. Er wird sich jedoch nur so lange gegen die geheimen Verführer wehren, solange sie anonym die Luft rosa färben (Packard). Die Werbung als realistische Konsumverführung wird zum Genuß und führt zur Konsumfreude, wenn dem Konsumenten die Selbstentscheidung für den Kaufprozeß gegeben wird, d. h., ihm die Möglichkeit gegeben wird, sich zu informieren, wer dahintersteckt, welche Institution, bzw. welches Temperament. Es ist ihm die Möglichkeit gegeben, sich zu wehren oder aus Lust am Spiel freiwillig teilzunehmen.

Das Spiel des Schöpferischen im Menschen wird wiederentdeckt. Ich zeige offen die Praktiken des Verführens und lasse hinter die Kulissen schauen, wie es gemacht wird. Ich gebe Tips, worauf der Konsument achten muß, um nicht unfreiwillig von anonymen Truppen manipuliert zu werden, damit er seine Entscheidungen selbst treffen kann, besonders im Hinblick auf die Konsumfreudigkeit der Jugend der 70er Jahre. Ich spreche den kritischen, aber offenen Verbraucher an, der bewußt die Ware auswählt, aber es mit Freude tut. Kommunikation ist Kunst, künstlerisch-politisches Mittel, das den kritischen Verbraucher schult auf die Ernsthaftigkeit. Es gibt keine leeren Versprechungen von Reichtum und Glück, sondern ich spreche die Menschen positiv an."

Charles Wilp





Charles Wilp

*1935. Lebt in Düsseldorf. Studium der Publizistik in Aachen, Wirkungspsychologie bei Bolten, Schüler von Lerch und Jung. Wandte sich früh der Werbung zu, u. a. für VW, Puschkin, Pirelli, AfriCola, Isenbeck, Stiebel-Eltron, American Home Products. 1967 Gold- und Silbermedaille der International Advertising Association. Rizzoli=Preis. Gastdozent an der Universität von Nairobi, seit 1970. Verantwortlich für die Gestaltung der Service Spiele an der Spielstraße im Rahmen der Olympischen Spiele 1972 in München. Letzte Ausstellung: *Die jungen Männer von Bonn* (Die führenden Politiker), im Ministerium für Städtebau und Wohnungswesen, Bonn-Bad Godesberg, April/Mai 1972.

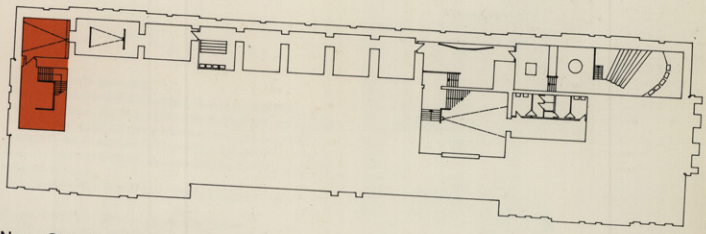






Reiner Diederich
Richard Grübling
Klaus Staeck

Realität des Abgebildeten und „Realität der Abbildung" in der Plakatpropaganda deutscher Parteien

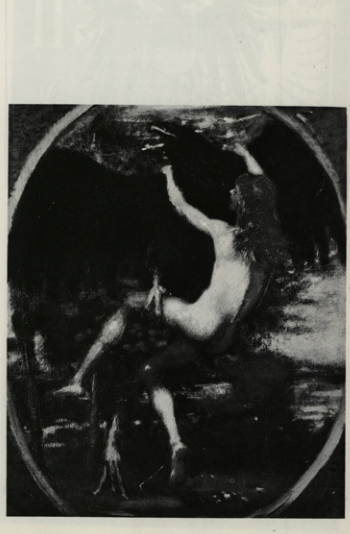


Neue Galerie Untergeschoß



Steinadler mit Gamskitz
Wenn der Adler mit blitzendem Auge, gesträubten Nackenfedern und halbgelüfteten Schwingen auf seiner Beute steht und wie gewöhnlich einen Siegesschrei ausstößt, ist er ein überwältigendes Bild stolzer Schönheit und markiger Kraft, dessen Eindruck sich niemand entziehen kann.
A. E. Brehm, Die Raubvögel, Reclam 1924, p. 65.

In der Nähe von Casper (Wyoming) wurde ein angeschossener Adler gefunden, dem mit Stacheldraht ein Zettel mit dieser Aufschrift ans Bein gebunden war: "Für die dauernde Sicherheit der Viehherden von Wyoming – er starb, auf daß die Lämmer wachsen mögen."
Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15. Februar 1972



Hans von Marées, Die Entführung des Ganymed, 1887
Unsere Erfahrungen von der Tragkraft eines Vogels bleiben unberührt . . . Wir kommen zu keiner Kontrolle an der Wirklichkeit, weil wir mit untrüglichen Zeichen überführt werden, daß es sich hier nicht um die Mitteilung eines außerhalb des Bildes Geschehenen handelt. Wir glauben daran, weil das im Bilde Gezeigte zur bildhaften Wirklichkeit wird. Marées entrückt den Vorgang der Natur.
Julius Meier-Graefe, Hans von Marées, Bd. 1, München und Leipzig 1910, p. 500.



Kaiser Wilhelm II. – Der Adler war schon im antiken Rom Hoheitszeichen des Staates und seiner Würdenträger. Es symbolisiert Angriffs- und Beutelust von feudalen Herrschern oder imperialistischen Nationalstaaten.

Funktionen eines politischen Symbols



Vorschlag für eine neue Fahne, 1932

Das deutsche Reichswappen (ein schwarzer Adler auf goldenem, beziehungsweise gelbem Grunde), das auch heute noch gültig ist, muß in traditionserfüllter Form selbst zur Flagge werden, um die verhängnisvolle seelische Zerrissenheit des deutschen Volkes zu beenden.
Hans Domizlaff, Propagandamittel der Staatsidee, Eigenverlag 1932, p. 45. – Domizlaff, der 1971 starb, war einer der bekanntesten deutschen Werbefachleute (Ernte 23, etc.).



Nationalsozialistische Symbolklitterung: Der Reichsadler soll dem Hakenkreuz geschichtliche Würde verleihen



Adler im Bundestag ab 1949: Die Flügel erscheinen gestutzt, der Körper behäbiger.



Rechtsradikale und bürgerliche Parteien übernehmen das Staatswappen in ihre Propaganda. – Die Deutsche Reichspartei wurde 1964 zugunsten der NPD aufgelöst. Die Gesamtdeutsche Partei ist heute bedeutungslos. Die FDP gab um 1969 den Adler als Parteisymbol auf.

"Stellen Sie sich vor, Sie könnten sich in ein Tier verwandeln! Welches Tier würden Sie wählen?" Diese Frage stellte der Westdeutsche Rundfunk seinen Hörern. Das Ergebnis: Die meisten Männer wollten sich in einen Adler verwandeln . . . Der Aachener Diplom-Psychologe Georg Rudinger: "Am Tierwunsch kann man den Charakter des Menschen ablesen . . . "Wer gern ein Adler wäre: Optimistischer Charakter, aber rücksichtslos – sie versuchen, ständig nach oben zu kommen."
Bild-Zeitung, 4. Februar 1972



Pleitegeier über Deutschlands Arbeitsplätzen? Was müssen wir 1972 bezahlen? Was können wir verdienen?
Karikatur aus Stern Nr. 53, 26. Dezember 1971.



Realitätsgerechtes und mythisches Symbol

Politische Propaganda benutzt sprachliche oder bildhafte Symbole. Sie sollen die Vorstellungen und Handlungen ihrer Adressaten beeinflussen. Im Unterschied zur Werbung werden nicht individuelle Wünsche verstärkt, um zum Kauf und Konsum von Waren anzuregen; vielmehr wird an unbefriedigte Bedürfnisse die Aufforderung zur Bestätigung oder Veränderung gesellschaftlicher Verhältnisse geknüpft.

Politische Propaganda kann Methoden der Konsumwerbung übernehmen. In diesem Fall baut sie eine Scheinwelt auf, hinter der die gesellschaftliche Realität verschwindet. Sie stützt sich dabei auf bereits deformierte Bedürfnisse der Massen und ihr unaufgeklärtes Bewußtsein. Das Erfolgsgeheimnis derartiger Propaganda hat Hitler so bezeichnet: *"Je bescheidener ihr wissenschaftlicher Ballast ist, und je mehr sie ausschließlich auf das Fühlen der Masse Rücksicht nimmt, um so durchschlagender der Erfolg. Dieser aber (!) ist der beste Beweis für die Richtigkeit oder Unrichtigkeit einer Propaganda. . ."* (Mein Kampf, 479.-483., Auflage 1939, p. 198).
Politische Propaganda, die sich auf eine Scheinwelt bezieht, ist gerade deshalb schwerer zu durchschauen. Symbolische Darstellungen der gesellschaftlichen Realität zu propagandistischen Zwecken können unmittelbar an der Realität geprüft werden. Symbolische Darstellungen einer Scheinwelt müssen zweifach entziffert werden: denn zunächst hat sich ja die gesellschaftliche Realität verzerrt oder unvollständig im Bewußtsein von einzelnen Menschen, Gruppen oder Klassen abgebildet; diese Scheinwelt wurde dann von Propagandisten in Symbole übersetzt. Sie wirken auf das unaufgeklärte Bewußtsein deshalb suggestiv, weil sie es bestätigen und verstärken. Den Adressaten derartiger Propaganda wird jede Realitätsprüfung erspart.
Die aufklärerische Gegenpropaganda antwortet mit einer Demontage: Sie stellt das mythische Symbol der gesellschaftlichen Realität so unvermittelt gegenüber, daß eine schockhafte Erkenntnis seiner tatsächlichen Bedeutung möglich wird.



КАПИТАЛ

Beispiel: Darstellung des Kapitalisten

1. Fotografie – phänomenologische Realität des Abgebildeten
Fritz Berg, bis 1971 Präsident des Bundesverbandes der Deutschen Industrie (BDI). Das Bild hat keine beabsichtigte propagandistische Wirkung.

2. Karikatur – typische Realität des Abgebildeten
Dargestellt wird, was die Fotografie eines Kapitalisten nicht zeigen kann: seine gesellschaftliche Funktion, Kapital anzuhäufen und zu vermehren. Deshalb heißt dieses sowjetische Plakat von V. Deni (1919) auch *Das Kapital* und nicht *Der Kapitalist*. Um eine propagandistische Wirkung zu erzielen, ist das Kapital als Fettwanst personifiziert, der in Geld schwimmt, bzw. wie eine Spinne im Netz auf Opfer wartet, die er aussaugen kann. Typische Attribute – Zylinderhut, Uhrkette, Ringe, rauchende Schlote – sollen der Karikatur Realitätsnähe verleihen.

3. Falschbild – mythische Realität der Abbildung
Das NS-Plakat von 1924 ist der sowjetischen Karikatur sehr ähnlich. Anstelle eines Spinnennetzes gehen Fäden vom Kapitalisten aus, an denen die ausgebeuteten Arbeiter wie Marionettenpuppen hängen. Die rauchenden Schlote, der Anzug, der Hut, das feiste Gesicht – es fehlt nichts, um zur damaligen Zeit denselben Abscheu beim Betrachter zu erwecken. Nur an zwei Details wird klar, daß es sich hier um ein Falschbild handelt: die Nase ist auffällig gebogen und an der Uhrkette hängt statt des Herzens der Judenstern. Der Kapitalist oder das Kapital als realer gesellschaftlicher Widerpart gegenüber den Interessen von Arbeitern, Angestellten und kleinen Gewerbetreibenden in der Weimarer Republik wird gegen den Juden als mythischen Gegner aller Deutschen ausgetauscht.

Obwohl die NSDAP bildliche Formen sozialistischer und kommunistischer Propaganda benutzte, hatte sie mit ihrer antikapitalistischen Demagogie vor 1933 bei den Arbeitern wenig Erfolg. Entscheidend für ihren Sieg war die Gewinnung der Mittelschichten mit Hilfe eines militanten Antikommunismus.

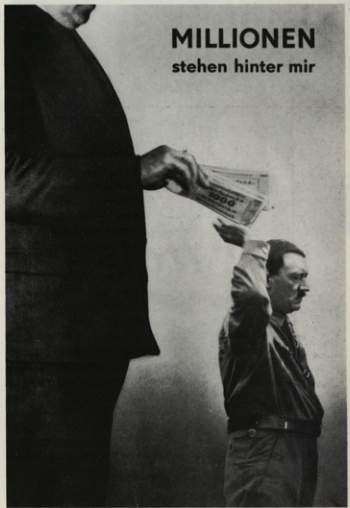
4. Fotomontage – begriffliche Realität des Abgebildeten
Warum die Juden von der faschistischen Bewegung als allmächtige Drahtzieher dargestellt wurden, enthüllt das Plakat von John Heartfield aus dem Jahre 1932: die wirklichen Drahtzieher wollten aus dem Blick- und Schußfeld geraten. Heartfield rückt sie wieder ins Bild: hinter der faschistischen Propaganda steht die reale Macht des Großkapitals. Seit Februar 1930 führte das Ruhrkohlensyndikat pro Tonne verkaufter Kohle 5 Pfennige an rechtsgerichtete Parteien ab. Pro Jahr waren das 6 Millionen Reichsmark, von denen die NSDAP einen beträchtlichen Teil erhielt. Nachdem Hitler im Januar 1932 im Düsseldorfer Industrieklub sein Programm vorgetragen hatte, flossen die Spenden noch reichlicher.



Zur Umfunktionierung von Symbolen und Ausdrucksformen der Arbeiterbewegung im Dritten Reich

Durch Abtrennen des Ausdrucks der Arbeiterbewegung von der Arbeiterbewegung und ihren Zielen, durch getrennte Befriedigung des bloßen Ausdrucksbedürfnisses sollten die Arbeiter – nicht anders als die Massen der Angestellten, Kleinbürger und Bauern – durch ästhetische Faszination politisch überwältigt werden. Die oberflächlichen Entwendungen bei den Kommunisten waren also Waffe des Antikommunismus, rundeten den Erfolg der Gestapo und Konzentrationslager ab. Heute, nach Zerschlagung des Faschismus, lebt jene ehemalige Technik antikommunistischer Ästhetisierung merkwürdig fort: wenn heute Organisationen der Arbeiterbewegung oder ihre Sympathisanten die alten Ausdrucksformen wieder verwenden, die im Dritten Reich vorübergehend vom Faschismus beschlagnahmt worden waren, antwortet die Propaganda der Herrschenden mit einem raffinierten, für viele schwer zu durchschauenden Schachzug. Weil da naturgemäß manches so aussieht wie bei den Faschisten – kein Wunder, sahen diese es doch gerade auf diese Ähnlichkeit der Oberfläche ab –, setzt man die Linken jetzt, da der Faschismus verpönt ist, mit den Faschisten gleich.

Wolfgang Fritz Haug, Kritik der Warenästhetik, edition suhrkamp 513, 1971, p. 171 f.



DER SINN DES HITLERGRUSSES



Darstellung der Ziele

Oben: Wahlplakat der NSDAP, wahrscheinlich 1932.
Unten: John Heartfield, Titelseite einer Sondernummer der Arbeiter Illustrierten Zeitung, Herbst 1930; mit anderem Text Wahlplakat der KPD 1930.

Diese Szene ist so unmittelbar aus dem Leben gegriffen, daß sie die Sehnsucht und das Hoffen von Millionen Arbeitslosen verkörpert . . . Das Plakat zeigte so etwas ganz anderes als das ewige Vertrösten der Marxisten auf eine Zukunft, an die sie alle nicht mehr glauben konnten. Angeregt durch die fotografische Wiedergabe der ihnen so vertrauten Werkzeuge erstand vor ihrem geistigen Blick ihre alte, vor Jahren letztmalig besuchte Arbeitsstätte. Unwillkürlich öffneten sich auch ihre Hände, um sich, wie auf dem Bilde, den Werkzeugen entgegenzustrecken. War es auch nur eine vorübergehende Täuschung, die dieses Bild in ihrem Denken entstehen ließ, so ließ sie der Gedanke selbst nicht mehr los. Dieses: "Wenn ich nun aber doch wieder Arbeit bekomme . . . " verdrängte die Phrasen von Klassenhaß und Marxismus . . .
Beim deutschen Menschen . . . ist es von jeher so gewesen, daß er sich nur dann glücklich fühlen konnte, wenn er Werte schuf. Wie oft hat man nicht zu dieser Zeit den Deutschen sagen hören: "Ach Unsinn, ich will gern 10 Stunden sogar arbeiten, Hauptsache, ich habe erst einmal überhaupt wieder meine Arbeit und weiß, daß ich nicht umsonst lebe!"
Erwin Schockel, Das politische Plakat. Eine psychologische Betrachtung, Bd. 1 der Schriftenreihe der Reichspropagandaleitung der NSDAP (parteiintern), München 1939, p. 161 u. 163.



Aus einer Diskussion über beide Plakate in der 11. Klasse eines Gymnasiums, Januar 1972

Georg *Eins wird in dem oberen Bild offengelassen, ob die Werkzeuge geschenkt sind oder ausgeliehen, das ist hier nicht zu sehen. Wenn sie geschenkt wären, würden nämlich die Hände diese Werkzeuge sehr wahrscheinlich in der Hand halten, aber so wie's aussieht, haben sie sie nicht in der Hand. Die bekommen sie praktisch nur hingehalten, um zu arbeiten, daß sie ihre Grundnahrungsmittel, nämlich Brot, also ohne jeden Luxus, daß sie sich das erarbeiten können, und dann geben sie die Werkzeuge wieder ab am Abend . . . .*

Hans *Wenn ein Notstand herrscht, erwartet man von einer Partei, daß sie den Notstand mildert. Also könnte das von einer kommunistischen Partei, von den Nationaldemokraten und auch von der CDU, von den Nazis, es könnte von jeder Partei sein.*

Lehrer *Welches Plakat?*

Hans *Beide, sie sehen ja einigermaßen gleich aus.*

Georg *Ich glaube, daß auf der einen Seite die Werkzeuge eben Werkzeuge demonstrieren sollen, während, naja, Hammer und Sichel, das demonstriert die Symbole des Kommunismus. Auf dem einen Bild sind die Werkzeuge in der Hand dessen, der die Arbeit verteilt; auf dem anderen Bild sind sie in der Hand des Volkes.*

Klaus *Aber auf dem oberen Bild kriegen sie sie ja gleich in die Hände! Wenn man sich abstrakt das vorstellt, sind die Werkzeuge auch in den Händen von den Leuten.*

Georg *Wie lang sind die in den Händen der Leute?*

Klaus *Das kannst du genauso gut hier fragen!*

Georg *Nein, die haben sie schon in den Händen, die geben sie auch nicht mehr her . . .*

Die beiden Plakate auf dieser Seite dokumentieren die Entwicklung der SPD nach 1945: von einer Partei der Arbeiter zur *Volkspartei*, die alle sozialen Schichten vertreten will.

Das linke Plakat, aus dem bayerischen Landtagswahlkampf von 1958 hat den Text: *Die goldene Hand zieht die Fäden gegen Dich! Die Männer der goldenen Hand halten Preise hoch und Löhne nieder, machen Riesenprofite auf Deine Kosten, kaufen sich Parteien . . . auch in Bayern. Die goldene Hand = Egoismus – Profitgier – Machthunger – Kriegsgefahr. Dagegen wehr Dich! Helft zusammen! Wähle SPD!* Das Plakat visualisiert, was noch im Godesberger Programm der SPD von 1959 so dargestellt wurde: *Mit ihrer durch Kartelle und Verbände noch gesteigerten Macht gewinnen die führenden Männer der Großwirtschaft einen Einfluß auf Staat und Politik, der mit demokratischen Grundsätzen nicht vereinbar ist. Sie usurpieren Staatsgewalt. Wirtschaftliche Macht wird zu politischer Macht. . . . Die Bändigung der Macht der Großwirtschaft ist darum zentrale Aufgabe einer freiheitlichen Wirtschaftspolitik.*



Das rechte Plakat von den niedersächsischen Kommunalwahlen 1968 ist dagegen ein attraktiver Werbeprospekt für die Zukunftswünsche der verschiedensten Bevölkerungsgruppen. Es geht nicht mehr um Probleme ein, sondern symbolisiert die technokratische Lösung aller Probleme. Ohne Veränderung des Textes und der bildlichen Darstellung könnte es für CDU/CSU, FDP oder NPD werben, aber ebensogut auch für deutschen Baustahl.

Ende der 50er Jahre begann sich auch die SPD einer entpolitisierenden Propaganda zu bedienen, die von den bürgerlichen Parteien schon längst erfolgreich benutzt wurde (*Keine Experimente, Wohlstand für alle*, etc.). Voraussetzung dafür war, daß sie ihre prinzipielle Opposition gegenüber der von CDU/CSU und FDP vertretenen Politik aufgab. Die Führung der SPD tat dies in der Hoffnung, endlich "regierungsfähig" zu werden. 1969 fragte eine Fachzeitschrift der Werbewirtschaft die für die SPD arbeitende Agentur Are, ob sich Erfahrungen aus der Markenartikelwerbung ohne weiteres auf die Wahlpropaganda übertragen ließen. Are antwortete: *Grundsätzlich ja. Zwischen Markenartikel und Partei besteht aus der Sicht der Werbung grundsätzlich kein Unterschied. Die gleichen Ebenen – Marke und Konsument, Partei und Wähler – verlangen die gleichen Kommunikationsmethoden.* (zit. nach Lutz Krauß/Hans Rühl, Werbung in Wirtschaft und Politik, Frankfurt/Main 1970, p. 72 f.)



Die Plakate der SPD zu den Landtagswahlen der beiden letzten Jahre unterscheiden sich visuell ebensowenig von Konsumwerbung wie das Plakat von 1968. Aber ihre Texte enthalten wieder Forderungen, die sich auf Bedürfnisse und Interessen bestimmter sozialer Schichten beziehen: *Tür auf für den Fortschritt . . . und das klassenlose Krankenhaus kommt; . . . und die Gesamtschule kommt; . . . wir schaffen sichere Arbeitsplätze überall in unserem Land . . .*



Politische Propaganda als Konsumwerbung

CSU-Plakat zur Münchner Kommunalwahl 1972

Winfried Zehetmaier, Münchner OB-Kandidat der CSU, hat unfreiwillig weniger kommunalpolitische als konsumfördernde Aktivitäten ausgelöst. Zehetmaier, der auf Plakaten überlebensgroß und pfeiferauchend von Litfaßsäulen und Mauern der Olympiastadt lächelt, scheint größere Wirkung auf Pfeifenraucher als auf politisch Interessierte auszustrahlen. Denn das Mammutposter, das in großen Lettern der Name Zehetmaier, in viel kleineren dessen politische Ansichten ziert, wurde arg mißverstanden: in den Tabakläden der Stadt steigt von Tag zu Tag die Nachfrage nach dem guten "Zehetmaiertabak".

Frankfurter Rundschau am Abend, 18. Januar 1972

Darstellung des Gegners

Bei einem von den Jungsozialisten zur Bundestagswahl 1961 ausgeschriebenen Wettbewerb bekam das nebenstehende Plakat einen Preis: *Als Thema war den jungen Künstlern der "Neue Stil" in der Politik gestellt. Die prämiierten Arbeiten zeigten durchweg die Anwendung der Gestaltungsmittel der modernen Wirtschaftswerbung; inhaltlich stellten sie Modifikationen des Gedankens der Gemeinsamkeit, des "Miteinander", der Fairneß im politischen Kampf dar.* (Horst Reimann, Wahlplakate, Heidelberg 1961, p. 32)



Die Ideologie der "Partnerschaft" ließ sich nicht halten. Spätestens seit der Wirtschaftskrise 1966/67 verschärfen sich die sozialen Widersprüche in der Bundesrepublik. Ein Juso-Plakat von 1971 visualisiert nicht mehr eine bereits erreichte Demokratie als Idylle für Tierfreunde, sondern, daß es sie den kapitalistischen Vampiren gegenüber erst zu erkämpfen gilt.

Auf der rechten Seite entspricht dem die Beschwörung der "roten Gefahr" (Abbildungen auf den beiden folgenden Seiten). Die dabei angewandte Methode hat eine illustrierte anläßlich des bayerischen Landtagswahlkampfs von 1970 beschrieben: *Angst vor der Zukunft, Angst vor den Jungsozialisten, Angst vor der "unseriösen Wirtschaftspolitik" der jetzigen Bonner Regierung, Angst vor dem Osten. Hundertmal hat F. J. Strauß es in diesem Wahlkampf zum besten gegeben. Er faßt seine Brille mit beiden Händen und spricht: "Unruhe, Sorge und Angst gehen durch das Land."* (Stern Nr. 48, 22. 11. 1970)

Sowohl das Juso- als auch das NPD-Plakat enthält die Aufforderung, sich des dargestellten Bösen zu erwehren. Aber auf der einen Seite handelt es sich dabei um reale gesellschaftliche Verhältnisse: die mangelhafte Ausbildung und rücksichtslose Ausnutzung der Lehrlinge in der Bundesrepublik; auf der anderen um eine nicht näher erklärte Bedrohung durch einen äußeren Feind, mit dem der innenpolitische Gegner gleichgesetzt wird: *Der Moskauer Vertrag trägt die Handschrift der Sowjets . . . Mit ihrer Unterschrift haben sich Brandt und Scheel zu Garanten einer Europapolitik gemacht, deren Ziel es ist, . . . das freie Europa der sowjetischen Übermacht anheimfallen zu lassen.* (Franz Josef Strauß im Bayernkurier, 24. 10. 1970)



Das CDU-Plakat von 1953 und das ihm nachempfundene NPD-Plakat von 1972 spekulieren mit einem Angstgefühl und einer Aggressivität, deren Ursachen in der Unsicherheit über die wirtschaftliche und politische Entwicklung liegen. Als Erklärung für die Angst und als Ventil für die Aggressionen wird der finstere oder verschlagene Bolschewik angeboten. Den damit bei den Adressaten der Propaganda in Gang gesetzten unbewußten Mechanismus hat Sigmund Freud als Projektion bezeichnet. Seine höchste Steigerung erreicht er im individuellen Verfolgungswahn: *Es wird hier die Bedeutung einer bestimmten Person außerordentlich erhöht, ihre Machtvollkommenheit ins Unwahrscheinliche gesteigert, um ihr desto eher die Verantwortlichkeit für alles Widrige, was dem Kranken widerfährt, aufladen zu können.* (Totem und Tabu, Fischer-Bücherei 147, p. 59). Beim kollektiven Verfolgungswahn wird aus dem "Verfolger" sehr schnell ein Verfolgter.

Auf den folgenden Seiten:
CDU-Plakat zur Bundestagswahl 1953
NPD-Plakat gegen die Ratifizierung der Ostverträge 1972



Alle Wege des Marxismus
führen nach Moskau!

Darum **CDU**

VI/6

Verzicht ist Verrat

[sagte selbst Brandt—1963]



WEHRT EUCH
GEGEN DIE
ROTE GEFAHR

NPD

Verantwortlich: Henning Jäde, NPD-Vorstand, 3 Hannover 1, Postfach 4303. Druck: Motz-Druck, 892 Schongau

Darstellung des Führers

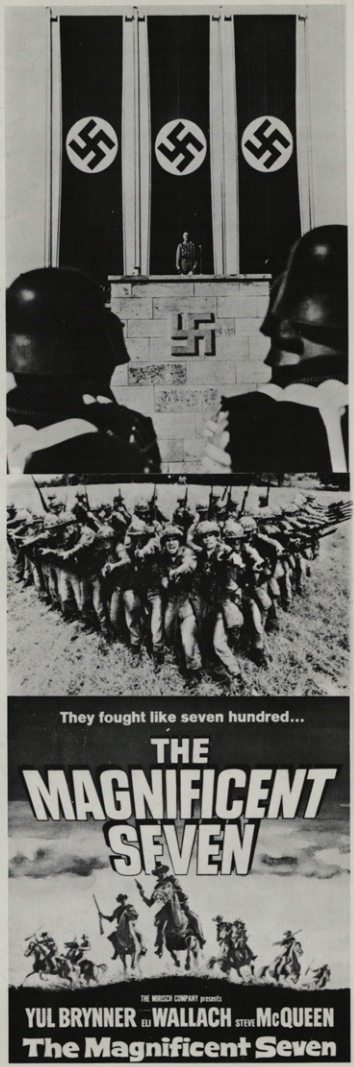
Während auf den Plakaten der Weimarer Parteien die mit der Aufforderung zum Handeln verbundene Bezeichnung des politischen Gegners und der eigenen Ziele überwog, konzentrieren sich die Plakate der großen bundesrepublikanischen Parteien mehr auf die vorteilhafte Präsentation der jeweiligen Führerpersönlichkeiten.

Um die inhaltsleere Präsentation eines Spitzenkandidaten handelt es sich bei dem großformatigen (3,5 x 2,5 m) CDU-Plakat zur hessischen Landtagswahl 1970. Halb schreitend, halb marschierend kommen Dregger und seine Mannschaft, in modische Konfektionsanzüge gekleidet, im Licht des anbrechenden Tages auf den Betrachter zu. Die Perspektive ist so gewählt, daß man zu der Gruppe aufschauen muß. Durch die symmetrische Staffelung der Personen wird der Anführer in der Mitte besonders herausgehoben. Die so entstehende Keilform erinnert an militärische Formationen oder an den Auftritt von Westernhelden. Zusammen mit der lapidaren Ankündigung *Wir kommen* läßt das jeden Widerstand als zwecklos erscheinen. Der Betrachter soll nicht überzeugt, sondern überwältigt werden.

Auch einigen CDU-Funktionären war dieses Plakat nicht ganz geheuer; intern sollen sie es nach einer Fernsehserie benannt haben: *Die Leute von der Wega kommen.* Die befremdliche bis bedrohliche Wirkung ergibt sich daraus, daß hier Politiker von bürgerlichem Habitus in einer Form dargestellt werden, die nicht mehr bürgerlich ist. Dieses Plakat bietet ein aktuelles Beispiel für die *Ästhetisierung der Politik,* die nach Walter Benjamin eine faschistische Methode ist. Allerdings wurde sie hier von einer bürgerlich-konservativen Partei angewandt.

Die innere Widersprüchlichkeit des Plakats wird beim Vergleich mit einem Propagandafoto der NSDAP deutlich. Die Ästhetisierung ist in diesem Foto auf die Spitze getrieben: Fahnen, Architektur, Soldaten beziehen sich in beinahe totaler Symmetrie auf den Mittelpunkt, in dem der "Führer" starr posiert. Das Dregger-Plakat wirkt demgegenüber harmlos-zivil. Dennoch drückt sein Bildaufbau eine hierarchisch-autoritäre, keine demokratische Ordnungsvorstellung aus. Die erste Visualisierung der Bildidee durch die Werbeagentur liefert einen zusätzlichen Beweis: der Anführer ist noch stärker hervorgehoben, von hünenhafter Gestalt, blond und blauäugig.

Dreggers Ordnungsvorstellung: *Die innerhalb der Bundesrepublik angestrebte Demokratisierung aller Lebensbereiche läuft darauf hinaus, daß diese Lebensbereiche dem Mehrheitswillen unterworfen werden und damit den Minderheitenschutz der Verfassung, der sich in den Grundrechten und in den Grundfreiheiten ausdrückt, verlieren.* Worum geht es dabei? *Es geht letztlich darum, ob in der täglichen Unternehmensführung die unternehmerische Entscheidung frei bleibt . . .* (Rede im Haus des Bankiers Bethmann, 13. 10. 1970)



Oben: *Parteitag der Ehre,* Nürnberg 1936.
Mitte: Nationalgardisten der USA bei einer Übung im Niederschlagen von Aufständen,1970.
Unten: *Die glorreichen Sieben,* 1961.



Erste Visualisierung der Bildidee zum Dregger-Plakat, Peter Pauli, Werbeagentur Alwo, Frankfurt (Main) 1970



Entwurf: Peter Pauli. Werbeagentur Alwo, Frankfurt (Main) 1970

Literaturhinweise

Im Handel noch erhältliche Bücher sind mit einem * bezeichnet.

Bildbände und Kataloge

* Friedrich Arnold (Hg.), *Anschläge, Deutsche Plakate als Dokumente der Zeit 1900–1960*, Ebenhausen bei München, 1963, 2. Aufl. 1972.
First Complete Survey Anywhere of War Posters, in: Art News, Aug./Sept. 1942.
Adolf Behne u. a. (Hg.), *Das politische Plakat*, Berlin 1919.
Fünfzig Jahre deutscher Geschichte 1907–1957 in Plakaten und Flugblättern, Bundesarchiv Koblenz, Koblenz 1957.
B. S. Butnik-Siverskij, *Sovietskij plakat épochi graždanskoj vojny 1918–1921* (Das sowjetische Plakat im vaterländischen Krieg), Moskau 1960.
CDU-Bundestagswahlkampf 1965, Sammelkatalog der Werbemittel, zusammengestellt von den Werbeagenturen Die Werbe GmbH & Co., Essen, und Dr. Hegemann GmbH, Düsseldorf (Hg.).
A. Demostenova, *Sovietskij političeskij plakat* (Das sowjetische politische Plakat), Moskau 1962.
* Johannes Hampel und Walter Grulich (Hg.), *Politische Plakate der Welt*, München 1971.
Martin Hardie und Arthur K. Sabin (Hg.), *War Posters Issued by Belligerent and Neutral Nations 1914–1919*, London 1920.
* Wieland Herzfelde (Hg.), *John Heartfield, Leben und Werk*, Dresden 1970.
* Hans-Jürgen Köppel, *Politik auf Briefmarken, 130 Jahre Propaganda auf Postwertzeichen*, Düsseldorf 1971.
* Albert Massiczek (Hg.), *Zeit an der Wand*, Wien–Frankfurt/M.–Zürich 1967.
Friedrich Medebach, *Das Kampfplakat, Aufgabe, Wesen und Gesetzmäßigkeit des politischen Plakats, nachgewiesen an den Plakaten der Kampfjahre von 1918–1933*, Frankfurt/M. 1941.
* *Pariser Kommune 1871, Eine Bilddokumentation*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1971.
Louis F. Peters, *Kunst und Revolte*, Köln 1968.
Plakate der russischen Revolution 1917–1929, Berlin 1966.
Hellmuth Rademacher, *Das deutsche Plakat, Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Dresden 1965.
Horst Reimann, *Wahlplakate*, Heidelberg 1961.
Maurice Rickards, *Affiches de la Première Guerre Mondiale*, Paris 1968.
Erwin Schockel, *Das politische Plakat, Eine psychologische Betrachtung*, Bd. 1 der Schriftenreihe der Reichspropagandaleitung der NSDAP, München 1939.
Staeck und Konsorten, Aktion: Inflationsgerede – Macht durch Angst, Heidelberg 1971.
* Dugald Stermer (Hg.), *Kunst der Revolution*, Köln–Berlin 1971.
H. Szemberg, *Das polnische Plakat*, 1957.
Werbung und Agitation, in: tendenzen 54, Nov. 1968.

Theorie und Interpretation

* Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, ed. suhrkamp 92/1964.
* Walther Dieckmann, *Sprache in der Politik*, Heidelberg 1969.
Walther Dieckmann, *Information und Überredung, Zum Wortgebrauch der politischen Werbung*, Marburg 1964.
Walther Dieckmann, *Propaganda, Zum Wörterbuch des Unmenschen*, in: Zeitschrift für deutsche Sprache, Bd. 21, Heft 1/2 1965.
Hans Domizlaff, *Propagandamittel der Staatsidee*, Eigenverlag 1932.
* Hermann K. Ehmer, *Visuelle Kommunikation*, Köln 1971.
* Sigmund Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Fischer Bd. 851.
Helga Grebing, *Linksradikalismus gleich Rechtsradikalismus, Eine falsche Gleichung*, Kohlhammer Reihe 819, 1971.
Wolfgang Fritz Haug, *Kritik der Warenästhetik*, ed. suhrkamp 513/1971.
Adolf Hitler, *Mein Kampf*, München 1925 ff.
* Georg Klaus, *Sprache der Politik*, Berlin-Ost 1971.
* Lutz Krauss und Hans Rühl, *Werbung in Wirtschaft und Politik*, Frankfurt/M. 1970.
* W. I. Lenin, *Was tun?*, Berlin-Ost 1970.
W. I. Lenin, *Agitation und Propaganda*, Ein Sammelband, Wien–Berlin 1929.
* Mao Tse-Tung, *Ausgewählte Werke*, Bd. III, Peking 1969.
* Willi Münzenberg, *Propaganda als Waffe*, Neuaufl. Frankfurt/M. 1972.
Gerhard Schoebe, *Hitler, seine "Bewegung" und die "Volksgemeinschaft" im Bild der Nationalsozialistischen Propaganda*, Hamburg 1964.

Bildnachweis

p. 7/1 oben: Foto dpa
unten: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
p. 7/2 oben: *Unser Jahrhundert im Bild*, Bertelsmann Lexikon-Verlag, p. 125
Mitte: Hans Domizlaff, *Propagandamittel der Staatsidee*, Eigenverlag 1932, Anhang
unten: Foto dpa
p. 7/3 oben: *Unser Jahrhundert im Bild*, a.a.O., p. 450
Mitte: DRP, GdP, Slg. Klaus Staeck, Heidelberg; FDP, in: U. W. Kitzinger, *Wahlkampf in Westdeutschland, Eine Analyse der Bundestagswahl 1957*, Göttingen 1960, Tafel III, Abb. I; CDU, Foto dpa
unten: Stern 53, Dez. 1971
p. 7/4 oben: Foto dpa
unten: B. S. Butnik-Siverskij, *Sovietskij plakat épochi graždanskoj vojny;* 1918–1921 (Das sowjetische Plakat im vaterländischen Krieg), Moskau 1960, p. 598
p. 7/5 oben: Friedrich Arnold (Hg.), *Anschläge, Deutsche Plakate als Dokumente der Zeit 1900–1960*, Ebenhausen bei München 1963, Tafel II/28
unten: Wieland Herzfelde (Hg.), *John Heartfield, Leben und Werk*, Dresden 1970 (1. Aufl. 1962), Tafel 151
p. 7/6 oben: Münchner Stadtmuseum
unten: John Heartfield, a.a.O., Tafel 142
p. 7/7 Slg. beim Bayerischen Landesvorstand der SPD
p. 7/8 Foto Waki Zöllner, München
p. 7/9 oben: Horst Reimann, *Wahlplakate*, Heidelberg 1961, Plakat XXX, p. 32
unten: Walter Kurowski, 42 Oberhausen, Arndtstr. 109
p. 7/10 *Anschläge*, a.a.O., Tafel VI/6
p. 7/12 oben: Hans Kerrl, *Reichstagung in Nürnberg 1936*, Berlin 1936, Vorsatzblatt, Foto Heinrich Hoffmann
Mitte: Newsweek, 1970
unten: United Artists, Frankfurt/M.

Reiner Diederich

* 1941 Wiesbaden. Studium der Soziologie und Philosophie in Frankfurt/M. Diplomsoziologe. Publizistische Tätigkeit, Übersetzungen, gegenwärtig in pädagogischer Ausbildung.

Richard Grübling

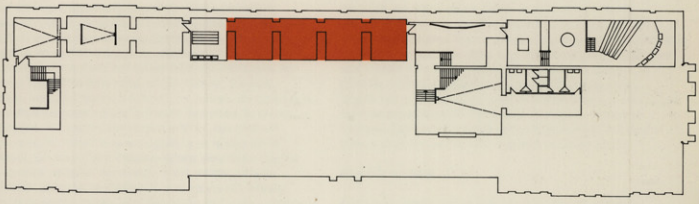
* 1943 Frankfurt/M. Studium der Soziologie in Frankfurt/M. Diplomsoziologe. 1966–1969 Galerist, dann lexikalische Arbeit und Tutor für Soziologie an der Fachhochschule Frankfurt/M. Seit 1972 Fortbildungsdozent bei der Victor-Gollancz-Stiftung, Frankfurt/M.

Klaus Staeck

* 1938. 1956 Übersiedlung von Bitterfeld (DDR) nach Heidelberg. Rechtsanwalt, Verleger und Grafiker (hauptsächlich politische Plakate). Zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland. Veranstalter von intermedia '69.

Pierre Versins

Science Fiction: Aujourd'hui vu d'hier / Heute von gestern gesehen



Neue Galerie Untergeschoß

AUJOURD'HUI VU D'HIER

La Science Fiction est un ensemble d'oeuvres qui tend à donner une image plausible, plutôt rationnelle, d'un monde qui n'existe pas encore, ou qui pourrait exister, ou qui a pu exister sans que nous le sachions, quelque part, ailleurs.

Pour être opérationnelle toutefois, cette définition assez simple et générale nécessite quelques précisions. On donnera au mot *oeuvres* le sens le plus large possible en spécifiant que la science fiction n'est pas un genre mais qu'elle les utilise tous, qu'il s'agisse de genres littéraires (nouvelle, conte, roman, théâtre, poésie, jusqu'au sermon même), ou autres, du ballet à la télévision en passant par la bande dessinée, la chanson et l'opéra, le cinéma, les feux d'artifice, les ombres chinoises, la peinture et la sculpture et la bijouterie, la radio. On spécifiera encore qu'elle emprunte toutes les formes: affiche, almanach, bons points, cartes postales, disques, emballages, jeux et jouets, objets usuels ou publicitaires, timbres-poste et tracts politiques.

Mais il demeure que la narration est son véhicule principal et que même un jouet s'inscrit dans une tradition qui a sa base dans une histoire *racontée*, de quelque manière que ce soit, une anecdote. Ainsi, il ne peut exister d'art informel ni de musique de science fiction, à moins de tenir compte de l'intention de l'artiste ou du compositeur, telle qu'elle peut se manifester par un titre, une légende, l'énoncé de son but; ou encore – évaluation plus dangereuse – de se fier à certaine impression que l'oeuvre imposerait au spectateur ou à l'auditeur.

Par principe tout de même, et pour éviter des abus, on admettra que la science fiction doit être claire, évidente dans son propos qui est l'extrapolation, le dépassement de ce que l'on sait, à l'aide de la logique des situations. Elle s'évite les bonds inexplicables et use de la causalité selon les règles admises par la science. Ceci ne lui interdit nullement l'ellipse ou le raccourci, l'emploi du détail qui évoque tout un monde, pour autant qu'on ne manque pas de la culture nécessaire à suppléer à l'absence d'information directe: on ne décrit plus depuis longtemps un astronef, en science fiction (il existe pour être utilisé), de même qu'on ne décrit pas une automobile dans un roman contemporain.

Ceci dit, la science fiction ne s'adresse pas forcément à un public privilégié et ses quelques règles sont faciles à assimiler par la lecture attentive et honnête de quelques oeuvres. Mais elle tend à recruter ses usagers parmi ceux qui ont pour habitude d'employer leur raison à se poser des questions, ceux qui ne prennent pas *les choses comme elles sont*, ceux qu'une même forme d'esprit réunit en une espèce de famille disséminée.

Car, à la base de la science fiction, il y a un *état d'esprit*: cette inquiétude que l'on pourrait qualifier de cosmique, ou métaphysique (en ôtant à ce dernier adjectif ce qu'il avait de religieux lorsqu'on ne connaissait que la religion pour transcender la physique), inquiétude que sous-tendent trois problèmes bien connus:

D'où venons-nous?

Qui sommes-nous?

Qù allons-nous?

C'est un programme pour le moins ambitieux, on le voit. C'est peut-être même le plus ambitieux concevable. Par ses formes, ses genres et son fond, la science fiction se plie concurremment aux disciplines de l'Art et de la Science. Et, plus que tout autre domaine de l'expression humaine, elle subit la sanction du temps. Don Quichotte, Wilhelm Meister, Eugénie Grandet, David Copperfield sont soumis à moins de pressions que le Capitaine Nemo: ils sont vrais ou non en 1605, en 1777, en 1833 ou en 1850, et rien, si ce n'est la valeur littéraire et psychologique des ouvrages qui les présentent, ne peut les rendre plus ou moins vrais par la suite. Leur environnement, daté, historique, ne peut varier, il est une *chose entendue*. Tandis que la science fiction, quoi de moins admissible d'emblée? Quoi de plus fragile par la suite? Le Capitaine Nemo doit répondre à ces mêmes exigences en 1870, mais il change de valeur lorsque l'anecdote conjecturale dont il est le héros se trouve réalisée par la vulgarisation du sous-marin.

Et ainsi du reste.

C'est dire assez que la science fiction doit de toute nécessité jouer sur deux tableaux, distincts dans le temps. Ce n'est pas son rôle que de proposer des *héros immortels*, qui s'inscriront dans la *conscience universelle* et deviendront objets de culture. Mais elle doit *ETRE vraisemblable et DEVENIR vraie*. Dure loi. . . On ne s'étonnera pas que les réussites soient si rares dans ce domaine.

Et ceci nous amène au concept de la section *Science Fiction* de la Documenta 5: AUJOURD'HUI VU D'HIER.

Une remarque, d'abord. En règle générale, les anticipateurs méconnaissent la malléabilité de l'être humain, sa capacité à absorber les nouveautés ainsi que la rapidité de l'accélération des connaissances. Ainsi, le premier anticipateur à avoir pu servir de modèle aux suivants, Louis-Sébastien Mercier, avait projeté son rêve, ses phantasmes, dans un avenir plus vieux que lui de 700 ans: *L'an deux mille quatre cent quarante* (1771). Deux siècles plus tard, le seul détail de son oeuvre à ne s'être pas encore réalisé (à part les points strictement utopiques comme l'impôt volontaire, la justice sociale, la disparition de la criminalité, etc.), c'est le fait que le Palais de Versailles, dans son futur, est en ruines. Nous sommes parvenus beaucoup plus loin que ses prédictions les plus audacieuses pour l'époque, notamment en ce qui concerne l'aviation. De même, le récit d'Emile Souvestre, *Le monde tel qu'il sera* (1845-1846), situé en l'an 3.000 par l'Auteur, a été atteint, pour l'essentiel, vers 1910. A plus forte raison, Jules Verne, dans l'un des rares récits qu'il ait datés, *La journée d'un journaliste américain en 2889* (1889), a été rattrapé par les faits bien plus tôt qu'il ne le prevoyait.

Seul, Robida, qui situait ses grandes anticipations vers 1952-1953 – *Le vingtième siècle* (1883); *La vie électrique* (1890) – y propose, dans ses grandes lignes, un tableau approximatif de notre époque, jusqu'en des details qu'il ne pouvait pas prévoir sérieusement, la mode "Maxi" par exemple.

Nous considérerons donc que les anticipations du siècle dernier, sans tenir compte des époques futures auxquelles les Auteurs ont cru bon de les placer, représentent plus ou moins leur vision de ce que devaient être les choses entre le 30 juin et le 8 octobre 1972. C'est notre privilège, et ce sera notre convention.

HEUTE GESEHEN VON GESTERN

Science Fiction ist ein Ensemble von Werken, die darauf abzielen, ein plausibles, eher rationales Bild einer Welt zu entwerfen, die noch nicht existiert, oder die existieren könnte, oder die – irgendwo, irgendwann – existieren konnte, ohne daß wir davon wußten.

Diese ziemlich einfache und allgemeingehaltene Definition bedarf jedoch einiger Präzisierung, um mit ihr operieren zu können. Das Wort "Werke" ist hier im weitesten Sinne zu verstehen, mit dem Hinweis, daß Science Fiction keine Gattung ist, sondern sich aller Ausdrucksformen bedient, seien sie literarischer Art (Novelle, Erzählung, Roman, Theater, Gedicht, ja sogar der Predigt) oder anderer Art: vom Ballett über die Comics bis zum Fernsehen, sowie Chanson und Oper, Film, Feuerwerk, Schattenspiel, Malerei, Bildhauerei, Schmuck, Rundfunk. Sie nimmt aber auch alle Formen an: Plakat, Almanach, Postkarte, Bilderscheck, Schallplattenhülle, Verpackung, Spiel und Spielzeug, Gebrauchsgegenstand, Werbematerial, Briefmarke, politisches Flugblatt.

Aber die Erzählung ist doch das Hauptvehikel der Science Fiction und selbst ein Spielzeug geht letztlich auf eine Erzählung, eine Anekdote zurück. Deshalb gibt es weder eine ungegenständliche Science-Fiction-Malerei noch eine Science-Fiction-Musik, es sei denn man halte Bild- oder Partiturenbezeichnungen, also die Absichten der Künstler oder Komponisten für Science Fiction, oder man vertraut – was noch gefährlicher ist – den bloßen Impressionen, die das Werk im Betrachter oder Zuhörer auslöst. Man darf jedoch, um Mißbräuche von vornherein auszuschließen, annehmen: die Science Fiction muß ein klares, einleuchtendes Thema haben. Das Thema ist die Hypothese, das Übertreffen des eigenen Wissens mit Hilfe der Situationslogik. Die Science Fiction meidet unerklärliche Gedankensprünge und benutzt die Kausalität nach den von der Wissenschaft anerkannten Regeln. Das bedeutet keineswegs Verzicht auf Ellipse, Abkürzung und die Verwendung von Details, die eine ganze Welt evozieren, es sei denn, man verfüge nicht über die notwendige Bildung und ersetze die fehlende direkte Information durch etwas anderes: schon lange wird in der Science Fiction ein "Sternschiff" nicht mehr beschrieben (es wird einfach benutzt), wie in einem zeitgenössischen Roman ein Auto auch nicht mehr beschrieben wird.

Science Fiction richtet sich nicht unbedingt an ein privilegiertes Publikum und ihre Regeln kann man nach aufmerksamer und ehrlich betriebener Lektüre einiger Werke sich leicht aneignen. Der Kreis ihrer Anhänger setzt sich vornehmlich aus Leuten zusammen, die ihren Verstand benutzen, um sich Fragen zu stellen, aus Leuten, die "die Dinge nicht als gegeben hinnehmen", die sich durch dieselbe Art des Denkens als Teil einer verstreuten Familie wissen.

Denn Science Fiction setzt eine bestimmte Geistesverfassung voraus: eine fast kosmisch zu nennende oder metaphysische Unruhe (metaphysisch hier ohne religösen Inhalt, den das Wort hatte, als man glaubte, mit Religion die Physik transzendieren zu können), also einer durch die drei wohlbekannten Fragen gespiesene Unruhe:

Wo kommen wir her?
Wer sind wir?
Wo gehen wir hin?

Ein ehrgeiziges Unterfangen, wie man sieht. Ja vielleicht das anspruchsvollste, das sich denken läßt. Durch ihre Formen, Stile und ihren Ursprung erhebt Science Fiction dieselben Ansprüche wie Kunst und Wissenschaft. Und noch mehr als andere Ausdrucksbereiche ist Science Fiction dem Diktat der Zeit unterworfen. Don Quijote, Wilhelm Meister, Eugénie Grandet, David Copperfield stehen weniger unter Druck als Kapitän Nemo: sie sind 1605, 1777, 1833, 1850 wahr oder nicht wahr und nichts außer dem literarischen und psychologischen Wert der Werke, die sie vorstellen, kann sie wahrer oder unwahrer machen. Ihre Umwelt ist datiert, historisch und kann sich nicht mehr verändern, sie ist eine "abgemachte Sache". Was dagegen ist weniger akzeptabel als Science Fiction? Und in der Folgezeit? Kapitän Nemo muß 1870 denselben Anforderungen genügen, aber sein Stellenwert ändert, wenn die erfundene Geschichte (von 1870), deren Held er ist, durch die Tatsache, daß das Unterseeboot Allgemeingut wurde, Realität wird. Und so wird es nicht nur Kapitän Nemo ergehen.

Science Fiction muß also unbedingt auf zwei Ebenen, die verschiedenen Zeiten angehören, spielen. Es ist nicht ihre Aufgabe, "unsterbliche Helden", die Teil des "Weltgewissens" und Kulturgut werden, zu kreieren. *Aber sie muß WAHRSCHEINLICH sein und WAHR werden. Ein* schrecklicher Anspruch. . . Man braucht sich deshalb nicht zu wundern, weshalb in diesem Bereich die gelungenen Würfe so selten sind.

Das führt uns zum Konzept der Abteilung Science Fiction im Rahmen der documenta 5: DAS HEUTE GESEHEN VON GESTERN.

Eine Vorbemerkung: Ganz allgemein ist festzustellen, daß in den Antizipationen die Anpassungsfähigkeit des Menschen, seine Fähigkeit, Neuheiten aufzunehmen und beschleunigte Geschwindigkeit der Erweiterung seiner Kenntnisse, verkannt werden. Der erste Verfasser von Antizipationen, Louis-Sébastien Mercier, kann in der Hinsicht seinen Nachfolgern als Modell dienen: er hat seine Träume und Trugbilder in eine Zukunft projiziert, die 700 Jahre älter als er selber ist: *L'an deux mille quatre cent quarante* (1771). Zwei Jahrhunderte später war nur eine Einzelheit in seinem Werk noch nicht Realität (abgesehen von reinen Utopien, wie die Steuern auf freiwilliger Basis, die Sozial-Justiz, das Verschwinden der Kriminalität, usw.), nämlich das Schloß Versailles, dem er eine Zukunft als Ruine weissagte. Wir haben es inzwischen viel weiter gebracht, als er es mit seinen für seine Zeit kühnen Voraussagen voraussehen konnte, vor allem auf dem Gebiet der Luftfahrt. Auch die Erzählung von Emile Souvestre, *Le monde tel qu'il sera* (1845–1846), die im Jahre 3000 spielt, wurde gegen 1910 durch die Realität eingeholt. Jules Verne in einer seiner wenigen datierten Erzählungen, *La journée d'un journaliste américain en 2889* (1889) wurde noch eher als er es voraussah durch die Tatsachen eingeholt.

Nur Robida, der seine Antizipationen um 1952–1953 ansetzte *(Le vingtième siècle* [1881]; *La vie électrique* [1890]) entwirft ein annähernd richtiges Bild unserer Zeit, und zwar bis in Einzelheiten, die er nicht ernsthaft voraussehen konnte, wie z. B. die "Maxi"-Mode.

Wir haben also zu bedenken, daß die Antizipationen des vergangenen Jahrhunderts, wobei wir die zukünftigen Epochen in die die Autoren diese gestellt haben außer Acht lassen wollen, mehr oder weniger die Vision der Dinge zwischen dem 30. Juni und dem 8. Oktober 1972 darstellen. Dies sei unser Vorrecht und unsere Abmachung. Und wir erklären auch mit gutem Recht, daß das 19. Jahrhundert bis zum Zeitpunkt dauert, in dem die Wissenschaft aufhörte, deterministisch zu sein, also Mitte der dreißiger Jahre, als die Theorie der Praxis weit vorauszueilen begann (1935 postuliert der japanische Physiker Yukawa die theoretische Existenz des Mesons, um die Stabilität der nuklearen Strukturen zu belegen). Deshalb ist unser jüngstes Dokument in der Ausstellung von 1933 datiert.

Unser Vorschlag ist ein Environment. Türen und Fenster werden sich in den der Science Fiction gewidmeten Räumen auf eine Gegenwart öffnen, die gestern noch Anlaß zu Spekulationen, Gegenstand der Science Fiction war. An den Wänden werden uns Illustrationen, Bilder, Stiche, Reproduktionen die Vision einer Zukunft vermitteln, die wir kennen, weil wir sie täglich erleben. Aber diese imaginäre Zukunft ist natürlich verschieden von der Umgebung, in der wir leben. Und dennoch existiert sie, weil sie erfunden wurde, als konjekturale Frühgeburt.

Auf jeden Fall existiert die Zukunft viel mehr als die Gegenwart und noch mehr als die Vergangenheit. Der Mensch ist in Wirklichkeit vor allem eine Projektion seiner selbst im Hinblick auf die Zukunft. Alle seine Handlungen bereiten ein Morgen vor, von dem er weiß, daß es kommen wird, sei es für ihn, oder aber für seine Nachkommen. Der gegenwärtige Zeitpunkt ist nur die Nahtstelle zwischen Vergangenheit und Zukunft; die Vergangenheit dient ihm dabei als Sprungbrett, gebildet aus Kenntnissen und Erfahrungen, ein Sprungbrett, das seine Vorgänger errichtet und an dem er selber täglich mitarbeitet. Jeder Mensch handelt ausnahmslos *zuerst* als Science Fiction-Autor: durch Träume und Vorausschauen entstehen in seinem Geiste nicht vorhandene Vorstellungen einer näheren oder ferneren Zukunft, der er teilhaftig wird oder aus der er schon wieder verschwunden ist. Einen Teil dieser Bilder wird er (er)leben. Kurz, auf der Basis dessen was er weiß (seiner und der Menschheit Vergangenheit), stellt er sich sein eigenes Leben, das der Seinen, das der Menschheit vor, noch *bevor* er zum Morgen (in die Zukunft) gelangt, das er sich vorgestellt hat. Seine

Et nous décrèterons aussi, avec tout autant de raison, que ce XIX[e] siècle ne cesse pas avant que la science devienne indéterministe, soit au milieu des années '30, époque à laquelle la théorie a commencé à dépasser de loin la pratique (1935: le physicien japonais Yukawa avance l'existence théorique du méson pour rendre compte de la stabilité des structures nucléaires). C'est pourquoi notre dernier document d'environnement date de 1936.

Car c'est bien un environnement que nous proposons. Des portes et des fenêtres, dans nos salles, s'ouvriront sur ce présent qui, hier était objet de conjectures, sujet de science fiction. Aux murs, des illustrations, des images, des gravures, des reproductions, appuieront cette vision d'un avenir que nous connaissons bien, pour le vivre quotidiennement. Mais il est, bien entendu, subtilement différent, ce futur imaginaire, de notre environnement de tous les jours. Il n'en existe pas moins pour avoir été inventé, pour être un accouchement avant terme.

De toute façon, l'avenir existe infiniment plus que le présent et beaucoup plus que le passé. Ceci a l'air d'un paradoxe, mais en apparence seulement. En effet, l'homme n'est, essentiellement, qu'une projection de lui-même vers le futur. Tous ses actes tendent à préparer un demain dont il sait qu'il arrivera, pour lui ou pour ses descendants. L'instant présent n'est qu'une charnière entre le passé et l'avenir, où le passé lui sert de tremplin (connaissances, expérience), un tremplin qui a été érigé par ses devanciers et qu'il consolide lui-même chaque jour. En fait, tout homme, sans exception, agit *d'abord* en auteur de science fiction: par son activité phantasmatique ou prospective, il conçoit dans son esprit des tableaux inexistants d'un avenir proche ou lointain, dont il fait partie ou d' ù il a disparu, et ces tableaux, il en vivra une partie. Bref, il extrapole, à partir de ce qu'il sait (son passé et celui de l'esp ce humaine), et se décrit à lui-même sa propre vie, celle de ses proches, ou celle de l'humanité même, *avant* de parvenir à ce "demain" qu'il a prévu ainsi (l'avenir). Son présent n'est que le lieu ponctuel, intemporel, position privilégiée certes mais sans substance, où il présuppose. Et, à l'instar de l'écrivain ou de l'artiste de science fiction, il lui est loisible de concevoir plusieurs avenirs d'alternative, parallèles, différents ou exclusifs les uns des autres, en variant les paramètres du passé, en choisissant, c'est-à-dire en décidant que telle ou telle *ligne de force*, ou ligne de conduite, a plus ou moins de chances de se réaliser.

Si ce que nous venons d'esquisser n'était pas vrai, personne ne travaillerait, personne n'agirait, la stase s'ensuivrait et l'homme disparaîtrait en tant qu'homme. L'humanité rejoindrait l'animalité, l'instinct de survie remplacerait l'activité consciente, le choix. Et, singulièrement – mais l'exemple est frappant – les compagnies d'assurance n'auraient plus d'objet et seraient les premières touchées par cette démission. Qu'assure-t-on, en effet, si ce n'est l'avenir?. . .

Ainsi, l'auteur de science fiction est, entre autres, une sorte d'ingénieur, dont la spécialité serait la résistance des matériaux et, plus précisément, la résistance du matériau humain. Il émet une hypothèse de travail et étudie la façon dont les hommes réagiraient si cette hypothèse se vérifiait. Dans un roman de Louis Gastine et Léon Perrin, *Dans l'azur* (1909), réédité en 1912 sous le titre de *Les torpilleurs de l'air*, les Auteurs écrivaient:

. . . chose curieuse, au début de l'aviation, plusieurs constructeurs, en Amérique notamment, imaginèrent des triplans et des biplans, destinés à transporter 6 à 12 voyageurs. Eh bien! l'intuition initiale s'est justifiée contre les prévisions de ces innovateurs; leurs engins de vol en commun n'ont eu aucun succès.

On plane à deux, mais rarement à trois et presque jamais à quatre. Chacun veut avoir en quelque sorte ses propres ailes.

Et ils concluaient par une des plus parfaites erreurs d'évaluation que nous connaissions en science fiction: *L'aviation est, par excellence, au contraire de l'automobilisme, la locomotion de l'indépendance.*

Mais, évidemment, il est toujours aisé de tirer sur le prophète, après. Avant, c'est plus difficile, d'autant plus que Gabriel Voisin, le célèbre constructeur d'avions de l'époque, accordait aux écrivains cités sa caution en ces termes péremptoires:

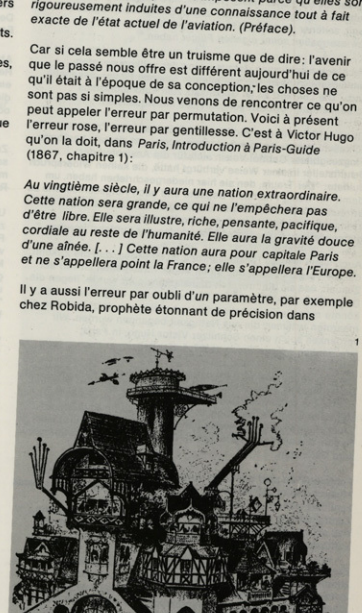
Le rêve qu'ils ont écrit pour enchanter les esprits les moins rêveurs et les plus positifs est la réalite de demain. Leurs conceptions s'imposent parce qu'elles sont rigoureusement induites d'une connaissance tout à fait exacte de l'état actuel de l'aviation. (Préface).

Car si cela semble être un truisme que de dire: l'avenir que le passé nous offre est différent aujourd'hui de ce qu'il était à l'époque de sa conception; les choses ne sont pas si simples. Nous venons de rencontrer ce qu'on peut appeler l'erreur par permutation. Voici à présent l'erreur rose, l'erreur par gentillesse. C'est à Victor Hugo qu'on la doit, dans *Paris, Introduction à Paris-Guide* (1867, chapitre 1):

Au vingtième siècle, il y aura une nation extraordinaire. Cette nation sera grande, ce qui ne l'empêchera pas d'être libre. Elle sera illustre, riche, pensante, pacifique, cordiale au reste de l'humanité. Elle aura la gravité douce d'une aînée. [. . .] Cette nation aura pour capitale Paris et ne s'appellera point la France; elle s'appellera l'Europe.

Il y a aussi l'erreur par oubli d'*un* paramètre, par exemple chez Robida, prophète étonnant de précision dans

1



Gegenwart dagegen ist nur ein zeitloser Punkt, eine zwar bevorzugte aber substanzlose Position, die ihm nur das Vorausschauen zuläßt. Wie ein Science-Fiction-Schriftsteller oder -Künstler, kann auch er nach Belieben sich verschiedene Varianten der Zukunft ausdenken (parallelgesetzte, voneinander getrennte, oder nur eine Zukunft), je nach dem wie er den Parameter der Vergangenheit variiert, und indem er entscheidet, welche Verhaltensweise und Kraftlinie mehr oder weniger Aussichten hat, realisiert zu werden.

Wenn das Gesagte nicht zuträfe, würde niemand mehr einen Finger rühren. Ein allgemeiner Stillstand wäre die Folge und der Mensch würde aufhören als Mensch zu existieren. Die Menschheit würde Teil der Tierwelt, der Überlebenstrieb würde die bewußte Tätigkeit des sich Entscheidens und Auswählens ersetzen. Die von diesem Zustand am meisten Betroffenen wären die Versicherungsgesellschaften; denn versichern wir jemals etwas anderes als die Zukunft?

Der Science-Fiction-Autor ist unter anderem eine Art Ingenieur, spezialisiert auf Widerstände der Materialien und, genauer: des Menschenmaterials. Er stellt eine Arbeitshypothese auf und untersucht, wie die Menschen reagieren würden, wenn die Annahme sich bewahrheitete. In ihrem Roman *Dans l'azur* (1909), 1912 unter dem Titel *Les torpilleurs de l'air* neu aufgelegt, schreiben die Autoren Louis Gastine und Léon Perrin: ". . . ein Kuriosum: zu Beginn der Luftschiffahrt haben einige Ingenieure, vor allem in Amerika, sich Drei- und Doppeldecker für 6–12 Passagiere ausgedacht. Doch das intuitive Wissen erwies sich stärker als die Pläne dieser Neuerer; ihre Flugmaschinen für mehrere Passagiere hatten gar keinen Erfolg. Man fliegt zu zweit, seltener zu dritt und fast nie zu viert. Jeder will gewissermaßen *seine eigenen Flügel* haben."

Die Autoren schlossen daraus – eine der vollkommensten Fehleinschätzungen, die uns aus der Science Fiction bekannt sind: "Die Luftfahrt ist im Gegensatz zum Automobilismus vorzüglich die Fortbewegungsart des Individualisten."

Es ist natürlich immer leicht, nachträglich auf den Propheten zu schießen. Vorher ist es schwieriger, zumal der damals berühmte Flugzeugbauer Gabriel Voisin sich für die Ansichten der Schriftsteller in einer Weise verbürgt hatte, die keinen Widerspruch duldete: "Der Traum, den sie hier niedergeschrieben haben, um damit mit wenig Phantasie Begabte und auch Aufgeschlossene zu erfreuen, ist die Wirklichkeit von Morgen. Ihre Auffassungen sind zwingend, weil sie auf sehr exakten Kenntnissen des gegenwärtigen Standes der Entwicklung der Luftfahrt beruhen."

Auch wenn es eine Binsenwahrheit ist zu sagen, daß die Zukunft, die die Vergangenheit uns bietet heute verschieden ist von der Zukunft, wie sie zu ihrer Zeit damals konzipiert wurde, liegen die Dinge doch nicht so einfach. Was wir gerade vorgeführt haben, könnte man als Permutationsfehler bezeichnen. Jetzt kommen die rosaroten Irrtümer, die aus Nettigkeit begangen wurden. Wir verdanken solch einen Schnitzer Victor Hugo, in *Paris, Introduction à Paris-Guide*, (1867, 1. Kapitel):

"Im 20. Jahrhundert wird es eine außergewöhnliche Nation geben. Diese Nation wird groß und dennoch frei sein. Sie wird berühmt, reich, eine Nation von Denkern sein, friedfertig, und dem Rest der Menschheit von Herzen zugetan. Sie wird mit dem sanften Ernst einer älteren Schwester handeln. . . Die Hauptstadt dieser Nation, die nicht mehr Frankreich heißen wird, sondern Europa, wird Paris sein."

Fehlerquellen sind auch das Vergessen eines Elements. Ein Musterbeispiel liefert Robida, der seine Voraussagen bis ins Detail schildert, aber in *La vie électrique* (1890) nicht an die Zentralheizung gedacht hat, so daß der Luftverkehr erforderte, daß auf den Dächern die Kamine umgebogen werden, um den Lufttaxis genügend Platz zu verschaffen.

Es gibt auch den Fehler, der aus einem Kurzschlußdenken im Hinblick auf die zukünftige Verwirklichung entsteht. Emile Souvestre hat in seinem Roman *Le monde tel qu'il sera* (1845–1846) die pausenlose Information, wie sie danach mit Erfolg auf den Fassaden der großen Zeitungshäuser angeboten wurde, so vorausgesehen. Und hat Jules Verne mit seinem Nautilus den Nagel nicht auf den Kopf getroffen?

Daran ließe sich folgendes Zitat anschließen: "Sie ist eine mächtige, gehorsame, schnelle, leichte, für alle Zwecke verwendbare Kraft, die an Bord meines Schiffes das Kommando führt. Alles geschieht durch sie. Sie erhellt (gibt uns Licht), wärmt mich, sie ist die Seele meiner Maschinen. Diese Kraft ist die Elektrizität." (*Vingt mille lieues sous les mers*, 1870).

Es gibt Fälle, in denen die Realität nur um Haaresbreite verfehlt wird: der Hovercraft, das Luftkissenboot, das 1910 von Paul d'Ivoi in *L'aéroplane fantôme* (später in *Le voleur de pensée* umbenannt) antizipiert wurde. Der Autor machte nur den Fehler, seinen Apparat viel zu hoch über der Erde sich bewegen zu lassen, in 50 m Höhe: 50 cm hätten genau der Wirklichkeit entsprochen.

In einem anderen Zusammenhang und aus purer Bosheit hatte der holländische Schriftsteller in *Het toekomen Jaar 3000* (1792) annähernd richtig unsere Musik vorausgesagt: "Bald waren in den Konzerten nur noch Schreie, Röcheln, Geheul, die die meisten nicht mehr erträglich fanden, zu hören. . ." Das Erstaunlichste ist in diesem Falle, daß nicht nur die heutige Musik, sondern auch gleich die Reaktion der Konzertbesucher richtig beschrieben wurde. Eine andere Frage ist allerdings, ob der Autor und seine Zuhörer der Zukunft recht haben?. . .

Eine weitere Annäherung an die Realität liefert Robida in *Le vingtième siècle* (1883). Diesmal geht es um die Maitage 1968. Robida erklärt, daß im Morgengrauen des 5. April 1953 in Paris die feierliche Eröffnung der "Ersten Barrikaden-Weltausstellung" stattgefunden hat. Man könnte es nicht treffender sagen.

Dieselbe Analyse, aber ohne Humor und wenn, dann nur mit Humour Noir, läßt sich anhand der Zeichnung von André Devambez zum Roman *Les condamnés à mort* (1920) von Claude Farrère machen. Sie zeigt eine Stadt im Jahre (199..).

Aber man sollte sich stets der Doppeldeutigkeit der imaginären Realität bewußt sein. 1934 ließ Albert Speer, der Architekt Hitlers, eine Zeichnung anfertigen, die zeigt wie eines seiner Bauwerke, die Tribüne auf dem Zeppelinplatz in Nürnberg, nach Hunderten oder sogar nach einem Jahrtausend aussehen könnte: eine utopische Ruine, Archäologie der Zukunft.

Zu guter Letzt in einer analogen Ordnung der Ideen, die schließlich zu einer Art prallelem Universum führt, noch diese merkwürdige, eine "Jugendstil"-Zukunft vortäuschende Straße, die Robida 1901 für *L'Album* gezeichnet hat.

Um diesen Aspekt einer *andern* Realität nicht zu vergessen, zeigen wir im Rahmen unserer Abteilung auch Geschirr von Richard Aeschlimann. Sie zeugen von einer Wirklichkeit, die vielleicht eines Tages eintreffen wird, aber andere Wesen als wir Menschen es sind, erfordert. Richard Aeschlimann: "Die geheimnisvolle Trägheit dieser Kleidungsstücke schien unberechenbare Handlungsmöglichkeiten auszudrücken." So "drückt sich" Witkiewicz in *L'inassouvissement* (1930) aus: Wirklichkeitsprojektion? Wirklichkeitsfalle? Lüge?

Was mich an den verschiedenen Erscheinungsformen der Wirklichkeit interessiert, ist deren Wahrnehmung. Unter diesen Arten der Wahrnehmungen diejenigen, die eine Analogie zum Schmerz aufweisen und die dadurch wie fast bei allen Menschen positiv oder negativ aufgeladen werden. Es ist sehr schwer für jemanden, der verletzt ist, seinen Schmerz in Wahrheit zu transzendieren. . . der Schmerz bleibt fast immer auf der untersten Ebene der Wirklichkeitserfahrung, die nur graduell variiert.

Das Objekt.

Der Gerätecharakter des Objekts paßt sich einer ähnlichen Wahrnehmung an. Durch eine topologische Deformierung des Objekts, jedoch ohne den Gesamtaspekt oder die Einzelheit zu verändern und ohne fremde Zutaten, möchte ich erreichen, daß das Objekt weh tut. Ich möchte, daß diese Objekte mehr als ungewöhnlich, also selten und einzigartig sind, selbst wenn die Modelle serienmäßig hergestellt werden.

Als autonome Wesen, als Erhalter ihrer eigenen Realität sollen sie sich in die Alltagswelt einfügen. Gewissermaßen als Finalitäten, weil durch den Akt der Herstellung des unbrauchbaren Objekts sich eine neue Welt erschließt, in der der gesellschaftlich Nicht-Angepaßte sich bewegt. Dieser hat alles Interesse mit derselben Bewegung das reale Objekt zu verweigern oder zu akzeptieren, wenn es nur benutzbar ist in einer Welt, die von andern Gesetzen bestimmt wird. Selbstverständlich gibt es nicht nur eine Welt."

le détail, qui n'a pas pensé au chauffage central dans *La vie électrique* (1890), de sorte que la circulation, aérienne, nécessite que les cheminées, sur les toits, soient déviées pour laisser place aux taxis aériens:



2

Et l'erreur par court-circuit de la réalité subséquente: en 1845-1846, dans son roman Le *monde tel qu'il sera*, Emile Souvestre prévoyait les informations ininterrompues telles que naguère elles firent fureur aux façades des grands journaux. L'idée fut réalisée autrement que ne l'avait dessinée Bertall:

Et Jules Verne, avec son *Nautilus*, n'est-ce pas de la réalité réelle?

parfait. Chaque ustensile, cuiller, fourchette, couteau, assiette, portait une lettre entourée d'une devise en exergue, et dont voici le *fac-simile* exact.

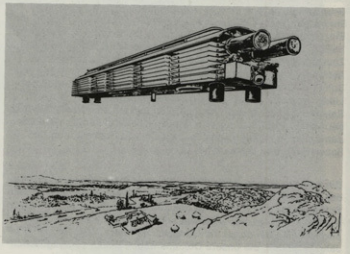
MOBILIS IN MOBILI

N

Mobile dans l'élément mobile! Cette devise s'appliquait justement à cet

3

A quoi l'on peut ajouter cette citation: *Il est un agent puissant, obéissant, rapide, facile, qui se plie à tous les usages, et qui règne en maître à mon bord. Tout se fait par lui. Il m'éclaire, il m'échauffe, il est l'âme de mes appareils mécaniques. Cet agent, c'est l'électricité.* (*Vingt mille lieues sous les mers*, 1870).



4

Et voici aussi la réalité manquée de peu: le hovercraft, l'engin à effet de sol, prévu par Paul d'Ivoi, en 1910, dans *L'aéroplane fantôme* (devenu plus tard *Le voleur de pensée*). L'Auteur n'a eu que le tort de faire évoluer son appareil trop haut, à une cinquantaine de mètres du sol, alors qu'à cinquante centimètres, c'était la réalité.

Dans un autre ordre d'idées, et par pure méchanceté, un écrivain néerlandais, Arend Fokke Simonsz., avait plus ou moins prévu notre musique dans *Het toekomen Jaar 3000* (1792): *Bientôt on n'entendit plus dans les concerts que des cris, des râles et des hurlements que beaucoup ne purent absolument plus écouter. . .* Le plus étonnant, dans ce cas, c'est que non seulement la musique d'aujourd'hui est bien décrite, mais que les réactions de la plupart des auditeurs est rendue avec fidélité. Quant à dire si l'Auteur et ses auditeurs du futur ont raison?. . .

Damit sind wir am Kern des Problems angelangt: warum hat die Zukunft, die uns z. B. in Form von Bildern Science Fiction anbietet, einen solch starken Realitätsgehalt, einen solchen Wirklichkeitsgrad, daß sie sich uns aufdrängt, daß sie im selben Zuge durch die Vertiefung der Realität des Gestern unsere Realität des Heute verkörpert, und jede Wirklichkeit zeitlos transzendiert? Wir haben zwar den Aspekt dieser Frage beantwortet (weil die Zukunft vielmehr existiert als die Gegenwart und noch vielmehr als die Vergangenheit), aber die Schwelle zum wirklichen Verständnis ist noch nicht überschritten.

Die Science Fiction glaubte nämlich bis Mitte der dreißiger Jahre einen Missionsauftrag zu haben.

Wir werden hier nicht Beziehungen herstellen zwischen der in diesen Jahren sich kräftig entwickelnden Wissenschaft (Nuklearphysik) und der Tatsache, daß John W. Campbell 1937 als neuer Chefredakteur der Publikation "Astounding Science Fiction" von seinen Autoren forderte, den didaktischen und prophetischen Ton ihrer Vorgänger aufzugeben. Bis zu diesem Zeitpunkt glaubten die Autoren an das, was sie verkündeten.

Natürlich nicht ausdrücklich. Die Autoren waren meistens intelligente und umsichtige Männer, die wußten, daß die Zukunft alle Voraussagen dementiert, außer wenn gemogelt wird, wie z. B. in der Konsumgesellschaft, wo die Händler bis zu einem gewissen Grad die Menschen dazu bringen, so zu werden, daß sie deren Produkte benötigen (und nicht umgekehrt, wie man so oft glaubt).

Die Science Fiction-Autoren glaubten zwangsläufig an die Zukunft. Sie sahen sie mal düster, mal hell, je nach Intelligenz oder Veranlagung. Und so wurde sie auch beschrieben, düster oder hell. Und da sie selbst daran glaubten, versuchten sie auch andere dazu zu bringen, indem sie "wahre" Einzelheiten multiplizierten, "erlebte" Episoden häuften, obwohl in Wirklichkeit "Wahres und Erlebtes" erst noch "wahr werden" und "erlebt werden" mußte. Und das Ergebnis ist wenigstens für die besseren Autoren zwingend.

Jules Verne hat es am besten ausgedrückt: "Alles, was ein Mensch zu erdenken im Stande ist, werden andere in Wirklichkeit umsetzen."

Selbstverständlich sollte man die Zukunft des Gestern nicht auf Grund eines Autors, einer Antizipation beurteilen. Auch eine Entdeckung, eine Erfindung, ein Sieg ist nie das Werk eines Einzelnen, mag er Christoph Columbus, Fulton oder Napoleon heißen, und so ist auch eine realisierbare Antizipation stets dem Zusammenwirken mehrerer Geister zu verdanken. Die Idee der Astronautik jedenfalls mußte einen langen Weg zurücklegen vom Schiff, das durch den Sturm bis zum Mond befördert wurde bei Lukian von Samos (in: *Histoire véritable*, 2. Jh. n. Chr.) bis zur Rakete, in Theorie und Plan natürlich nur auf dem Papier perfekt bei Achille Eyraud *(Voyage à Vénus*, 1865), auf dem Umweg über den Ballon, das elektrische Raumschiff, die Überwindung der Schwerkraft und die Kanone!. . .

Die Science Fiction ist das Resultat eines gigantischen "Aufruhrs der Gehirne" (Brain-Storming), die alle Vermutungen anstellenden Schriftsteller und Künstler in der Zeit und im Raum umfaßt. Es ist durchaus möglich, daß alles was wir heute 1972 vorfinden bis in alle Einzelheiten durch die Gemeinschaft derer, die seit den 5 Jahrtausenden, die unsere Dokumentation deckt, vorausgesehen wurde. Das alles ergibt eine so imposante Masse an fast erreichter Wirklichkeit, daß man schwer widerstehen kann, wenn man um sie weiß. Aber darin besteht gerade die größte Schwierigkeit. Wie soll man diese kolossale Masse von Zukunft bewältigen, interpretieren? Wenn wir nur die Antizipatoren in Betracht ziehen, die mit offenen Karten gespielt haben, ohne sich das Alibi der "Terra Incognita" oder versunkener Kontinente zu verschaffen, deren Zivilisation und Technik uns längst überholt hätten (kennen Sie Atlantis?), sehen wir uns mit einer erdrückenden Ansammlung von Dokumenten konfrontiert. Seit der Antike (Aristophanes und seine vier Antizipationen, insbesondere Der Rat der Frauen) bis 1771 (Louis-Sébastien Mercier) gibt es etwa 20 Zukunftsbilder. Aus der Zeit zwischen 1771 bis 1800 gibt es kaum mehr, aber der Entstehungszeitraum ist um soviel zusammengeschrumpft, daß es relativ gesehen hundertmal mehr sind. Man darf wohl annehmen, daß heute pro Tag eine Antizipation publiziert wird, also vierhundert mal mehr als im Jahr 1800, oder 40 000 mal mehr als im 5. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung.

Welcher Benediktiner wird sich bereit finden, diese Zukunft zu analysieren? In unserer Abteilung können wir nur eine Kurzfassung anbieten. Aber wir möchten, daß ein Satz von Nikolai Tchernychevski, den er im Jahre 1863 in *Que faire* (Was tun?) geschrieben hatte, bewußtseinserhellend wirkt: *"Euer Leben wird strahlend schön sein, voller Freuden und Vergnügen, in dem Maße wie Ihr Anleihen auf die Zukunft gemacht habt."* Nach dieser Regel wurde die Bewegung zyklisch, und der Anblick einer gescheiterten Zukunft hätte denselben Sinn wie der einer realisierten Antizipation.

Die Bildwelt der Science Fiction kann die kraftvolle, unerschöpfliche Realität zeigen und beweisen. Man öffne die Türen unserer Räume, man gucke durch die Fenster und streife im Vorbeigehen die Bilder an den Wänden. . . und wird sehen unsere Gegenwart gesehen durch vom Schrecken aufgerissene Augen, durch Augen heiß vor Begierde, durch Augen besänftigt durch die Hoffnung. Vor den unwirklichsten dieser Visionen kommt man nicht an der Frage vorbei, ob sie nicht irgendwo auf dieser Welt existieren, ob sie nicht gestern existiert oder ob wir sie vielleicht nur um Haaresbreite verpaßt haben, ob sie nicht Ausdruck eines allgegenwärtigen Alptraums – unserer ewigen Angst – sind.

Bertall, Grandville, Goya, Daumier, Grévin, Leech, Quillembois, E. de Podestat, Robida, Zutna, Godefroy, Caran d'Ache, F. Fau, H. Lanos, Georges Conrad, L. Comte, André Devambez, Paul de Sémant, Frank R. Paul, S. Pania, Rube Goldberg und anonyme Künstler und Zeichner haben gestern für uns ihre Augen aufs Heute gerichtet. Deshalb wäre unsere Abteilung nicht komplett, wenn wir ihre Arbeit nicht bis zum Morgen fortgeführt hätten. Wenigstens an einigen ausgewählten Beispielen der heutigen Science Fiction.

Die Konfrontation wird nicht umsonst gemacht. Denn nun geht es nicht mehr um das HEUTE GESEHEN VON GESTERN, sondern um das MORGEN GESEHEN VON HEUTE. Die Dokumente stammen alle aus den letzten 35 Jahren und die meisten aus den letzten zehn Jahren. Sie wurden nicht wegen ihrer Glaubwürdigkeit, sondern im Hinblick auf den Wahn ausgewählt, weil wir für dieses Zukunftsmaterial noch keine Prüfsteine haben. Man sollte nämlich nicht vergessen, daß unsere Gegenwart gestern noch Wahnsinn war und daß alles dafür spricht, daß wir uns gegenüber dem Morgen genauso verhalten: wir beurteilen nämlich DAS HEUTE GESEHEN VON GESTERN als weise und präzise Vision – falls sie verwirklicht wurde. Damals hat man darüber gehöhnt.

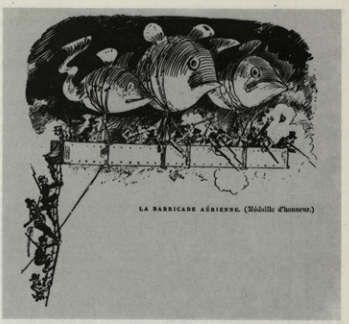
Der Schönheit der Vorstellungskraft darf man wünschen, daß diese Bildwelt der Zukunft – unserer Zukunft – diesmal Gestalt annehmen wird. Im übrigen: mit Moral hat Science Fiction so gut wie nichts zu tun.

Vor dem Betreten unserer Säle, möchten wir Sie bitten, Ihre Welt an der Garderobe abzugeben. Aber lassen Sie sie nicht liegen beim Verlassen der Neuen Galerie, und sei es auch nur, um zu vergleichen. . .

Abbildungen

1 ROBIDA. Beim Bau der Kamine wird auf die Lufttaxis Rücksicht genommen.
2 BERTALL. Ein Zeitungsblatt ohne Ende in der Straße.
3 Verne. Devise "Mobilis in mobili".
4 IVOI. "Luftbahn".
5 ROBIDA. Die Luftbarrikade.
6 FARRERE. Wohnblöcke ohne Ende.
7 "Jugendstil"-Straße. ROBIDA.
8 AESCHLIMANN. Kaffeekanne.
9 AESCHLIMANN. Kaffeeservice.

Et voici une autre approximation, des journées de mai 1968 cette fois. C'est encore à Robida qu'on la doit, dans *Le vingtième siècle* (1883): il nous y expose que, le 5 avril 1953, à l'aube, fut ouverte solennellement à Paris la première *Exposition universelle des barricades*. Qui dit mieux?



5



6

La même analyse, mais sans humour, poussée au noir, se trouve dans ce dessin d'André Devambez pour le roman de Claude Farrère *Les condamnés à mort* (1920). Il représente une ville de 199.:

Mais il ne faut pas oublier l'ambiguité de la réalité imaginaire. En 1934, Albert Speer, l'architecte d'Hitler, fit exécuter un dessin montrant comment un de ses édifices, la tribune de l'esplanade Zeppelin à Nuremberg, se présenterait après des centaines ou même un millier d'années: ruines utopiques, archéologie de l'avenir.



7

Enfin, dans un ordre d'idées analogue, aboutissant à une sorte d'univers parallèle, on peut citer aussi cette rue étrange, d'un avenir *modern style*, que Robida dessina pour *L'Album* en 1901:

C'est pour ne pas risquer d'oublier cet aspect d'une réalité *autre* – à venir peut-être mais qui exigerait presque d'autres êtres *humains* que nous – que nous avons inclus dans notre section *Science Fiction* les vaisselles contemporaines de Richard Aeschlimann, à qui nous laissons la parole un instant:

L'inertie mystérieuse de ces vêtements avait l'air d'exprimer d'incalculables possibilités d'actes à accomplir. C'est ainsi que s'exprime Witkiewicz dans L'inassouvissement (1930), projection de la réalité? réalite piège? mensonge?

Ce qui m'intéresse dans les différentes formes que prend la réalité, c'est la perception que l'on en a. Et parmi ces perceptions dominent celles qui présentent une analogie avec la douleur, et qui par cela même acquièrent une charge – positive ou négative – qui se retrouve approximativement chez tous les existants. Il est même difficile à quiconque est blessé de transcender la douleur en vérité. . . elle restera presque toujours au niveau brut de la réalité, dont seul le degré variera.



8
9

L'Objet

L'ustensilité de l'objet s'accommode d'une perception semblable. Par un gauchissement topologique de l'objet, sans jamais en entamer la totalité ni le détail (aucune adjonction étrangère), j'entends qu'il fasse mal. J'entends que ces objets soient – plus qu'insolites, c'est-à-dire rares – uniques, même si on multiplie chaque modèle.



Et que leur intrusion dans le monde quotidien les instaure en êtres autonomes, soutiens de leur propre réalité. Finalités, en quelque sorte.

En quelque sorte seulement, parce que, par l'acte qui constitue l'objet inemployable, s'ouvre un nouveau monde, où gravite l'inadapté social qui a tout intérêt à, dans un même mouvement, refuser l'objet réel et l'accepter lorsque, tout aussi réel, il n'est utilisable que si l'univers est règi par d'autres lois.

Il n'y a pas qu'un seul monde, bien entendu.

Et nous voici au coeur du problème: pourquoi l'avenir que nous offre la science fiction, par exemple sous forme d'images, a-t-il une aussi grande réalité, une réalité telle qu'elle s'impose à nous, que dans un même mouvement elle icarne notre réalité d'aujourd'hui par un approfondissement de la réalité d'hier, et transcende toute réalité, intemporelle?

Nous avons répondu à l'aspect primaire de cette question (parce que l'avenir existe infiniment plus que le présent et beaucoup plus que le passé), mais il reste un seuil à franchir avant de comprendre vraiment.

C'est que la science fiction, jusqu'au milieu des années '30, se jugeait investie d'une mission.

Nous ne rechercherons pas ici le rapport qu'il peut y avoir entre le fait que la science – et notamment la physique nucléaire – éclata à cette époque, et le fait que John W. Campbell Jr., en assumant la charge de rédacteur en chef d' *Astounding Science Fiction* fin 1937, exigea de ses auteurs qu'ils abandonnent le ton didactique et prophétique de leurs devanciers.

Jusqu'alors, les écrivains croyaient à ce qu'ils annonçaient. Non pas formellement, bien sûr, c'était pour la plupart des hommes intelligents et réfléchis, ils savaient que l'avenir dément toutes les prévisions, sauf si on triche comme dans une société de consommation où les commerçants, à un certain niveau, contraignent presque les hommes à devenir tels qu'ils auront besoin de leurs produits (non pas le contraire, comme on le croit trop souvent).

Les auteurs de science fiction croyaient – par force – à l'avenir. Ils le voyaient sombre, ils le voyaient clair, suivant l'acuité de leur réflexion ou la tendance de leur caractère. Et ils le décrivaient tel, sombre ou clair, peu importe. Et comme ils y croyaient, ils tâchaient d'y faire croire, multipliaient les détails *vrais*, les épisodes *vécus*, bien qu'en vérité ils fussent *a vivre* et *a devenir vrais*. Le résultat, chez les meilleurs, est frappant. Et Jules Verne l'a dit avec force: *Tout ce qu'un homme est capable d'imaginer, d'autres hommes seront capables de le réaliser.*

Bien entendu, il ne faut pas juger l'avenir d'hier sur un seul anticipateur, une seule anticipation. De même qu'une découverte, une invention, une victoire, n'est jamais le fait d'un seul homme, fût-il Christophe Colomb, Fulton ou Napoléon, de même l'anticipation réalisable est due à la concordance de plusieurs esprits. Quel chemin, par exemple, aura dû accomplir l'idée astronautique, du navire soulevé par la tempête jusqu'à la Lune chez Lucien de Samosate (dans l'*Histoire véritable*, au II[e] siècle de notre Ere), à la fusée à réaction. parfaite dans sa théorie et son application – sur le papier évidemment – d'Achille Eyraud *(Voyage à Venus*, 1865), en passant par le ballon, l'astronef électrique, l'antigravitation et le canon!. . .

La science fiction est le résultat d'un gigantesque *brain-storming* qui englobe tous les écrivains, tous les artistes conjecturaux dans le temps et dans l'espace. A la limite, il n'est pas impossibile que tout ce qui constitue le monde de 1972 ait été prévu dans les moindres détails par l'ensemble de ceux qui se sont partagé le travail conjectural depuis les cinq millénaires que couvre notre documentation. Et cela fait une masse si imposante de réalité approchée, de réalité parallèle, de réalité brute même, qu'il est difficile d'y résister, lorsqu'on sait.

Mais, justement, la question est de savoir. D'interpréter cette masse lourde d'avenir. En ne comptant que les anticipateurs, ceux qui jouaient cartes sur tables, qui décrivaient l'avenir directement, sans passer par l'alibi de la *Terra Incognita* ou des continents engloutis dont la civilisation et la technique nous auraient, il y a bien longtemps, dépassés (l'Atlantide, vous connaissez?), nous nous trouvons confrontés à un amas écrasant de documents. De l'Antiquité (Aristophane et ses quatre anticipations, *L'Assemblée des Femmes* surtout) à 1771 (Louis-Sébastien Mercier), on compte une vingtaine d'anticipations. De 1771 à 1800, à peine plus mais la période s'est raccourcie tellement que cela en fait plus de cent fois plus. A présent, il doit bien paraître une anticipation par jour, soit quatre cents fois plus qu'en 1800, ou 40.000 fois plus qu'au V[e] siècle avant notre Ere.

Quel bénédictin analysera jamais cet avenir? Nous n'en pouvons donner, dans notre Section, qu'un raccourci, mais nous aimerions que cette phrase – que Nicolaï Tchernychevski écrivait en 1863 dans *Que faire?* – devienne un révélateur de conscience:

Votre vie sera radieuse et belle, fertile en joies et en plaisirs, dans la mesure où vous l'aurez enrichie d'emprunts faits à l'avenir.

Ainsi, le mouvement deviendrait cyclique, et l'aspect d'un futur avorté aurait autant de sens que l'aspect d'une anticipation réalisée.

C'est cette réalité puissante, inexaustible, que l'imagerie de la science fiction peut montrer et démontrer. Qu'on ouvre les portes de nos salles, qu'on jette un regard par les fenêtres, que l'on effleure en passant les tableaux aux murs. . . c'est notre présent vu par les yeux exorbités de la terreur, les yeux gloutons du désir, les yeux apaisés de l'espérance. Et alors, que devant les plus irréelles de ces visions, on se demande si cela n'existe pas quelque part dans ce monde, si cela n'existait pas hier même, ou si nous n'avons pas évité cela de justesse, si cela n'est pas un cauchemar toujours présent dans notre vie d'aujourd'hui, notre angoisse éternelle.

Bertall, Grandville, Goya, Daumier, Grévin, Leech, Quillembios, E. de Podestat, Robida, Zutna, Godefroy, Caran d'Ache, F. Fau, H. Lanos, Georges Conrad, L. Comte, André Devambez, Paul de Sémant, Frank R. Paul, S. Pania, Rube Goldberg, et des artistes et dessinateurs anonymes ont ouvert hier pour nous leurs yeux sur aujourd'hui. Aussi, notre section n'eût pas été complète si nous n'avions poursuivi leur mouvement jusqu'à demain, un peu au moins, en donnant, sous vitrines, quelques exemples de la science fiction d'aujourd'hui.

La confrontation peut n'être pas inutile.

Ici, ce n'est plus AUJOURD'HUI VU D'HIER, mais DEMAIN VU D'AUJOURD'HUI. Les documents sélectionnés datent tous des trente-cinq dernières années, et la plupart de la dernière décennie. Ils ont été choisis non plus en fonction de leur plausibilité, mais au contraire en direction du délire puisqu'après tout nous n'avons, ici, pas de point de repère. Car il ne faut pas oublier que notre présent est la folie d'hier et que le mouvement a toutes les chances de continuer dans cette direction:

c'est nous qui jugeons AUJOURD'HUI VU D'HIER comme sagesse et précision de la vision, en cas de réussite. A l'époque, on ricanait.

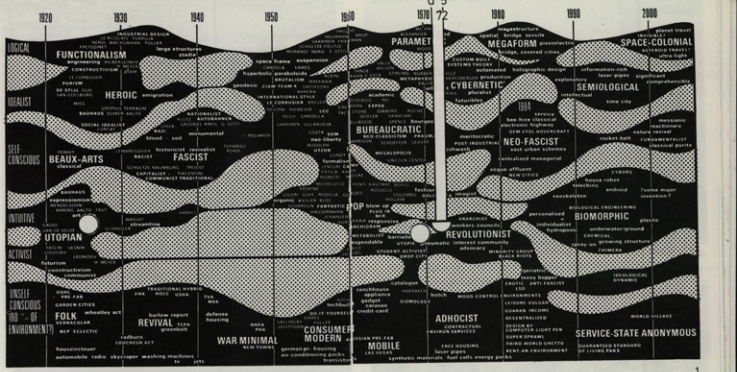
Pour la beauté de l'imagination, il est permis de souhaiter que s'incarne cette imagerie de l'avenir, notre avenir cette fois-ci. Quant au reste. . . la morale n'a pas grand'chose à voir avec la science fiction.

Avant d'entrer, nous vous invitons à déposer votre monde au vestiaire. Mais n'oubliez pas de le reprendre à la sortie, ne serait-ce que pour comparer. . .

1. ROBIDA. Maison tarabiscotée avec cheminées tordues
2. BERTALL. Une feuille sans fin de journal court dans la rue.
3. VERNE. Devise "Mobilis in mobili".
4. IVOI. Une sorte de wagon dans les airs.
5. ROBIDA. La barricade aérienne.
6. FARRERE. Blocs d'habitation à l'infini.
7. ROBIDA. Rue "modern-style".
8. AESCHLIMANN. Photo d'une cafetière seule.
9. AESCHLIMANN. Photo de la cafetière avec tasses.

Pierre Versins

* 1923 Frankreich. Seit 1950 Sammler von Dokumenten über literarische Fiktionen, Utopien, Science Fiction. Seit 1956 Spezialisierung auf Themen wie: Die künstliche Nahrung/*La nourriture artificielle* (1966); Evolution des Wohnens/*Le logement évolutif* (1971); die Zeit, in: *Une porte peut être ouverte et fermée*/Eine Türe kann offen und geschlossen sein (1965); Studien über *Jules Verne* (L'Arc, 1966), *Lovecraft* (L'Herne, 1969), *Racisme et Science Fiction*/Rassismus und Science Fiction (1969); *Paraliteratur* (Plon, Paris 1970); in Vorbereitung: Enzyklopädie der Utopien, phantastischer Reisen, Science Fiction (Lausanne 1972). Organisation oder Mithilfe bei Ausstellungen in der Schweiz, Frankreich, Kanada, Deutschland, Belgien. Lebt in Rovray, Schweiz.



1

Übergang von der Reflexion zu nichtverbaler Sprache

Die d5 hat sich zur Aufgabe gestellt, heutige Bildwelten oder vielmehr, weiter, Wirklichkeitserfahrungen, die sich in nichtverbalen Sprachen ausdrücken, daraufhin zu prüfen, ob und wie sie eine Befragung der Realität enthalten. Das Verhältnis von Realität und Bildwelt soll auf zwei Wegen sichtbar und so einsichtig gemacht werden. Einmal von den ausgestellten Kunstgegenständen her, die aufeinander verweisen mögen, indem sie selber durch ihr Zusammengebrachtsein den thematisch gemeinten Zusammenhang wahrnehmen lassen; zum anderen vom gedachten Zusammenhang her, den es gilt, in Sichtbarkeit, Hörbarkeit zu übersetzen. Der zur Aufgabe gestellte Zusammenhang aber, das Thema, ist eben das Realitätsverhältnis von heutigen Bildwelten. Zu dessen Aufdeckung ist die Einsicht in verschiedene Realitätsschichten, unter anderem die des bildnerischen Materials, die der Zeichensysteme, die des Bedeuteten notwendig. Gerade letztere führt mitten hinein in die Frage, ob das Bildermachen der Kunst Abbilden einer von ihr unabhängigen Wirklichkeit ist, also das Übersetzen dieser Wirklichkeit in eine Bildersprache, die ihr gerecht zu werden hat, oder ob in der Kunst eine eigene Wirklichkeit hervorgebracht wird, die zu anderem allenfalls nichtabbildende Beziehungen aufweist (vgl. den Programmentwurf von Ammann, Brock, Szeemann, Informationen, Konzept documenta 5, März 1971).
Einer der breitesten Wege, das nicht bloß Abbildende der Kunstwirklichkeit zu behaupten, ohne es deswegen in eine eigene höhere oder jenseitige oder abseitige oder ausgeflippte Sphäre des schönen Scheins zu versetzen, in das beziehungslos Andere, dem man in veränderter Einstellung des Wahrnehmens zu begegnen habe, ging vom Begriff der Utopie aus, von einer utopischen Funktion, die in allem künstlerischen Tun wirksam sei. Kunstgegenstände, aufgefaßt als die Materialisierung von Tagträumen, in der die Bestandteile der täglichen Wirklichkeit, der wissenschaftlichen Wirklichkeit durchaus aufgenommen, im Bedeuteten wieder auffindbar sind, aber in anderem Zusammenhang, meint bisweilen auch bloß in anderer Nachbarschaft und in Umformungen, Überformungen nach einem wie auch immer gearteten Lustprinzip, Glücksprinzip. Diese träumend vorweggenommenen, in Materialien der Kunst herausgebrachten Veränderungen können, gerade weil sie keine isolierte Sphäre beziehen, Anweisungen enthalten auf die Veränderbarkeit derjenigen Wirklichkeit, die ihnen zugrunde liegt. Dadurch erscheint ein erweiterter Bezug auf Realität. Woraus zunächst oberflächlich deutlich werden mag, daß der Begriff der utopischen Funktion, angewandt auf Bildwelten, deren Verhältnis zur Realität besonders komplex, meint, vielfach zusammenhängend, wechselwirkend werden läßt. Es geht im folgenden darum, die Bestimmungen des offensichtlich wichtigen Begriffs zu entwickeln, das nicht nur kunsttheoretisch. Denn der Begriff verweist ja darauf, daß der Kunstgegenstand in weiterem theoretischen wie praktischen Zusammenhang steht. Die Entwicklung folgt in der Ausstellung selber dem oben bezeichneten zweiten Weg, sie versucht also, zunächst theoretisch erfaßte Zusammenhänge sichtbar und hörbar zu machen, anders ausgedrückt, sie in den *Anschauungsbereich* nichtverbaler Sprachen zu übersetzen.

Utopie ursprünglich als Tagtraum von der besten aller möglichen Gesellschaften

Utopie wurde frei mit *Tagtraum* übersetzt. Die Übersetzung kann auch noch gelten für diejenigen rarischen Darstellungen, die dem Wort seinen Inhalt gaben, seinen geläufigsten Inhalt, den Inhalt der *Staatsromane*. Auf die Romanform keineswegs begrenzt, stellen solche Schriften den besten aller möglichen Staaten, die beste aller möglichen Staats- und Gesellschaftsgestaltungen dar. So in Platons *Politeia*, so in des Morus *Utopia*, so in Campanellas Civitas solis (Sonnen-Staat), so in Bacons Nova Atlantis. Damit ist schon ausgesprochen, was diese im Kunstmedium der Literatur ausgedrückten Tagträume auszeichnet: ein alle Daseinsformen und -verhältnisse menschlichen Lebens umfassender *Entwurf des besseren, des wahren Lebens*, von der Produktion der lebensnotwendigen Güter bis zu Anlage und Architektur der Städte, den täglich zu übenden Sitten und den Spielmöglichkeiten. Von diesem Umfassenden her wird freilich der übliche, beliebig um beliebig kleine Situationen spielende Tagtraum schon überschritten und auch sein *Sich-mit-sich-selber-*

genug-sein-Lassen, woran er allerdings nicht notwendig gebunden ist.

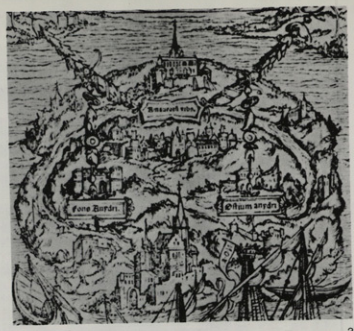
Die Verwirklichungsintention in der Utopie

In Entwürfen der genannten Art liegt, wie gering und gar geleugnet auch immer, der *Anspruch auf Verwirklichtwerden* (Girnsberger). Deutlich wird das im Dialog des Morus: Der Erzähler, aufgefordert, sein Wissen über den Staat praktisch werden zu lassen, indem er eine politische Funktion übernehmen soll, betont, in einer solchen Rolle würde er durch den Druck der bestehenden politischen Praxis zu vollkommener Anpassung gezwungen. Und doch, bei aller Resignation, verspricht er sich eine unverderbbare Wirksamkeit von der nachdrücklichen Mitteilung, der beste Staat, wie er ihn berichte, existiere. Ganz anders Platon, der sich zu dem Versuch entschied, seinen Staatstraum als politischer Berater beim Tyrannen durchzusetzen. (Weshalb ein Philosoph des 19. Jahrhunderts [Windelband] von ihm hat sagen können: *Von allen Geistern, die da wollen, ist er der vornehmste gewesen und geblieben)* Der Anspruch des Utopischen geht auf ein Verändern dessen, was schlecht, unzulänglich, elend geraten ist. Daher auch hängt er mit Kritik zusammen als seiner Voraussetzung, nämlich Kritik des Bestehenden, das so, wie es ist, nicht



2

bleiben soll. Wobei die von den Utopien geübte Kritik sich keineswegs darauf beschränkt hat, im bloßen schöneren Gegenbild das schlecht Vorhandene zu blamieren, sondern durchaus auch in der verurteilenden kritischen Darstellung des jeweils Gegenwärtigen sich ausdrückte. So etwa schickt Morus seiner Beschreibung der glücklichen Insel Erörterungen über die weitverbreitete Armut, das Bandentum und die ungeheuerlich vielen und grausamen Hinrichtungen im England der Reformationszeit voraus, sozusagen als Vorübung auf das Hören vom glücklichen Staat der Utopier. Besonders die späteren umfassenden Utopien des beginnenden Industriezeitalters, die von Saint-Simon, Fourier, Owen, enthalten solche direkte Kritik als den Grund, weswegen die Entwürfe der zukünftigen Gesellschaft vorzutragen sind. In das, was immer sich vollzieht, in den geschichtlichen Veränderungsprozeß wollten die Utopisten von Platon über die Renaissance-Denker (Morus, Campanella) bis zu den Frühsozialisten (Saint-Simon, Fourier, Owen), im Beginn der industriellen Produktion, mit Kritik und bewußten Ausgestaltungen des Zukünftigen eingreifen, wobei sie ihre einzige Chance in der Möglichkeit sahen, von der Wahrheit und Güte ihrer Gegengesellschaft zu überzeugen, Einsicht hervorzurufen. Sie alle hielten sich an des Sokrates Gewißheit: *wer das Gute kennt, der wird es auch tun.*



3

Die Wirkungslosigkeit der Utopie und die Kritik ihrer bei Marx und Engels

Doch sie täuschten sich, die utopischen Entwürfe wurden nicht geschichtsmächtig, änderten nichts, die bewußte Gestaltung der Zukunft blieb aus, die Veränderungsprozesse liefen weiterhin unbewußt ab. Auf dieses Versagen geht die erste gründliche Kritik utopischen Denkens ein, die gerade in der Absicht des bewußten Veränderns geleistet wurde, die von Marx und Engels. Von Engels zusammengefaßt in die Überschrift eines seiner wichtigsten Aufsätze: *Der Fortschritt des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft.* Nach dieser Kritik erklärt sich das Versagen des utopischen Denkens notwendig aus seinem zeitlichen Ort in der Geschichte. Es ist nämlich durch die Geschichte hindurch der Ausdruck unentwickelter Widersprüche in der Gesellschaft, die schon wahrgenommen werden, aber noch nicht den geschichtlichen Stand ihrer Lösbarkeit erlangt haben. In solchen Zeiten kann es nur ein Denken geben, das den bestehenden Verhältnissen widerspricht, ihre Veränderung ausmalt, aber nirgendwo Kräfte des historischen Prozesses entdeckt, die die Veränderung zu bewirken imstande wären. Warum nicht? Weil es sie nicht, noch nicht gibt. Also bleibt es bei dem Aufruf an den sich über geschichtliche Bedingungen hinwegsetzenden guten Willen. Diese Kritik erklärt die utopischen Entwürfe zu einer notwendigen kultur- und wissenschaftshistorischen Erscheinung, die ebenso notwendig wirkungslos bleiben mußte, erkennt aber in ihr Vorformen eines Denkens an, das durchaus mit geschichtlichen Kräften vermittelbar werden kann (vorgeformt ist im utopischen Denken vor allem eine radikale Kritik der Gesellschaft). Daher also die Notierung des *Fortschritts* von der Utopie zur Wissenschaft, nicht ein Absurdmachen der Utopie durch Wissenschaft.

Spätere Kritik des utopischen Denkens

Im folgenden hat sich die Kritik des utopischen Denkens stets auf die Abfuhr berufen, die es bei Marx und Engels erhalten habe, wenngleich sie ganz andere Wege ging. Sie stellte zu Recht fest, daß das utopische Denken keineswegs unterschiedslos und glatt dem politisch-gesellschaftlichen Fortschritt zuzumessen ist. Zum einen liegt ja Utopie dem Tagtraum so nahe, daß sie in seine bloße Träumerei geraten kann, in der man Zuflucht sucht

vor den Miserabilitäten der Wirklichkeit, also beruhigt wird. Zum anderen schützt das Wachhalten einer besseren Zukunft die Gegenwart vor dem Vorwurf, auf das Nicht-seinsollende beschränkt zu sein. Ein weiterer Einwand: Genau in dem Maß, wie die utopische Ausgestaltung der Zukunft ein idealer Plan sei, der sich nicht auf die wirkliche Entwicklung bezieht (außer vielleicht durch das Gegen im Gegenbild), drohe, wo er dennoch die Chance erhält, verwirklicht zu werden, die Gefahr, daß nach den Verkürzungen, Vereinfachungen, die jeder aus einer Idee heraus entworfene Plan bei aller Umfassenheit des von ihm Berücksichtigten aufweisen müsse, die viel reichere Wirklichkeit zurechtgepreßt wird mit Gewalt; die ausformulierte Utopie verlange geradezu nach Gewalt ihrer Durchsetzung (Adorno). (Der amerikanische Architekt Meyerson notiert derlei Uniformierungen der Menschennatur sogar in der liberalen Utopie des



5



4



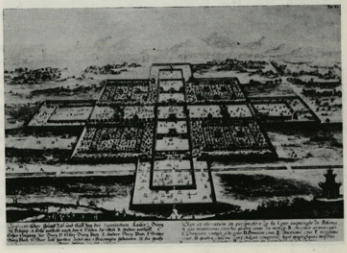
6

Thomas Morus.) Wegen solcher Gefahren des utopischen Denkens, seines ablenkenden Trostes und seines Zuges zur gewaltsamen Verwirklichung, wenn Einsicht der großen Zahl sich nicht einstellt (Michel), wurde gefordert, auf seine ausgebildeten Gestalten zu verzichten, ohne seine Intention aufzugeben, seine Intention, die das Gegenwärtige verneint um einer besseren, aber unbestimmten Zukunft willen. Demnach müsse also die utopische Funktion übergehen, aufgehen in die kritische Funktion. Indem diese das Schlechtgewordene darlege, sage sie das Einzige aus, was über die Zukunft ohne haltlose Träumerei und ohne Vergewaltigung auszusagen ist (Neusüss).

Der in Kritik anwesende Verweis auf ein besseres Dasein

Dagegen aber ist zu erwidern: jede Kritik enthält als Maßstab, nach dem sie mißt, mindestens eine Ahnung von dem Besseren, das durch die Aufhebung des Bestehenden sich erlangen läßt, enthält Verweisungen darauf, wie die aufgedeckten Widersprüche sich vielleicht lösen ließen. Hierin wirkt das Vorausentwerfende, das "Antizipierende der utopischen Funktion", das Bloch herausgehoben und formuliert hat. Denn jede auf Verändern ausgehende Kritik kann sich keineswegs vom Zweck-, mindestens Zielbegriff freimachen, soll nicht ein bloßes Verändern um des Veränderns willen gemeint sein, nach dem Bernstein-Satz: Der Weg ist alles, das Ziel ist nichts. Die Kritik darf also nicht nur das Bestehende betreffen, sondern muß auch die im Bestehenden angelegten Entwicklungsmöglichkeiten einbeziehen. Dazu müssen diese formuliert sein, durchaus nur hypothetisch, probend, in einem Material, das ständige Korrektur erlaubt. So lassen sich auch aus dem Werk von Marx und Engels, den scharfen Kritikern der utopischen Ausfabelei, grundsätzliche Bestimmungen des zukünftigen Reichs der Freiheit herauslesen und sammeln, wie Gemeineigentum an Produktionsmitteln, Aufhebung der Arbeitsteilung, Zugang aller zum ganzen Reichtum menschlicher Bedürfnisbefriedigung, Aufhebung des Staats. Gerade letztere Bestimmung wurde im Zusammenhang mit der Entstehung der Pariser Kommune weiterentwickelt, ausgeführt weit über die sich andeutende Verwirklichung in der Pariser Kommune hinaus. Und dann die oft zitierte Marx-Stelle, nach der sich der Mensch vom Tier unterscheidet, indem er gemäß einem vorher im Kopf gefaßten Plan produziere, also mit Bewußtsein und nicht blind. Hierin ist das Vorausentwerfende durchaus enthalten. Nun könnte man allerdings den Begriff der Utopie so bestimmen, daß Utopien gerade nur die Pläne seien, die sich nie und nirgends realisieren lassen. Aber jeder Plan muß von der Vorstellung eines mit Bedürfnis zusammenhängenden Zwecks ausgehen, also einen Zustand durchlaufen, in dem seine Formulierung

7



noch keineswegs Auskunft gibt über Realisierbarkeit. Weil die Bedürfnisse/Zwecke selber sich nicht gleichbleiben und sich nicht notwendig blind-bewußtlos entwickeln, vermag auch in sie die antizipierende Funktion des Bewußtseins einzugreifen. In Bedürfnis/Zweck liegt Realisierbarkeit allenfalls erst angelegt. Realisierbarkeit aber ist im Antizipieren gemeint. Demnach kann man nicht scheiden nach Utopie als unrealisierbarer Vorwegnahme und Plan als realisierbarer Vorwegnahme, sondern man muß das Kriterium der Realisierbarkeit in den Begriff des Utopischen selber eintragen.

Unterscheidung von abstrakter und konkreter Utopie

In der Philosophie Ernst Blochs wurde diese Unterscheidung zu einem Verfahren entwickelt, durch das Utopie, also Vorwegnahme auch in der Gestalt des Tagtraums, für die Theorie – Praxis der Emanzipation des Menschen wieder wirkungsfähig gemacht wurde. Die grundlegende Unterscheidung drückt sich eben aus in den Begriffen *konkreter Utopie* und *abstrakter Utopie.* (Das Folgende muß verstanden werden als eine Zusammenfassung Blochscher Begriffe, die sich aus diesem Grundunterschied ergeben.) Unter konkreten Utopien sind danach diejenigen Vorwegnahmen zu verstehen, die sich mit wirklichen Kräften des Geschichtsprozesses, seinen Tendenzen vermitteln lassen und dann zu den objektiven Tendenzen als fördernde subjektive Intention hinzukommen, abstrakte Utopien sind einer solchen Vermittlung nicht zugänglich. Die bisher hier als zentrales Modell herangezogenen gesellschaftlichen Utopien fallen demgemäß zu den abstrakten Utopien. Da aber die Unterscheidung von Abstraktheit und Konkretheit sich nicht auf das gesamte ausgemalte Bild einer besseren Zukunft zu beziehen braucht, lassen sich auch in abstrakten Utopien konkretisierbare, realisierbare Vorwegnahmen auffinden. Auch macht eine jeweilige unreife Gegenwart den in ihr geträumten "Traum von einer Sache" nicht zu bloßem Wunschdenken für immer, etwa weil ihre Tendenzen ihn noch nicht als Möglichkeit enthalten. Wenn ein Herausholen einzelner konkretisierbarer Momente aus Vorwegnahmen möglich sein soll, wenn ein Rückgriff auf in früheren Stadien der Geschichte abstrakte Utopisiererei möglich sein soll, dann kommt es allemal nicht auf die vollständige Form der Vorentwürfe, Wunschträume an, sondern auf die in ihr wirkende utopische Intention, die die jeweils entwickelten Formen immer wieder bedenkenswert, prüfenswert macht. So enthält auch die abstrakte Utopie des Thomas Morus neben und in bloßen ideologischen Widerspiegelungen der Verhältnisse des England der Reformationszeit – wie dem durchgehaltenen Patriarchat, der Außenpolitik der Utopier mit Ziel eines Machtgleichgewichts unter den benachbarten Staaten, erreicht durch die Mittel der Intrige und der Geheimdiplomatie, dem Kolonialismus als Ausweg aus der Überbevölkerung – durchaus Züge, deren Realisierbarkeit erst in der Marx'schen Kritik der Politischen Ökonomie gefunden wurde, weil erst zu dieser Zeit im Geschichtsprozeß ausgebildet: Aufhebung des Privateigentums an Produktionsmitteln, Aufhebung der Arbeitsteilung, Aufhebung des Gegensatzes von Stadt und Land.

Die Konkretheit der Utopie in Zusammenhang mit planender Arbeit

Auf Konkretisierbarkeit kommt es an. Dem abstrakten Utopismus wirkt das Ausgehen von den Veränderbarkeiten des Vorhandenen entgegen mit Planung der Mittel des Veränderns; Mittel und Vermittlung müssen bestimmend in die Vorwegnahme eingehen, sie ständig berichtigend. Ohne Planung als bewußte Gestaltung der historisch-gesellschaftlichen Bewegungen bleibt die Utopie abstrakt. Die Planung aber meint den nächsten Schritt, *das Nahziel,* oder das Schritt-für-Schritt überhaupt, die Reihenfolge der Nahziele. Sie muß sich zunächst beschränken auf einzelne Bereiche wie Wirtschaftsplanung, Stadtplanung. Sie muß sich an das Gegebene halten und bleibt weithin mit seinem Falschen verbunden, das es wiederum aufzuheben gilt. Zudem kann auch geplant werden, wo man gar nicht verändern will. Bisher unbewußt, ungeregelt sich vollziehende Abläufe, beispielsweise des Wirtschaftslebens, lassen sich planend kalkulieren, zwecks Hinauswurfs einiger Fehlerquellen, einiger Störfaktoren. So werden neue Mittel für die alten Zwecke, bloße Verlängerungen der vorhandenen Bewegungen in die Zukunft geplant. Die notwendige Verbindung der utopischen Funktion mit Planen, Ermitteln der nächst vollziehbaren Schritte kann mit scheinheiligem Ruf nach Konkretheit umgemünzt werden zu sich anpassender Vorwegnahme des Angepaßten. Der nächste Schritt wird dann gefordert mit einem Augenschließen vor seinen folgenreichen Einschlüssen. So auch geriet der scheinbar paradoxe Begriff der konkreten Utopie in die Rede der Repräsentativpolitiker. Die utopische Funktion erledigt sich dann in bloßer Vorhersage, Prognose dessen, was sowieso eintreten wird.

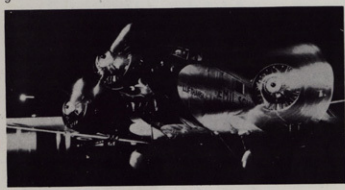
Echte und unechte Zukunft

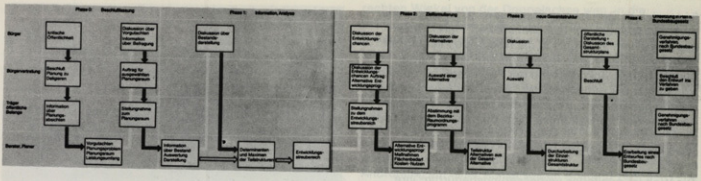
Es wurde von Bloch der Unterschied gemacht zwischen echter und unechter Zukunft, wobei die *echte Zukunft qualitativ Neues* heraufbringt, *unechte Zukunft* aber

8



9





10

nur dasjenige, was nach bisheriger Erfahrung sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auch weiterhin wiederholt, etwa der Wechsel Tag-Nacht. Die an Erfahrung gebundene *Prognose* beschränkt sich auf das Vorwegsagen solcher Wahrscheinlichkeiten, solcher unechten Zukunft. Im bloßen Vorhersagen dessen, was wahrscheinlich eintreten wird, ohne Eingehen auf die Frage, ob das Kommende wünschenswert sei, ist die Prognose jenem anderen Typ der Utopie verwandt, der dem Vorentwurf einer besseren, freieren Gesellschaft gerade gegenübersteht. Der negativen Utopie, jenem Vorentwurf, der die Schrecken einer zunehmenden Beherrschung der Natur und des Menschen durch den Menschen ausmalt, eben die vollkommene Herrschaftstechnik ausmalt, ohne ein anderes Glück aufweisen zu können als das des glatten, störungsfreien oder zumindest rasch entstörbaren Funktionszusammenhanges, in dem selbst noch die obersten Koordinatoren der Aufgabe des Kontrollierens und Inganghaltens der Funktion unterworfen sind. Dargestellt in Aldous Huxleys *Brave New World* und George Orwells *1984*. Die Science fiction ist voll davon.

Die Art der intendierten Ziele als Maß

Die planende Arbeit selber ist auf richtunggebende Ziele angewiesen, diese können die vorhandenen, immer schon erstrebten sein oder vorweggenommen neue, auch bisher vielleicht längst benannte, beschriebene, aber noch nicht verfolgte. An der *Art der gemeinten Ziele* entscheidet sich, wie weit die utopische Funktion in der planenden Arbeit wirkt, wie weit nicht. Die Unterscheidung verlangt einen gewissen Grad an Bestimmheit des Ziels, der ausschließt, daß unter vage Allgemeinheit schließlich beliebige Inhalte als das Gemeinte sich einbringen lassen; ein längst noch unvollkommener Zustand als der angestrebte propagandistisch behauptet wird. Umgekehrt: allzu *exakte*, nämlich einengende Bestimmtheit des Ziels reißt die Vorwegnahme aus dem historisch-gesellschaftlichen Zusammenhang und führt zu isolierten, gegeneinander in Widerspruch geratenden Schritten in der Gestaltung des Zukünftigen. Es geht also darum, Utopie und Planung so miteinander zu vermitteln, daß die utopische Funktion nicht in dem Planen eines gesteigert "Immergleichen" erstickt wird.

Das Moment der utopischen Offenheit gegen fixierendes Planen; Spiel und Phantastik

Es wurde gesagt, daß die utopische Intention nicht an Gesellschaftsentwürfe der tradierten Art gebunden ist. Sie geht in viele Formen, in viele einzelne Züge ein, religiöse, naturrechtliche, technische, medizinische und und vor allem künstlerische (von Bloch ausgeführt in *Das Prinzip Hoffnung*). Sie sind alle versammelt in den Gesellschaftsentwürfen aus der Vergangenheit, können aber außerhalb solchen Gesamtblicks durchaus weitergeträumt werden, ohne darum etwa noch unvermittelbarer, noch unrealisierbarer zu werden. So auch in einzelne Züge, Wünsche sich begebend, wendet die utopische Intention selber gerade künstlerisch sich gegen das fixierende Planen, hält sich in allen ihren Formen hypothetisch offen, um eben gerade die zukünftigen Möglichkeiten *nicht* uniformierend festzulegen. Also auch freies *Spiel und Phantastik* werden durch das Konkretwerdenwollen der Utopie nicht ausgeschlossen, ebensowenig offen haltende Vagheit. In der utopischen Intention bleibt etwas von dem, was Marcuse über die Phantasie im Zusammenhang mit der Kunst folgendermaßen beschreibt: *"Die Phantasie bleibt lustvoll, aber sie wird nutzlos und unwahr – ein bloßes Spiel, Tagträumerei. Als solches fährt sie fort, die Sprache des Lustprinzips zu sprechen, die Sprache der Freiheit von Unterdrückung und Verdrängung, von ungehemmten Wünschen und Erfüllungen – während die Wirklichkeit sich nach den Gesetzen der Vernunft durchsetzt, ohne weiterhin der Sprache der Träume verhaftet zu sein"* (Triebstruktur und Gesellschaft). Oder aber mit einem variierenden Ausdruck von Bloch: *Es gibt auch einen zu großen Fortschritt von der Utopie zur Wissenschaft.*



11

Stadtentwürfe als Bildwelt

Die Spannung zwischen den Extremen, der Phantastik hirngespinstiger Träumerei einerseits, der Vorwegnahme des Gehabten andererseits, findet sich in der Architektur, vielmehr den architektonischen Entwürfen gegenwärtig am breitesten ausgetragen, vor allem auch, weil sie unter den künstlerischen Bildungen der Realisierbarkeit und Realisierung am nächsten steht, wenigstens auf den ersten Blick. Auch ist Stadtplanung die heute geläufigste, bekannteste, am meisten dikutierte Weise des Vorwegnehmens der Zukunft. So sehr, daß der Begriff der Utopie als mit ihr sich erschöpfend behauptet wird (Meyerson, Price). Wenigstens kann man sagen: Ein Träumen, ein Vorwegentwerfen dessen, was sein sollte, in besonders enger Vermittlung mit dem, was sein könnte,

findet sich im Bereich der Stadtplanung, vor allem aber auch das ständige Umtauschenkönnen, Hereinreißen des Konkreten an Utopie in die fixierende Planung auf Grund isolierter Voraussetzungen. Die Vielfalt ihrer Bildungen erstreckt sich von der Phantastik der gemalten Architektur bis zu den aus der *"Angst des Ingenieurs"* (Bloch) geborenen Entwürfen des perfekten Verkehrs, der perfekten Verwaltungsanlage, der perfekten Mobilität.

Der Ingenieur als Stadtplaner

Die Welt ist zweifellos verbesserungsbedürftig; ihre Unzulänglichkeit begegnet uns in unserem Alltag, in der städtischen Umwelt – als Verslumung, Verkehrsmisere, Luftverschmutzung, als *die "Unwirtlichkeit unserer Städte"* (Mitscherlich). Die Unvollkommenheit der Welt erscheint uns in der Umwelt als technische Unzulänglichkeit, die man wie einen Schaden beheben kann.

Aufgerufen zu dieser Verbesserung fühlt sich der Techniker, der uns im Zeitalter der Technisierung so herrlich weit gebracht hat. Zur Reparatur der städtischen Umwelt nimmt er die Pose des Planers ein, wiewohl sein Entscheidungsverhalten von wahrhaft planendem Verhalten weit entfernt ist. Denn so entscheidet der Techniker: in der Behandlung des Schadens rationell und technisch, in der Auswahl des zu behebenden Schadens aber intuitiv.



12

Indem der Planer-Techniker glaubt, stellvertretend für die Gesellschaft die Umwelt korrigieren zu müssen, erhebt er sich über die Gesellschaft. Er handelt vermeintlich für die Menschheit, die er sich als Nutznießerin seiner Verbesserungen vorstellt. Der Planer weiß nicht, daß er selber einer bestimmten Gesellschaftsschicht angehört, deren Wertskalen er allgemein setzt, und er mag nicht wissen, daß er mit seinem Werk den an diesen Werten orientierten Schichten nützt, indem er minderprivilegierten Gruppen schadet. Bedenkenlos zerschneiden seine Expreßstraßen die Armenviertel der Städte, reißen strukturierte Quartiere auseinander, verslumen mit ihren Brücken die darunterliegenden Straßenzüge, die zu Abfallgruben werden, Ratten und Ungeziefer anziehen und Wohnsituationen schaffen, von welchen vorerst weder der Erbauer noch der Benützer etwas ahnen.

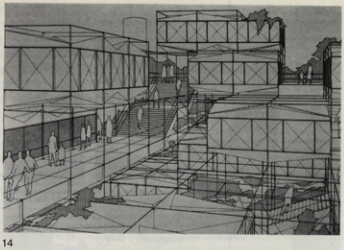
Es liegt im Wesen der so beschaffenen "Lösungen" des Planers, daß sie schon auf rein technischer Ebene nicht funktionieren: – auch die Umwelt ist kein so einfaches Gebilde, daß sie sich aus einem Punkt heraus korrigieren ließe. Die *Lösungen* funktionieren aber auch deshalb nicht, weil sie die Reaktionen der Bewohner, über deren Köpfe hinweg sie eingeführt wurden, nicht einkalkuliert haben. Schließlich können sie nicht funktionieren, weil sie zwar die Schäden reparieren, aber deren Ursachen, die gesellschaftlichen Verhältnisse, verewigen.



13

Auch dem Planer bleibt der Mißerfolg seiner Aktionen nicht verborgen: er denkt, daß er für Menschen plant, die mit seinen Mitteln nicht umgehen können. Er träumt von einem dankbareren Publikum und von einer von ihm konstruierten Welt, deren Benützer Techniker sind. Seine Utopie, die er entwirft, ist die Utopie der Mittelverbesserung, nicht der gesellschaftlichen Alternative; die Wohnungen werden nicht besser, aber transportabel, die Nachbarn nicht weniger zänkisch, aber man kann wegziehen, der zwischenmenschliche Verkehr soll am verbesserten Stadtverkehr genesen. Die Welt wird nicht wahrer, aber ingeniöser, der Mensch nicht besser, aber geschickter.

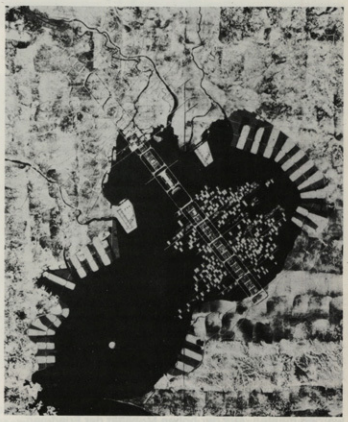
Es geht uns um die Unterscheidung der technokratischen Utopie, die nichts ist als die bloße Verlängerung der heutigen technischen Möglichkeiten in die Zukunft von der gesellschaftlichen Utopie. Unter dem Motto "technokratische Planung funktioniert nicht einmal im technischen Sinne" wird gezeigt, wie einseitig der Versuch ist, die als mangelhaft empfundene Umwelt aus einem Punkt heraus zu kurieren. Dem entsprechen städtebauliche Utopien als Patentlösungen, die die Mittel verändern, die gesellschaftlichen Mängel aber verewigen. Dies wird am Beispiel utopischer Verkehrsanlagen, flexibler und mobiler Strukturen, vertikaler Erschließungsanlagen und isolierter Schutzmaßnahmen gegen Umwelteinflüsse gezeigt.



14

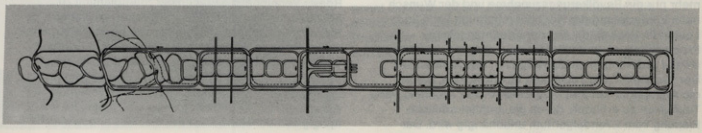
1. Lösung: Verkehrssystem als Grundstruktur der Stadtanlage. Kenzo Tanges Tokioplan.

Tange geht in seiner Arbeit davon aus, daß das rasche Wachstum der Städte ihr größtes Problem ist. Die alten Stadtstrukturen sind den Erfordernissen größer werdenden Verkehrs, größer werdender Verwaltung nicht mehr gewachsen. Daraus resultiert eine Lähmung dessen, was vielleicht einmal ein Stadtorganismus war, die Lähmung erzeugt einen chaotischen Zustand. Der besonders Fall Tokios zeichnet sich aus durch die besonders große Ausdehnung des Tertiärsektors (Verwaltung). Demgemäß schlägt Kenzo Tange eine Lösung vor, die allein an der Beantwortung der Verkehrs- und Verwaltungsfrage sich orientiert: wachsender Verkehr, wachsende Verwaltung, eine notwendige Folge der ebenso notwendigen engen industriellen Kooperation vieler Millionen Menschen, sind eben um der Kooperation willen durch bauliche Maßnahmen zu entstören. Eine großangelegte doppelte Achse mit Querverbindungen soll die Bucht von Tokio überspannen. In sie eingeordnet und ihr entlang sind die Gebäude des Tertiärsektors zu errichten. Die drei übereinander liegenden Straßenebenen der leiterförmigen Verkehrsachse ordnen den Verkehr nach drei Geschwindigkeitsgruppen. Von der oberen Straßenebene für hohe Geschwindigkeiten können die Fahrzeuge überwechseln auf die zweite und dritte Ebene mit jeweils niedrigeren Höchstgeschwindigkeiten. Der umgekehrte Wechsel von der unteren Straßenebene nach oben versteht sich. Zu diesem Zweck sind den Horizontalbahnen seitwärts in regelmäßigen Abständen Ab- beziehungsweise Auffahrten zugeordnet. Die Abstände richten sich nach den Geschwindigkeiten. Durch die Verbindungen der verschieden hohen Ebenen miteinander und durch die schon erwähnten Querverbindungen der beiden Achsen (sie bewirken, daß die Grundstruktur des Schnellstraßensystems sich auch beschreiben läßt als Aneinanderreihung von Ringen) wird der Verkehr verteilt und seinen Zielpunkten zugeleitet. Von der unteren Straßenebene aus führen im Abstand von 1 km weitere Straßen im rechten Winkel von der Doppelachse weg, in die seitwärts der Achse gelegenen Wohngebiete hinein. Die Raster des Tertiärsektors werden ergänzt, indem alle 200 m eine Vertikalverbindung eingezogen ist. Diese Vertikalen dienen nicht so sehr dem, was man üblicherweise Verkehr nennt, sondern der Kommunikation und der Versorgung. In das perfekte Verkehrssystem sind nun im folgenden die Arbeitsgebäude der Verwaltung und die Wohnstätten einzusetzen, ihre Anlage hat sich nach dem gegebenen Rahmen zu richten. Das in sich wohlverbundene Verwaltungssystem hat durch die Anordnung auf einer Achse seinen Abstand verringert, sowohl zu den Wohnungen seiner Mitarbeiter wie zu denen der von ihm Verwalteten. Der Ausuferung der Städte wird gesteuert durch ihre Zusammenziehung auf eine Linie, in der allein noch die Städte sich erweitern können. Wobei dann räumliche Entfernungen durch die Schnelligkeit und Zügigkeit des Verkehrs irrelevant werden. Der so störungsfrei gewordene Kreislauf erweckt freilich nur den Schein eines wiederhergestellten Stadtorganismus. Eines fällt auf: Tanges Lösung gehört zu denjenigen, die sich in nichts einmischen, nur neue, allerdings radikale, weil einseitige Mittel vorschlagen zur Befriedigung unveränderter Bedürfnisse nach Verwaltung und Verkehr, Bedürfnisse, deren quantitatives Wachstum mittlerweile eine Krisensituation hervorgerufen hat. Zukunftsplanung als Planung desselben mit anderen Mitteln. Bliebe nur die Hoffnung auf einen Umschlag der Quantität in Qualität. Der aber tritt hier nicht ein.



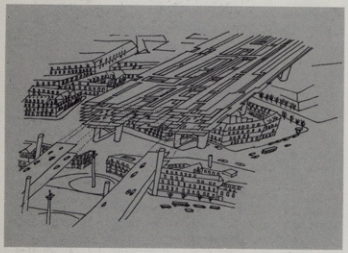
15

16



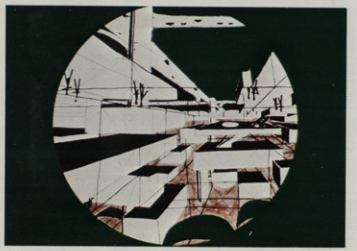
2. Lösung: Mobilität als Grundforderung an die Stadtanlage. Yona Friedman.

Yona Friedman bezieht die ständige Veränderung der menschlichen Bedürfnisse als wesentlichen Faktor in seine Entwurfsarbeit mit ein, so daß ständiges Wachstum der Bevölkerung, ständiges Wachsen der Bedürfnisse und eben deren Veränderung für ihn das grundsätzliche Problem ausmachen, dem die Stadtplanung zur Lösung zu verhelfen hat. Nicht also Bevölkerungszuwachs allein, sondern die Bedürfnisveränderungen stehen zur Frage, daher auch die Lösbarkeiten aus einmal eingegangenen Bindungen (hier baulich zu verstehen). Gegen eine auf Generationen festlegende Architektur soll sich architektonische Flexibilität und Mobilität durchsetzen, indem die zu bauende Architektur dem Wachstums- und dem Veränderungsvorgang stets anpaßbar sein muß. Der Forderung nach Wohnraum für eine zunehmende Bevölkerung stehen entgegen: der Mangel an Baugelände, der Mangel an Baumaterial, die überkommenen, Generationen überdauernden Baulichkeiten, die nochmals Bauland wegnehmen und außerdem die Strukturen der Städte festlegen auf lange Zeit. Diese Hindernisse rein architektonisch zu überwinden, entwickelte Friedman eine über den Boden sich erhebende Brückenstruktur von mehreren Stockwerken, die sich nach allen Seiten erweitern läßt. In die Trägerstruktur sind vielfältig verschieden große, verschieden gestaltete, verschieden zueinandergeordnete Wohnzellen einhängbar. Die Trägerstruktur selber kann jederzeit an andere Orte



17

versetzt werden. Durch solche technische Verfahrensweise soll sich also zunächst der Baugrund ins Vielfache vermehren. Die vielen Behinderungen des Bauens durch den Privatbesitz an Bauland fallen weg, nur noch die tragenden Pfeiler stehen auf der festen Erde. Dann ist hohe Mobilität der baulichen Anlagen erreicht. Es gibt keine Festlegung der Stadtstruktur für Generationen mehr, ohne daß darum Material und Arbeit verschlissen werden müßten. Aus der hohen Mobilität der Friedmanschen Brückenstädte folgt auch Anpassungsfähigkeit an Veränderungen (fragt sich nur, an welche, wenn nicht mehr nur die Bevölkerungszunahme und der Wunsch nach Veränderung der Nachbarschaft von Land und Leuten im Blick sind). Aus der Friedmanschen Problemstellung und seinem Lösungsentwurf entstehen seine Forderungen an die Aufgaben des Architekten. Der Architekt habe Techniken zu entwickeln, durch die Architektur auf Zeit möglich wird. Der Architekt habe Techniken zu erfinden, durch die architektonische Planung vom Grundeigentum unabhängig wird. Der Architekt habe Techniken zu entwickeln, durch die die Versetzbarkeit und Austauschbarkeit des Gebauten gewährleistet wird. Denn Mobilität mache Anpassungen an viele Veränderungen möglich. Die reine Mobilität, deren technische Mittel keinerlei Zusammenhang mit zu erwartenden Veränderungen an sich tragen, sieht man einmal von der quantitativen des Bevölkerungswachtums ab, läßt ironisch erinnern an des Thomas Morus Stadtent-



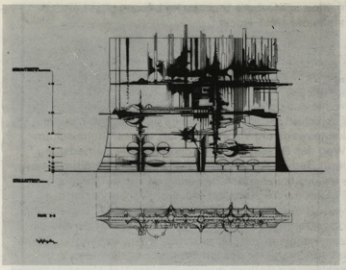
18

wurf in Utopia. An die Kasernenstadt von sich nahezu gleichen Wohnzellen, die selber zwar nicht vertauschbar sind, aber den Bewohnern wird zur Auflage gemacht, alle paar Jahre sie zu verlassen, um in ihnen gleiche hinüberzuziehen (Thomas Morus gab dem freilich noch die inhaltliche Bestimmung: es dürfe kein Eigentumsgefühl am Wohnraum aufkommen). Das institutionalisierte System der Mobilität, obgleich vorgebend, sich an verschiedenerlei Bedürfnissen und ihren Veränderungen zu orientieren, setzt darauf, daß neutrale technische Verfahren einen genügend großen individuellen und gesellschaftlichen Freiheitsspielraum schaffen. Daher braucht man die verschiedenen individuellen und gesellschaftlichen Bedürfnisse in ihrer Bestimmtheit keineswegs in die Planung einzubeziehen; es reicht aus, von dem Abstraktum einer technisch herstellbaren reinen, meint bestimmungslosen Mobilität her zu entwerfen. Zudem: Die Orientierung an der Mobilität, an dem Lösen von Bindungen verhindert in den Friedmanschen Entwürfen nicht, daß um der Flexibilität willen andere starke Bindungen eingegangen werden, etwa die an die zwar transportablen, aber in sich starren Trägersysteme (worin sich zeigt, daß das Lösen kein vom Binden isolierbarer Wert ist. [H. Arendt]). Darüber hinaus wird mit großem technischen Aufwand ein Maß an Flexibilität erzeugt, das gar nicht in Anspruch genommen, ausgenützt werden kann.

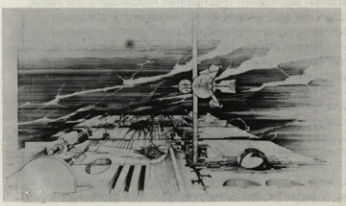
3. Lösung: Der Rückfall ins Technische. Aldo Loris Rossi/ Donatella, Vertikale Stadt.

Rossis Versuche, die Fragen der Stadtplanung zu beantworten, beruhen auf einer breiten kritischen Betrachtung der Situation, in der der planende Architekt zu arbeiten hat. Seine Analyse führt zu dem Ergebnis, daß die Fragen unlösbar sein müssen in unserem politisch-gesellschaftlichen System. Zwar können die technischen Möglichkeiten, wie die Wissenschaft sie entwickelt hat, weiterhelfen, aber erst, wenn sie unabhängig von der Herrschaft des Kapitals angewandt

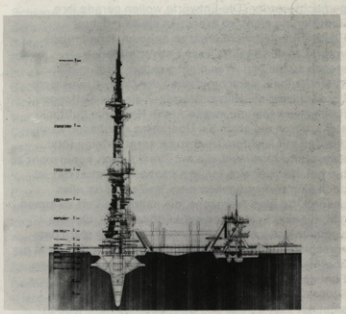
werden. Also nur unter der Voraussetzung, daß das Privateigentum an den Produktionsmitteln aufgehoben ist. Rossi betont: Unsinnig sei der Glaube, daß durch Mitbeteiligung der Betroffenen, heißt der späteren Bewohner einer zu planenden Stadt, eines zu planenden Stadtteils, an der Planungsarbeit das allmächtige Diktat beauftragter Architekten verhindert würde, und eine wirkliche Vielfalt menschlicher Bedürfnisse ins Spiel käme, im Planungsergebnis Ausdruck fände. Denn das Bewußtsein der Mitzubeteiligenden sei heute ganz abhängig von den öffentlich wirksamen Kommunikationsmedien. Diese Medien verwandeln die zugrunde liegenden echten Bedürfnisse durch Werbung, Propaganda und andere Manipulationstechniken in ein integriertes Konsumbewußtsein. Bei Mitbeteiligung am Planen würden sich die widerspruchsvollen Inhalte dieses Bewußtseins, vor allem seine Widersprüche zur Realität in den Entwürfen niederschlagen, wiederholen. Man dürfe daher nicht bei der Planarbeit einsetzen, sondern müsse die manipulierenden Informationssender verändern. Eine andere Möglichkeit sei, sich der Industrie anzupassen, um ihre kommerzielle Struktur und Ideologie aufzubrechen. Zum dritten bleibe die totale Protestopposition gegen das System, die große Verweigerung. Alle drei Wege seien aber im Grunde ungangbar. Der planende Architekt befindet sich nach Rossi also in der verzweifelten Lage, aus Ohnmacht keine andere Welt beschreiben zu können, der Utopie sich enthalten zu müssen. Was ihm übrigbleibt, ist, sich seiner Entfremdung bewußt zu werden und darin die Gründe seiner eigenen widersprüchlichen Geschichte zu erfahren. So erscheinen die dennoch von Rossi vorgetragenen Vorschläge und Modelle einer zukünftig zu bauenden Architektur wie die Flucht eines Mannes, der zu sehr Architekt ist, als daß seine pessimistische Einsicht ihn zur Ruhe bringen könnte: daher Flucht als trotziges Trotzdem. Was dabei herauskommt, zeigt den Ausweg aus einem für unmöglich erklärten utopischen Vorgriff in das technische Planen mit Entwickeln von Mitteln für vorhandene Zwecke. Es gilt wieder, eine in Krisen führende Tendenz des Städtewachstums, diesfalls ihre Ausuferung, aufzufangen. Nicht der Verkehrserschwerungen wegen. Sondern verhindert werden soll die Überlagerung der Landschaft über weite Flächen hin mit stumpfsinnigen Siedlungen, Gartenstädten, Fabrikgeländen. Insgesamt die Zerstreuung des Stadtkomplexes in eine ungegliederte, amorphe, unorganische Stadtflächenlandschaft. Der wesentliche Zug des von Rossi gemachten Vorschlags ist daher Konzentration der Städte durch das Bauen in die Höhe. Die vertikale Stadt, so nennt sie Rossi selber, besteht aus Hochbauten, die selber wieder Städte bilden mit allen ihren Funktionen, Produktion, Verteilung, Verkehr, Konsumtion und entsprechenden Strukturen.



20

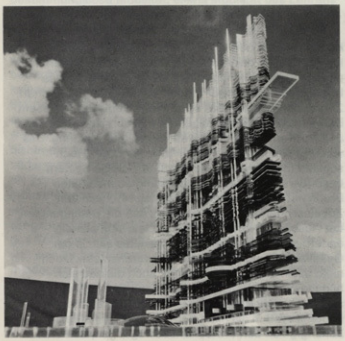


21



22

19



4. Eine scheinbare technische Lösung: Die Lufttankstelle der Haus-Rucker.



24

Die Entwürfe der Haus-Rucker gehen von einer in der Zukunft für möglich gehaltenen Situation des Untergangs aus. Solche Untergangssituation soll annahmeweise aus dem weiteren technischen und industriellen Fortschritt erfolgen können. Es handelt sich hier also keineswegs um Vorwegnahmen, die auf technischem Weg das Dasein der Menschen und die Befriedigung ihrer Bedürfnisse verbessern sollen, sondern um Ideen zu einer technischen Bewältigung von gefährlichen Folgen der Technik und Industrie, verwandt den vorangegangenen Plänen darin, daß eine Krisensituation der Ausgang der Überlegungen ist. Diesesfalls allerdings eine imaginierte Krisensituation, entsprechend imaginativ ist der Charakter der auf Technik anspielenden Vorschläge zur Rettung aus allergrößter Not. Vorgestellt wird eine total verseuchte Umwelt als Ergebnis einer unkontrolliert entfalteten technischen Ausbeutung der Natur, Ergebnis also gerade eines Versagens technischer Planung, die die Folgen und das Zusammenwirken der Folgen ihrer Eingriffe nicht mit einbezogen hat. Diese Vorwegnahme ist negativ, negative Utopie, die keineswegs eine wünschenswert bessere Zukunft beschreibt; im Gegenteil, sie zeichnet vor, um zu warnen, sie malt aus, um zu schrecken. Insofern ist sie kritisch durch das schreckliche Gegenbild, wie auch andere negative Utopien aus dem Bereich der Science fiction, etwa das oben genannte "1984" von George Orwell oder die "Brave New World" von Aldous Huxley. Es handelt sich um kritische Verlängerungslinien der im Gegenwärtigen sich andeutenden Entwicklungen. Ihre groteske Reife in der Zukunft soll gerade durch die Scheinrationalität der Entwürfe der Haus-Rucker als Groteske sichtbar gemacht werden. Die Entwürfe wollen gerade ihre Realisierung nicht, so brauchen sie es mit ihrer Realisierbarkeit nicht ernst zu nehmen. Ihnen reicht vorerst, in der Realität ihres Entwurfmaterials stehen zu bleiben. Was nicht sichtbar wird, ist die Verseuchtheit, Verschmutztheit der Umwelt, was sichtbar wird, sind die Hilfsmittel gegen sie. Als Rettungsmittel gleichsam die zweite Arche Noah, die Lufttankstelle, durch die allein ein Überleben stattfinden kann, das Zelt mit leichtem Überdruck sorgt für eine total abgeschlossene Welt, die mit ihrem Außen wenig mehr zu tun hat. Nur wer sich in die Klimazone gerettet hat, ist noch einmal davongekommen. Im Zelt ist für alles gesorgt, für eine Atemzone, die nahrhafte Luft zu atmen gibt, für eine Schlafzone mit Luftfiltergerät, für eine Kommunikationszone, zugänglich den Vertretern der verschiedenen Gruppen, für Sprechanlagen, um nicht nur über Vertreter miteinander kommunizieren zu müssen. Für besonders Gefährdete gibt es das O_2-Gedeck, eine Sauerstoffmahlzeit. Synthetische Reservate überall, nicht nur zum Zweck des Überlebens, sondern auch zum Zweck des Erlebens. Die ehemalige Natur ist festgehalten auf Tonbändern und in Duftkonserven, wird abgegeben über Lautsprecher und Sprühdosen: Vogelstimmen und Fichtennadelgeruch im Naturmuseum. Im freilich negativen Vorwegnehmen selber erfährt das technische Planen seine anschaubare Kritik, allerdings mit dem ironischen Beharren darauf, daß im Grenzfall höchster Not nur die Technik zu helfen vermag. Daher machen auch die Modelle der Haus-Rucker ein wenig Spaß.

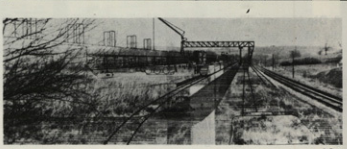


25

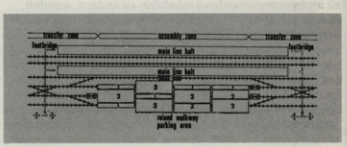
5. Versuch einer improvisierenden Lösung /Cedric Price' Eisenbahnuniversität *Potteries Thinkbelt* als Lehren-Lernen in materieller Beweglichkeit.

Nicht mehr um den Entwurf einer vollständigen Stadtanlage geht es in der Arbeit von Cedric Price, sondern nur um das Planen wichtiger Teilbereiche, wie etwa das Hochschulsystem einer modernen Industriegesellschaft. Zugrunde gelegt ist das spezifische Bedürfen in diesem Bereich, zunächst der allgemeine Bildungsanspruch aller und Notwendigkeit einer weit verbreiteten Bildung. Das verlangt einen Bruch mit der Isoliertheit der Hochschulen (der gerade im englischen College-System besonders stark ausgeprägten) und ebenso einen Bruch mit der Beschränkung der zu Hochschulen Zugelassenen. Einzubeziehen ist, daß die Bedingungen der Ausbildung ebenso wie ihre Ziele sich ständig ändern gemäß den Veränderungen, die sich in der Gesellschaft und der Produktion durchsetzen. Doch nicht allein die bringen Wandel, auch die neu sich bildenden pädagogischen, soziologischen, philosophischen, politischen Ideen greifen ein. Weiterhin ist das Bildungssystem als nicht abgeschlossener Bereich abhängig von den Wirtschaftsbewegungen, den Wirt-

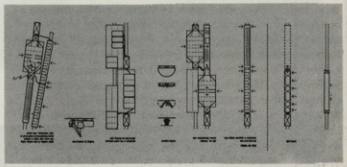
7. Versuch einer vollständigen Lösung. Portoghesis und Gigliottis Dikaia:
Die Stadt nach der dritten industriellen Revolution.



26 a



26 b



27

schaftskrisen und -rezessionen. Solchen verschiedenen, aber zusammenhängenden Anforderungen folgt ein Planen, das erst einmal Mobilität und Anpassungsfähigkeit erstrebt, dadurch vor allem auch von der baulichen Gestaltung her Experimente möglich macht. Verhütet werden muß, daß umgekehrt die Bildungsarbeit sich den errichteten Schulgebäuden anzupassen hat. Die Architektur tritt in den Hintergrund und wird zur dienenden Funktion. Um in ständigen experimentierenden Umwandeln der Einrichtungen Material und Arbeit zu sparen, muß das Planen der Architekten vorab Verfahrensweisen des Umfunktionierens schon vorhandener Bauten und Anlagen aller Art entwickeln. Dieser Forderung entsprechend führt Cedric Price seine Eisenbahnuniversität aus, die durch ein Netz von Schienen und Straßen mit der Außenwelt verbunden ist, im Zentrum von vielfachen Verkehrsverbindungen steht, zudem selber auf dem Schienenweg transportabel ist. Die Eisenbahnuniversität besteht aus einer großen Zahl von ihren Funktionen entsprechend gestalteten oder umgebauten Waggons, abgestellt auf großen Schienennetzen, die meist schon vorhanden sind und wegen des zurückgehenden Zugtransports nicht mehr benutzt werden. Die Raumeinheiten der Universität sind also mobil und auf die Anforderungen der jeweiligen Fächer abgestimmt. Es gibt Seminarwagen, Wagen mit Arbeitsplätzen für das Selbststudium, Wagen für Lagerung von Informationsanlagen und Ausstattungsgerät, zudem andere Raumeinheiten, die sich schnell durch auseinanderklappbare Wände, Böden, Decken und aus aufblasbarem Material herstellen lassen, so sind auch Hörsäle für mehr als 30 Personen vorhanden. Herablaßbare Plattformen sorgen für die Verbindung und Erschließung aller Raumeinheiten. Da die Eisenbahnuniversitäten auf den stillgelegten Gleisanlagen großer Bahnhöfe zu stehen haben, ist ihr internes Schienensystem durch den Transferbereich des Bahnhofs verbunden mit den Fernzuglinien und dem Nahzugverkehr, aber auch mit den Fernstraßen, daher kann man die Universität mit dem normalen Zug-, Schienenbus-, Busverkehr erreichen oder mit Sonderzügen und -bussen. Der Transferbereich macht die schweren Ausrüstungsgüter und -gegenstände beweglich und ermöglicht die Zusammensetzung neuer Komplexe von Raumeinheiten. Die Überlegungen von Price, direkt orientiert an Bildungsbedürfnissen und ihrem Wandel, gehen über die bloße bauliche Strukturierung der Universität hinaus, er beschränkt sich nicht auf eine bestimmungslose Mobilität, er will Mobilität des Lehrens und Lernens und deren weitreichende Vermittlung. So schlägt er vor, die Hochschullehrer nicht auf lange Zeit und nicht ausschließlich für eine Universität, sondern häufig austauschend einzusetzen. Außerdem betrachtet er die Bedürfnisse der Hochschulen keineswegs als separiert von denen der umliegenden Städte. Die Lehr- und Lerneinrichtungen, die darin ausgebildeten Methoden sollen öffentlich gemacht werden, heißt auch den Lernenden zugänglich, die bisher nur auf Ober-, Abendschulen und Erwachsenenbildung angewiesen waren. Weiterhin: Schon allein die Forschungseinrichtungen einer Universität können Industrie heranziehen, die auf Forschungsarbeit angewiesen ist. Um die Vermittlung der Hochschule mit ihrer Umgebung zu verdichten, sollen die Studenten außerhalb des Schulbereichs wohnen in der Stadt, so vielleicht läßt sich ihr besonderer, privilegierter Status aufheben, mindestens verringern (alles auf englische Verhältnisse bezogen). Zwar weist der Price-Entwurf die Möglichkeiten auf, die Bildungseinrichtungen über das ganze Land vernünftig zu verteilen, sie durch den Anschluß an das Verkehrssystem allseitig zugänglich zu machen auf Schiene, Straße, Luftweg, er erschöpft auch die Veränderbarkeit der elektronischen Ausrüstung und des materiellen Rahmens, aber die von ihm vorgeschlagenen Formen, Strukturen und Organisationsweisen führen nur zu einer hohen Anpassungsfähigkeit an unbestimmbare Bedürfnisse der Zukunft, enthalten sich auch eines nicht manipulativen Einflusses auf deren Bestimmung, wenn man absieht von dem Einfluß, den die Mobilität, die Offenheit der Hochschuleinrichtung auf den Lernprozeß selber gewinnen können. Die Bedürfnisse sind vage, offene Faktoren, die ungeprüft frei sich geltend machen, was immer sie beinhalten mögen. Die architektonische Planung hat ihnen eine bauliche Form anzubieten, die sich leicht abreißen, überformen, umfunktionieren läßt. Improvisierendes Bauen auf Abriß, Wegwurf, mit technischer Perfektion nur in den Mitteln des Veränderns. Allerdings liegt darin anders als bei Friedman die Chance einer durch Teilnahme entfaltbaren Sache, besonders dadurch, daß unverrückbare Festbauten (Hard-Ware) auf das mindest nötige Maß beschränkt werden. Die Ausrichtung auf die Zukunft wird so den sich verändernden Gebrauchsregeln, Gebrauchsweisen überlassen, nicht den Bauwerken. Ermöglichung von Partizipation der Stadtbewohner garantiert jedoch noch keineswegs das Ausüben solcher Partizipation. Andere Faktoren müssen hinzutreten.

6. Die Metamorphosen von Archigram (oder design für die jet-set-generation?)

Aus Unzufriedenheit mit einer Gegenwart, die sich im stabilen Gleichgewicht halten will, und aus der Überzeugung, daß die Stabilität des Gleichgewichts aufgehoben würde, gelänge es auch nur, einen der ablaufenden, sich ständig wiederholenden Prozesse zu ändern, entscheidend inhaltlich zu ändern, wandelt sich in der Architektengruppe Archigram der tradierte Begriff von Utopie. Abgelehnt wird, unter Utopie einen ausgearbeiteten, bestimmt-bestimmenden Plan zukünftiger, begrenzter Objektivität zu verstehen. Die Idee der Utopie soll beschrieben werden mit Optimismus. Wobei der Optimismus nicht ein Blau-in-Blau-Malen des Zukünftigen meint, sondern das Offenhalten der Augen fürs Wirkliche, wo es sich verändern, umformen, überformen, umfunktionieren ließe. So trägt er bei zu einer ständigen Änderung der Lebensstile und ist Teil weitergehender Metamorphosen. In dem Wort Metamorphose drückt sich aus, daß die Welt keineswegs so bleiben muß, wie sie ist, sondern stets umwandelbar sich zeigt, daher kommt es auf Reaktivität an, nicht auf ein Hin und Her zwischen fixierten polemischen Standpunkten. Das Leben bedarf keiner entschiedenen, brutal und direkt einbrechenden Sturmböcke. Metamorphose kann an verschiedenen, kleinen Stellen einsetzen und durch fortgesetzte Wirkung sich ausbreiten über die Städte, über die Landschaften. Allein visuell läßt sich näher verdeutlichen, wie die Metamorphosen der Gruppe Archigram aufzufassen sind. Sie gehen alle von typischen Situationen der Gegenwart aus, einer deutschen Stadt, einer englischen Stadt oder einer englischen Landschaft, und wandeln sie Zug um Zug ab durch Arbeit und Material sparende Überformungen, Umfunktionierungen. Weder müssen Städte und Landschaften konserviert werden noch romantisch ihre alten Formen umschwärmt. Ebensowenig dürfen sie Gegenstand und Material einer rücksichtslos konstruierenden technokratischen Verfahrensweise sein. Theoretische Politik, wo sie ohne Erfahrung unmittelbarer Bedürfnisse über Städte und Landschaften verfügen will als einem beliebig, heißt nach jeweiligen politischen Interessen, strukturierbaren, manipulierbaren Stoff, bleibt abstraktes Spiel. Zentrale Forderung von Archigram: Mobilität, nicht nur als die austauschbarer Bauelemente, Baustrukturen, sondern vor allem die der Lebensstile soll durch die Entwürfe des Architekten-Design bewirkt, mindestens gefördert werden und selber die Daseinsbedingungen des Menschen gründlich ändern. Die Verwandtschaft zu den Absichten des Cedric Price ist deutlich, nur wird die Planarbeit des Architekten nicht darauf beschränkt, möglichst hohe Anpaßbarkeit des Gebauten an sich wandelnde Bedürfnisse zu entwickeln, sondern auch umgekehrt wird der formgebenden Arbeit des Architekten ein Einfluß auf die Bedürfnisse zugemessen. Eine Macht auch gegen die scheinbar alles beherrschenden Organisationen, Institutionen. In der Beschränkung auf die Formgebung liegt der Idealismus des Konzepts von Archigram, soweit man bei seiner prinzipiell unsystematischen, hier, dort und wieder anderswo ansetzenden Arbeit von einem Konzept reden kann. Auch wo die Gruppe die Auffassung: *The power of the mind has always ranged* verhöhnt, den Glauben an die geistige Ordnungsmacht als aus der Enge von Institutionen, Systemen, vorhersagbaren Situationen herausführend zum Beruhigungsmittel erklärt, das Geist und Sinne abstumpft, setzt sie selber auf die Macht des Willens zur Formgebung, Formänderung.



28

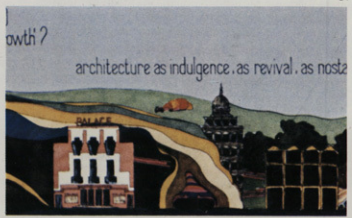


29



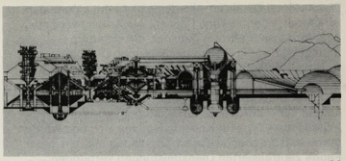
30

31



7. Versuch einer vollständigen Lösung. Portoghesis und Gigliottis Dikaia:
Die Stadt nach der dritten industriellen Revolution.

Schon in dem Namen, den Portoghesi seiner Zukunftsstadt gab, deutet sich an, daß der Entwurf mehr erstrebt als eine perfekte Verkehrsorganisation, hohe Mobilität, Stadtkonzentration, Anpassungsfähigkeit und Umfunktionierung, freies Spiel einer designierenden Phantasie: Dikaia, der Name bedeutet Gerechtigkeit.



32

Portoghesi beschreibt die Funktion des Architekten in der Gegenwart als die eines spezialisierten Schöpfers, der die Aufgaben der Gesellschaft in Hinblick auf die Stadtformen übernommen hat. Was früher die ganze Gemeinschaft der Stadtbewohner zustande gebracht hat, unterliegt jetzt der Entscheidung eines Individuums, das gleichsam als *Weltschöpfer* waltet. In vergangenen Zeiten erhielt der Architekt seine Impulse aus der kollektiven ästhetischen Produktion, in der gegenwärtigen technisch-industriellen Gesellschaft produziert er als selber unabhängiger Künstler im Alleingang des einsamen Spezialisten. Grund hierfür ist die fortgeschrittene Arbeitsteilung des Industriezeitalters. Aber in der weiteren Entwicklung der industriellen Produktionsmittel deutet sich die Möglichkeit einer Befreiung von der Sklaverei der Arbeit an, damit auch eine mögliche Aufhebung der Arbeitsteilung. Die Aktivität des Menschen, seine Produktivität könnte sich dann in eine freie verwandeln, was die bisher übliche Art des Spezialistentums in äußerste Frage stellen wird. Die Funktionen der Spezialisten ließen sich vielleicht an die Gesellschaft zurückgeben. Wenigstens würde die Zukunft nicht mehr eine Weiterführung und Steigerung gegenwärtiger Produktion und Konsumtion sein, weshalb auch das auf sie gerichtete Planen ein anderes werden müßte. So wird das Problem der Architektenentwürfe von Zukunftsstädten zu einem Problem ihres möglichen Todes. Das Modell Dikaia ist geboren aus der Überzeugung, daß nur eine neue Gesellschaft eine neue Stadt planen und bauen kann, daß die rationelle und rationale Organisation des Lebens keinen entscheidenden Ansatz im Gegenwärtigen findet. Dikaia unterscheidet sich von anderen Architektenentwürfen dadurch, daß sie gedacht ist als eine Form der Stadt nach Übernahme der Macht durch eine Klasse, die alles daran setzen wird, den Prozeß zunehmender Arbeitsteilung aufzuheben und dem Menschen die ursprüngliche Spontaneität wiederzugeben. In Dikaia soll die Beherrschung der Technologie den menschlichen Kommunikationsprozessen dienen und die Mechanismen überwinden helfen, welche immer wieder Machtverhältnisse erzeugen.



33



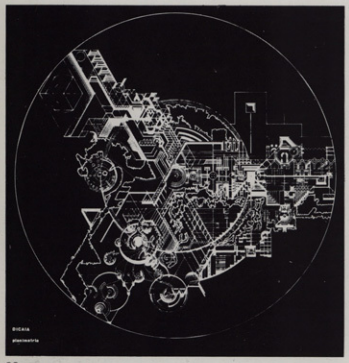
34

35

Entworfen wurde von Portoghesi und Gigliotti eine riesige automatische Fabrik, mit den Quellen aller benötigten Rohstoffe verbunden, eine Fabrik auf dem letzten Stand der Technologie. Noch von Technikern und Architekten entworfen, nimmt sie die Erbschaft der vergangenen Welt auf und entwickelt sie weiter, hin auf eine vollkommene Welt. In einem späten Stadium funktioniert und produziert die Fabrik selbständig, meint hier ohne menschliche Arbeitskräfte. Sie ist ein riesiger Automat geworden, der die Fähigkeit erhalten hat, sich selbst zu reproduzieren und auch zu vergrößern. Die Bewohner dieses Automaten, denen seine Produktivität die lebensnotwendigen Güter schafft, sind gleichsam zu Parasiten geworden in einem anderen Körper.



Der Automat Dikaia ist allerdings nicht mit einem Male errichtbar, er entsteht in Phasen. Am Anfang wird nur eine formlose Plattform gebildet, die sich dem Gelände anpaßt und wenig Fläche beansprucht. Die Plattform trägt den Namen: *Die Wüste der Möglichkeit,* ihre ersten Bewohner geben Anfragen ab an elektronische Gehirne. Die Elektronengehirne veranlassen Verwandlungen der Plattform. Stadtstrukturen und Wohneinheiten jeden Typs für Kollektive bilden sich und werden durch entsprechende Transportanlagen mit den in der Fabrik zentralisierten Dienstleistungen verbunden.

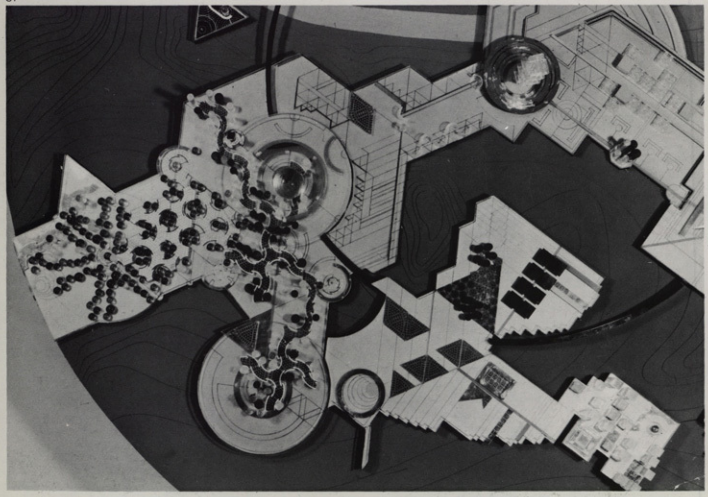


36

37

So verfügen dann schließlich die Einwohner von Dikaia über eine unendliche Menge unendlich verschiedener Lebensmittel und Materialien für ihre von Lebensnot befreite Produktivität. Der formale Aufbau der Zukunftsstadt Dikaia ist beeinflußt von den drei morphologischen Polen, man kann auch sagen, den drei zentrierenden Gestalttypen Kreis, Quadrat und Dreieck, die sich in zahlreiche verschiedene Übergangsformen umbilden.

Portoghesis und Gigliottis Entwurf ist keiner im üblichen Sinn, so viele seiner Züge sich auch jetzt schon realisieren ließen, insgesamt ist er als Hypothese gefaßt, zu der noch viele Voraussetzungen fehlen. Das Wirklichwerden dieser Voraussetzungen ist aber nicht ganz unerwartbar. Der hypothetische modellhafte Charakter, dem es um Ermittlung von Möglichkeiten, nicht von Gewißheiten geht, wahrt die Qualität der utopischen Funktion im Vorgriff auf die Zukunft. Dikaia ist heute noch nichts anderes als eine Maschine, die zu Überlegungen einlädt, zu Überlegungen, wie die Stadt ein beherrschtes Instrument für die Menschen werden könne. Hier ist die utopische Funktion keineswegs im bloß Planerischen versunken, und ihre architektonische Form beginnt sich mit gesellschaftlicher zu vermitteln. Dikaia ist ein Versuch, die Misere architektonischer Stadtplanung zu durchbrechen, die Bloch folgendermaßen beschreibt:
Eben weil diese (die Baukunst) *weit mehr als die anderen bildenden Künste eine soziale Schöpfung ist und bleibt, kann sie im spätkapitalistischen Hohlraum überhaupt nicht blühen. Erst die Anfänge einer anderen Gesellschaft ermöglichen wieder echte Architektur, eine aus eigenem Kunstwollen konstruktiv und ornamental zugleich durchdrungene. Der abstrakte Ingenieurstil wird auf keinen Fall qualitativ, trotz der Phrasen, die seine Literaten ihm anhängen, trotz der Schwindelfrische von Modernität, womit polierter Tod wie Morgenglanz verabreicht wird (Das Prinzip Hoffnung,* 1959, S. 862).



1. Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt/Main 1966.
2. Francis Bacon, *Nova Atlantis*, dt. 1890.
3. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt/Main 1959.
4. Ernst Bloch, *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, Frankfurt/Main 1970.
5. Ernst Bloch, *Wie geschieht und was leistet utopisches Denken*, in: *Wissenschaft und Planung*, Universitätstage 1965.
6. Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt/Main 1962, 1965.
7. Tommaso Campanella, *Civitas solis*, Anhang zu *Realis philosophiae partes quatuor*, 1623, dt. 1900.
8. Friedrich Engels, *Der Fortschritt des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*, 1882.
9. Hans Girsberger, *Der utopische Sozialismus des 18. Jahrhunderts in Frankreich*, Leipzig 1924.
10. Hans Heinz Holz, *Utopie und Anarchismus*, Köln 1968.
11. Herbert Marcuse, *Triebstruktur und Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1967.
12. Herbert Marcuse, *Das Ende der Utopie*, in: Psychoanalyse und Politik, Frankfurt/Main 1968.
13. Karl Marx, *Das Kapital*, in: Marx-Engels, Werke, Bd. 23-25, Berlin 1970.
14. Karl Marx, *Kritik des Gothaer Programms*, in: Marx/Politische Schriften, Hg. H.-J. Lieber, Bd. 2, Darmstadt 1960.
15. Marx-Engels, *Die Deutsche Ideologie*, in: Marx-Engels Werke, Bd. 3.
16. Karl Markus Michel, *Die sprachlose Intelligenz*, Frankfurt/Main 1968.
17. Alexander Mitscherlich, *Die Unwirtlichkeit unserer Städte*, Frankfurt/Main 1965.
18. Thomas Morus, *De optimo rei publicae statu sive de nova insula Utopia*, 1516, dt. 1923.
19. Arnold Neusüss, *Utopie*, Neuwied 1968.
20. *Der Frühsozialismus*, Hg. Thilo Ramm, Stuttgart 1956.
21. *The Future Metropolis*, Hg. Lloyd Rodwin, London 1962, darin der Aufsatz von Martin Meyerson.
22. Lucius Burckhardt und Walter Förderer, *Bauen ein Prozeß*, Verlag Arthur Niggli, Teufen/Schweiz 1968.
23. Lucius Burckhardt und Heinz Ronner, *Tatbestand Wohnen*, E. T. H. Zürich, 1970.
24. Lucius Burckhardt, *Wert und Sinn städtebaulicher Utopien*, in: *Das Ende der Städte*, Stuttgart/Bern 1968.
25. Kenzo Tange, *Tokio-Plan*
    a) *Casabella 258*, Mailand 1962,
    b) *Bauwelt 28 + 29*, Berlin 1962,
    c) *Un plan pour Tokyo*, Architecture/Forme/Fonction 9, Lausanne 1962/63.
26. Yona Friedman, *Theorie und Mobilität*
    a) in: Werk 2, Winterthur, 1963,
    b) *Pourquoi l'urbanisme spatial? Les visionnaires de l'architecture*, Paris 1965,
    c) *Teoria generale della mobilità*, in: Casabella 305, Mailand 1966.
27. Aldo Loris Rossi/Donatella Mazzoleni
    a) *Un solo verticale materiale abitabile per una città – struttura*, in: L'Architettura – cronaca – storia 178, Rom 1970.
    b) Nombre d'or au Grand-prix international d'urbanisme, Cannes 1970, in: Neuf 26, Brüssel 1970.
    c) Bruno Zevi, *Tigri et leoni sul superattico*, in: L'Espresso, Rom 1970.
28. Haus-Rucker-CO, *Cover – Überleben in verschmutzter Umwelt*, Katalog zur Ausstellung Museum Haus Lange, Krefeld, 1971.
29. Cedric Price, *Pottery Thinkbelt*
    a) in: A. D. 10, London 1966.
    b) in: Bauen + Wohnen 9, München/Zürich 1967.
30. Gruppe Archigram, *Metamorphose*
    a) Peter Cook, *Architecture: action and plan*, London 1967.
    b) *Archigram 1970-71*, in: A. D. 8, London 1971.
    c) *The all-in holiday*, in: Daily Express, London 1971.
31. Paolo Portoghesi/Vittorio Gigliotti: *Dikaia*
    a) Ausstellung Paolo Portoghesi/Vittorio Gigliotti, Studio Farnese, Rom 1969,
    b) Walter Orlando, *Ipotesi per una città futura*, in: Rivista Finsider 6/2, Rom 1971.
    c) Paolo Portoghesi, *Verso l'utopia del computer*, in: Atlante 9, Mailand 1971.

Liste der Abbildungen und Fotonachweis

1. Historische Tabelle: Gruppierung der Architekten nach Charles Jencks, *Architecture 2000*, London 1971. x Text: Konzept d5, Kasseler *Informationen*, Sonderheft, März 1971.
2. Hieronymus Bosch, *Die Erschaffung der Eva*, Ausschnitt, aus: Ludwig Baldass, *Hieronymus Bosch*, Berlin–München 1959.
3. Thomas Morus, *Utopia*, aus: Giordani, *Il futuro dell'utopia*, Bologna 1969.
4. Szene aus einer Glasbläserei in Birmingham, 19. Jh., aus Patrick Beaver, *The Crystal Palace*, London 1971.
5. *Fun-Palace* in Brighton, 19. Jh., Foto: Linde Burkhardt.
6. *Ganz in Ferien (all in Holliday)* in der *Instant City* der Gruppe Archigram, 1971. Foto: Daily Express, London, 24. Nov. 1969.
7. J. B. Fischer von Erlach, *Chinesische Kaiserburg zu Peking*, 18. Jh., Foto nach: *Die neue historische Architektur*, Hg. J. Gaschnang, Zürich 1966.
8. Leonardo da Vinci, *Flugtraum* – Entwurf eines Hubschraubers, 15. Jh., Foto nach: Dieter Seelmann, *Fliegen, gestern, heute, morgen*, Köln 1970.
9. Eine Junckers 52 vor dem Start zu einem Nachtflug. Foto: Ebda.
10. Tabelle, Relation Bürger–Praktiker–Planer: Neue Mittel für alte Zwecke: Hoffnung wird in die Partizipation der Bürger gesetzt. Foto: BP-Kurier, 1, 1972.
11. Fantastische Architektur in der Malerei: Pieter Brueghel, *Der Turm zu Babel*, Foto: Kunsthistorisches Museum, Wien.
12. Wachsende Müllberge. Foto: Kommunal, 12, München 1971.
13. Umwelt aus einem Punkt heraus kuriert: Schnellstraße in Tokio. Foto: Robert Perron.
14. Stadt als Addition von Raumzellen, Beispiel Erwin Mühlestein, Raumstadt, 1963–1968. Foto: E. Mühlestein.
15. Stadt determiniert durch Verkehrssysteme: Kenzo Tange. Foto nach: Justus Dahinden, *Stadtstrukturen für morgen*, Stuttgart 1971.
16. Kenzo Tange, *Tokio-Plan*. Foto: Ebda.
17. Yona Friedman, Tragende Strukturen der Raumstadt. Foto nach: *Les Visionnaires de l'architecture*, Hg. Michel Ragon, Paris 1965.
18. Y. Friedman, Versuch, Änderungen von Bedürfnissen durch Mobilität und Anpaßbarkeit zu erreichen. Foto: Y. F.
19. Rossi/Mazzoleni, Vertikale Stadt, Modell 1970. Foto 19–22: Rossi/Mazzoleni.
20. do., Ansicht und Grundriß.
21. do., Perspektive in Untersicht.
22. do., Schnitt.
23. Haus-Rucker-Co, Technik als Rettungsanker: die Lufttankstelle, 1971. Foto: Haus-Rucker-Co.
24. Haus-Rucker-Co, Laubenhütte im Glas, Konservierte Natur, 1971. Foto: Kat. *Cover*, Haus Lange, Krefeld 1971.
25. Haus-Rucker-Co, *Klima Atemzone 2*. Foto: ebda.

26a, b, 27. Cedric Price, *Pottery Thinkbelt*, 1966. Foto: architectural design, 10, London 1966.
28.–31. Archigram, London, *Metamorphose* (einer Stadt). Foto: Archigram.
32. Paolo Portoghesi/Vittorio Gigliotti, *Dikaia*, die Wohnfabrik, die Stadt nach der 3. industriellen Revolution, 1969–1972. Fotos 31–37: Paolo Portoghesi.
33.–35. *Dikaia*, Metamorphose der Plattform *Wüste der Möglichkeiten*.
36. *Dikaia*, die drei morphologischen Pole als Basis der Gestaltung.
37. *Dikaia*, Modell.

Lucius Burckhardt

* 1925. Dr. phil., seit 1962 Redaktor der schweizerischen Architekturzeitschrift "Werk" und Lehrauftrag für Soziologie in der Architekturabteilung der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich. Soziologischer Berater in verschiedenen Planungsgremien. Publikation: *Bauen – ein Prozeß* (gemeinsam mit Walter M. Förderer).

François Burkhardt

* 1936 Winterthur/Schweiz. Architekturstudium in Lausanne und Hamburg. Mehrjährige Architekturpraxis in der Schweiz. 1969–1970 Leiter des Kunsthauses Hamburg. Seit 1971 Leiter des Internationalen Design Zentrums, Berlin.

Burghart Schmidt

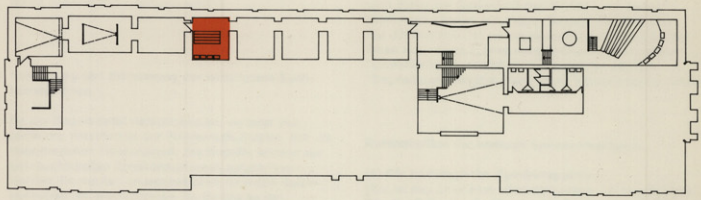
* 1942 Wildeshausen (Oldbg.). 1962 Biologie-, Physik- und Chemiestudium, seit 1966 Philosophie- und Kunstgeschichte in Tübingen. Seit 1968 wissenschaftlicher Mitarbeiter von Ernst Bloch für die Edition von Blochs gesamten Schriften. Außerdem seit 1971 Lehrauftrag für Philosophie an der Fachhochschule Wuppertal.

Matthias Eberle

* 1944 Eger. Studium der Zeitungswissenschaften in Wien und Berlin. Magisterexamen 1963. Seit 1963 Kunstgeschichtsstudium.

Ursula Barthelmess
Hans-Henning Borgelt
Linde Burkhardt
Wolfgang Hoebig

Spiel und Wirklichkeit



Neue Galerie Untergeschoß

Die zentrale Thematik der d5 befaßt sich mit den Beziehungen zwischen Kunst und Wirklichkeit. Dementsprechend haben wir in dem Randbereich der d5, der Abteilung *Kindermalerei und Spielen* den Aspekt *Spiel und Wirklichkeit* aufgegriffen.
Ehe wir uns der besonderen Thematik des Kinderspiels zuwenden, wollen wir die in unserer Gesellschaft gebräuchlichen Spiele in ihren jeweiligen Bezügen zur Wirklichkeit darstellen. Es soll dadurch vermieden werden, daß Kinderspiel als gesondertes gesellschaftliches Phänomen verstanden wird.

Vorstellung und Erläuterung der wichtigsten Spielkonzeptionen

Da der Begriff *Spiel* vielschichtig ist, verlangt das genauere Verständnis der Problematik *Spielen*, daß die verschiedenen Bedeutungen des Begriffs anhand der gebräuchlichsten Spielkonzeptionen aufgewiesen werden. Es werden im wesentlichen folgende Spielkonzeptionen unterschieden (vergleiche zu den folgenden Spielkonzeptionen besonders Bazon Brock, Katalog zur Ausstellung Spielen, Kunsthaus Hamburg):

1. Kunsttheoretische Spielkonzeption (= SK)
2. soziologische Spielkonzeption
3. sozialpsychologische Spielkonzeption
4. tiefenpsychologische Spielkonzeption
5. pädagogische Spielkonzeption
6. umgangssprachliche Spielkonzeption

Wir wollen sie aufgreifen und zunächst einmal mit ihnen arbeiten.

(1) Die kunsttheoretische Spielkonzeption

Warum wenden wir uns zuerst der kunsttheoretischen SK zu? Welches Ziel verfolgen wir dabei?
In der kunsttheoretischen SK lassen sich exemplarisch alle anderen SK in ihren Bezügen zur Wirklichkeit darstellen.
Durch die exemplarische Analyse des Bezugs zur Wirklichkeit innerhalb der kunsttheoretischen SK wollen wir alle anderen SK der Kritik zugänglich machen. Auf dieser Kritik baut unser Versuch auf, ein verändertes Verhältnis zwischen Spiel und Wirklichkeit innerhalb der pädagogischen SK zu entwickeln. (Kindermalerei und Spielen in der Vorschule.)

In der kunsttheoretischen SK wird Spiel vorgestellt als die freie, ungebundene Selbstäußerung, "Selbstentäußerung" des Menschen (Künstlers). Spiel soll hier eine eigene, die höchste Form menschlicher Tätigkeit sein: ziellos, absichtslos, selbstbegründet, in höchster Vollendung eben künstlerische Tätigkeit.

Die Bedingungen des Spiels liegen dann im Spiel selbst, außerhalb der realen Lebenssphäre. Und in ihm findet man das einzige Medium zur Herbeiführung des Reichs der Freiheit, in dem der Mensch die Unterdrückung und Deformierung durch die Alltagsrealität abstreift, frei von ihren Fesseln, nur den Gesetzen der Ästhetik unterworfen, sein eigentliches Menschsein verwirklicht. Als ursprünglich *Spielender* findet nach dieser Auffassung der Mensch im Spiel zu sich selbst, ist er der nichtentfremdete Mensch. Besonders klar kommt dieses Verständnis von Spiel als künstlerischer Tätigkeit bei Schiller zum Ausdruck: *Es gibt keinen anderen Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man ihn zuerst ästhetisch macht.*

Dieser Auffassung zufolge ist der Mensch in seiner praktisch-sinnlichen Tätigkeit nicht in der Lage, seine Bestimmung als freie Persönlichkeit zu entwickeln. Das kann er nur, wenn er die banale Realität abstreift, sich in das Reich der ideellen, göttlichen Gesetze emporschwingt und von dort seine Inspiration erhält. Die Versenkung in die Vorstellung von der idealen Wirklichkeit ist daher ständige Aufgabe, ebenso ist die Verwirklichung dieser Vorstellung ständige, aber nie vollständig erfüllbare Aufgabe. Die ideale Wirklichkeit wird daher zur Gegenwelt der "Götter". An dieser Götterwelt können nur einige "Begnadete" teilhaben. Für die Profanen ist sie nie erreichbar, denn es gelingt ihnen noch nicht einmal, eine Vorstellung von dieser "Götterwelt" zu entwickeln. Sie brauchen also die "Begnadeten", welche ihnen diese Vorstellung vermitteln.

Kurzdefinition der anderen Spielkonzeptionen

(2) Die soziologische Spielkonzeption
Hier ist das Spiel eine reine Simulation der Wirklichkeit, die simulierte Durchspielung des Ernstfalls: komplexe Handlungsstrategien werden aus der Wirklichkeit abstrahiert und im Modell ausprobiert, um die optimale Handlungsstrategie für den Ernstfall nach dem Prinzip des größten Nutzens zu erhalten.

(3) Die sozialpsychologische Spielkonzeption
Im Spiel wird die Übertragung von Charakteristika sozialer Situation, von sozialen Rollen auf Situationen durchgeführt, die frei sind von den allgemeinen Bedingungen dieser Situationen und Rollen, insbesondere in Form des Rollenspiels und Psychodramas.
Es dient der Distanzierung der einzelnen von ihren herkömmlichen Rollen. Die Distanzierung von den eingeübten Rollen soll es möglich machen, sich teilweise von ihnen zu befreien, sie zu verändern und eine neue Identität mit ihnen herzustellen.

(4) Die tiefenpsychologische Spielkonzeption
In dieser SK werden die Hervorbringungs- und Erscheinungsweisen aktueller Lebensäußerungen als Spiel verstanden. Der Spielende versucht, bestimmte Schwächen und Unfähigkeiten zu überspielen, um sich nicht den Angriffen der ihm feindlich erscheinenden Umwelt auszusetzen. Ansprüche auf bestimmte Handlungsweisen oder deren Antizipation beantwortet er durch Überspielen, so daß er durch seine eigenen Handlungen ständig besetzt ist und diese Ansprüche nicht zu erfüllen braucht.

(5) Die pädagogische Spielkonzeption
Im pädagogischen Spiel wird das Kind auf den Ernstfall des Lebens vorbereitet. Entlastet von dem Druck realer Lebensbedingungen soll es zukünftige Ernstfälle kennenlernen und erfahren, wie sie zu lösen sind. Weiter soll das Kind seine Fähigkeiten und Fertigkeiten so entwickeln, daß es in der Lage ist, entsprechende Lösungen durchzuführen.
An diese SK knüpfen unsere späteren Überlegungen und das audiovisuelle Programm an: Spiel und Wirklichkeit in der Vorschulerziehung.

(6) Die umgangssprachliche Spielkonzeption
Im allgemeinen Sprachgebrauch hat Spiel die Bedeutung von Entspannung von den harten Anforderungen des Alltags, der Ablenkung von ihnen. Indem sich der Mensch spielend entspannt, sammelt er neue Kräfte für die Arbeit des nächsten Tages.

Damit ist schließlich der durchgängige Charakter des Spielens, der sich in der kunsttheoretischen SK am durchschaubarsten zeigt, auf einfache Weise ausgesprochen: die Arbeit ermöglicht den meisten Menschen nicht, ihre sinnlichen, körperlichen Fähigkeiten spielerisch zu entfalten. Das Spiel hat daher den Charakter des Ausgleichs und ist von der Arbeit getrennt. Nur beschränkte Zeit und beschränkte Spielmöglichkeiten stehen dem Menschen allgemein zur Verfügung und unter diesen kann er dann "frei" wählen.

Das Spiel ist der Arbeit entgegengesetzt und dient ihr.

Grundsätzliche Gemeinsamkeiten der Spielkonzeptionen

Allen SK ist gemeinsam, daß Spiel außerhalb der realen Lebensbedingungen stattfindet, nicht in sie eingeht. Zwar besteht in allen SK eine direkte Beziehung zur Wirklichkeit, dennoch ist ihnen allen gemeinsam, vom Ernstfall, von den tatsächlichen Lebensbedingungen ausgeschlossen zu sein, denn diese können nicht spielerisch bewältigt werden. Spiel selber erhält den Charakter der notwendigen Ergänzung bzw. des notwendigen Ausgleichs für die Alltagsrealität und der Vorbereitung auf sie. Spiel erhält seinen Platz in eigenem Bereich.

(1) In der kunsttheoretischen SK wird das Spiel aus der Wirklichkeit ausgegliedert, ihr gegenübergestellt und als Gegenwelt aufgebaut. Um wirkliche Kunstwerke herzustellen, muß der Künstler von der profanen Alltagsrealität abstrahieren, sich in eine andere Welt begeben. Er muß spielen, um ein Kunstwerk zu schaffen. Seine Tätigkeit ist daher keine Arbeit, sondern Spiel.

Bei seiner Tätigkeit lebt er in der Gegenwelt, die ihm scheinbar die freie Selbstäußerung, die freie Selbstentfaltung seiner Persönlichkeit ermöglicht und sogar vorgeblich abfordert. Wenig darf ihn mehr verbinden mit der Alltagswelt.

(2, 3, 4) In der soziologischen, sozialpsychologischen und pädagogischen SK wird der Bezug zur Wirklichkeit zwar hergestellt, aber auch hier läßt sie kein Spiel zu, denn Spiel als Vorbereitung auf die Wirklichkeit findet statt unter Fortfall der jeweils bestimmenden Bedingungen gesellschaftlichen Lebens. Der Offizier, der Krieg "spielt", hat dazu keine wirklichen Soldaten oder Waffen, der Arzt oder Beamte im Rollenspiel hat diesen Beruf nicht erlernt und benutzt auch nicht die üblichen Arbeitsmittel, das Kind erwirbt seine technischen Fertigkeiten im Spiel nicht mit gebräuchlichen Autos oder Motoren, sondern mit Spielzeug.

(5) In der tiefenpsychologischen SK wird zwar auch der Bezug zur Wirklichkeit hergestellt. Dem Neurotiker dient sein Spiel aber nicht zur freien Selbstäußerung oder zur Vorbereitung auf die Wirklichkeit, sondern zur Flucht aus ihr bzw. zur Kompensation der angsterzeugenden Bedingungen. Auch hier erlaubt die Wirklichkeit kein Spiel, sie erzwingt vielmehr Spiel als Methode der Abwendung.
Der Neurotiker "spielt" zum Beispiel Arztbesuche, um damit zu demonstrieren, daß er krank ist und nicht noch weiter belastet werden kann.

Wir haben aufgezeigt, daß die grundlegenden Charakteristika aller Auffassungen von Spiel darin bestehen, daß Spiel nicht in die Alltagsrealität, insbesondere die Arbeit, eingeht. Vielmehr stellt es grundsätzlich einen eigenen Bereich dar, mit eigenen Bedingungen. Die Selbstverwirklichung des Menschen, die freie Entwicklung seiner Persönlichkeit, ist demnach nicht in der Arbeit möglich, nicht dadurch, daß er seine eigenen Lebensbedingungen produziert, seine Arbeit genießt, sondern nur im Spiel, wo er bestenfalls die Produkte seiner Arbeit genießt. Und das auch nur nach Maßgabe seiner Kräfte, die nach der Arbeit noch übrigbleiben.

Kritik der bestehenden Spielkonzeptionen

Wo die in den gesamten SK ausgedrückte Auffassung dem Spiel eine zentrale Bedeutung zuweist, unterschlägt sie völlig: daß Spiel nur unter bestimmten Bedingungen möglich ist, deren wichtigste darin besteht, daß der Lebensunterhalt gesichert ist und nicht alle freie Zeit zum Lebensunterhalt und für andere lebensnotwendigen Tätigkeiten benötigt wird. Selbst für Kinder kann es unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen diese Möglichkeit nicht geben. (Kinderarbeit in der Landwirtschaft und im Kleingewerbe.)

Die Trennung von Arbeit und Spiel, wobei die Arbeit zur bloßen Plage, Spiel zur bloß konsumierenden Lust oder einer eigenartigen, scheinbar freien Produktivität wird, entspricht zwar den in kapitalistischen Gesellschaftsordnungen gegebenen Verhältnissen genau, liegt aber weder in der Arbeit selber, noch dem Spiel selber begründet. Uns geht es darum zu überlegen, wie eine Vermittlung von Spiel und Arbeit nicht bloß denkbar, sondern auch realisierbar wird. Wobei hier die Ausführung als Versuch gemeint ist, die um ihrer Deutlichkeit willen sehr oft vereinfacht, absichtlich einseitig auf den entscheidenden Grundzug einer Sache sich festlegt, ohne auf alle Aspekte einzugehen.

In den beschriebenen SK gibt es ein durchgängiges Moment, dem zu folgen uns zunächst sinnvoll erscheint: Das Spiel ermöglicht den Individuen, sich im Gegensatz zur Arbeit von den deterministischen Bestimmungen der eigenen Tätigkeit zu lösen, verschiedene für die bestehenden Bedürfnisse relativ sinnvolle Bestimmungen des Gegenstandes zu entdecken. Hierin liegt die Chance, Spiel und Arbeit einander nicht fremd bleiben zu lassen.

Wollen etwa Kinder mit einem Boot über den See fahren und haben nur einen Baumstamm, so können sie ihn ins Wasser rollen, damit herumplantschen und aus lauter Freude an diesem Spiel das Bedürfnis nach dem Boot vergessen oder schließlich den Baumstamm zersägen, um daraus ein Boot zu bauen.

Also gleichsam eine Umsetzung der Phantasie, die nicht ein bloßes Beherrschen des Objektes zu bestimmten Zwecken meint, sondern die vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten des Objekts; daher auch freies Spiel zuläßt, wie es Träumen eigen zu sein scheint, ohne daß darum das Träumen zu einer Flucht aus der Realität gerät.

Bei der Entdeckung der verschiedenen Möglichkeiten des Gegenstandes muß Kindern erlaubt sein, zunächst falsche Vorstellungen zu entwickeln. Sie sollen sich ruhig vorstellen können, ein Baumstamm sei ein Auto und wenn sie darauf herumreiten, führen sie durch die Gegend. Die Förderung solcher Vorstellungen darf jedoch nicht dazu führen, daß Kinder lernen, mit dem Gegenstand gänzlich Beliebiges anzufangen, ihre Phantasie bloß als solche zu schulen, sondern sie sollen dadurch lernen, welche Vorstellungen sinnvoll sind, welche Bestimmungen des Gegenstandes sinnvoll sind: Phantasie und Kreativität nicht als subjektives Ver-

mögen, losgelöst von den Gegenständen, sondern als Fähigkeit, die objektiven Möglichkeiten zu entdecken und zu entwickeln.

Von hier aus ist die idealistische SK abzulehnen, die die Entwicklung von Phantasie, Kreativität, die Entfaltung der sich frei betätigenden Persönlichkeit um ihrer selbst willen fordert und auf diese Weise von den materiellen Grundlagen des Spiels abstrahiert.

Gerade die idealistische Auffassung verhindert in letzter Konsequenz die bewußte Herstellung der bestmöglichen Bedingungen für die Entfaltung der Persönlichkeit.

Gesellschaftliche Bedingungen für die Trennung und Gegenüberstellung von Spiel und Wirklichkeit

a. Charakter der Arbeit läßt kein Spiel in der Arbeit zu.

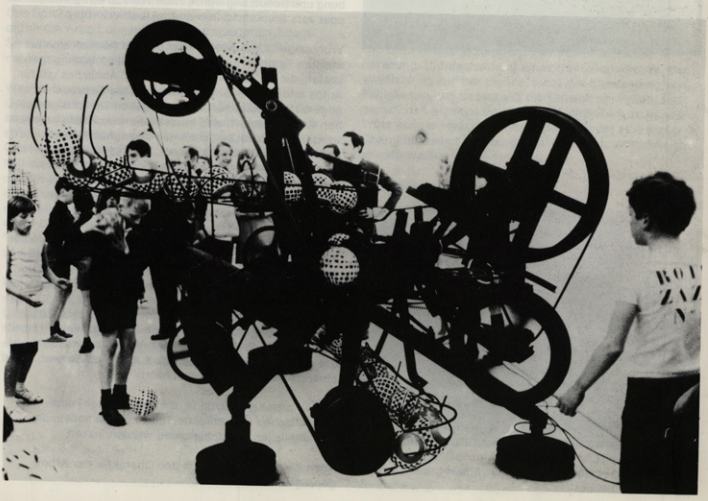
Der technische Stand der Produktionsmittel (Maschinen, Automaten, etc.), die damit ermöglichte Sicherung des Lebensunterhalts lassen Spiel mit den oben genannten, nicht idealistischen Zielsetzungen grundsätzlich als möglich erscheinen, d. h. die Bedingungen für sinnvolles Spiel lassen sich herstellen. Die entscheidende Bedingung für sinnvolles Spiel ist aber keineswegs hergestellt: notwendige Arbeit und Spiel lassen sich nicht miteinander vereinbaren.

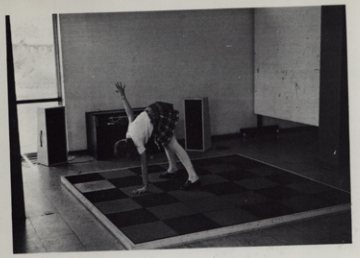
Arbeit, wie sie unter bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen stattfindet in der Form der Lohnarbeit, besonders in der industriellen Produktion, ist darauf abgestellt, eine möglichst große und billige Warenproduktion zum Zweck des Gewinns privater Unternehmer zu erzielen, die gleichzeitg Eigentümer der Arbeitsmittel sind und daher über ihre Verwendung verfügen. Das wesentliche Mittel zur Erhöhung der Warenproduktion ist die Industrialisierung, deren bestimmende Merkmale in der Kombinierung von Werkzeugen zu Maschinen und der Anwendung der Kraftübertragungsmechanismen bestehen. Die kapitalistische Arbeitsteilung reduziert die Lohnarbeiter auf bloße lebendige Anhängsel der anscheinend selbsttätigen Maschinen. Sie erlaubt eine intensive Verausgabung von Arbeitskraft, verstärkt die psychische und physische Erschöpfung, reduziert darüber hinaus zunehmend die Vielfalt der Sinneswahrnehmungen, beschränkt das freie Spiel der Muskeln, verhindert insgesamt die Entfaltung allseitiger Sinnlichkeit.

Die Entfaltung der Sinnlichkeit als Ergebnis der Erfahrungen in der Wahrnehmung und Bearbeitung der Dinge ist aber die wesentliche subjektive Voraussetzung zur weiteren Erforschung der Dinge, zur Entwicklung von Phantasie.

Dort, wo Individuen nicht über den Charakter ihrer Arbeit selbst gemeinsam bestimmen können, hat Spiel keinen Platz. Es erhält nach dem Prinzip der kapitalistischen Arbeitsteilung seinen isolierten Ort, wodurch die intellektuellen und künstlerischen Fähigkeiten aus dem Arbeitsprozeß der Arbeiter ausgegliedert und an andere Personen überwiesen werden, welche sich ausschließlich damit beschäftigen. Dazu müssen ihnen allerdings auch Bedingungen geschaffen werden, die ihnen die Entfaltung ihrer Sinnlichkeit gestatten, wenn auch nur in bestimmter Weise.

Jean Tinguely, LE ROTOZAZA N° I, 1967 (Eisen, Holz, Motor, 220 × 410 × 230)





b. Künstlerische Tätigkeit gilt nicht als Arbeit, sie ist Privileg weniger "Begnadeter".

Die Ausgliederung der schöpferischen, spielerischen, künstlerischen Tätigkeit aus der gesellschaftlichen Arbeit führt zu der Annahme, sie sei die Sache nur weniger Begnadeter, Befähigter. Diese können den gesellschaftlichen Zusammenhang zwischen Lohnarbeit und schöpferischer Tätigkeit nicht durchschauen, sehen dagegen deren Unterschied, was sie zu der Meinung führt, schöpferische Tätigkeit sei das Reich der eigentlichen Freiheit, der individuellen Selbstverwirklichung. Damit entsprechen sie der Vorstellung der Herrschenden, die Massen seien zu einfältig für schöpferische Tätigkeit.

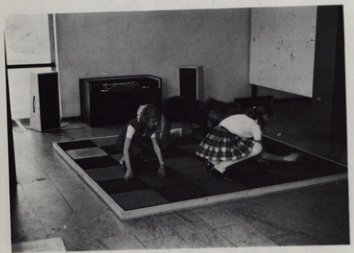
Die kunsttheoretische SK erscheint zunehmend brüchiger, weshalb nunmehr die Kunstschaffenden nach Wegen suchen, um die Bevölkerung nicht nur an den Kunstwerken durch deren Rezeption zu beteiligen, sondern sie am Vorgang ihrer Herstellung, erfahrbar nur im Umgang mit den künstlerischen Objekten selber, partizipieren zu lassen (Partizipations- und Spielobjekte).

c. Der Warencharakter der Gebrauchsgegenstände läßt keinen spielerischen Umgang mit ihnen zu



Dieser Absicht steht einerseits eben die Ausgliederung der freien, spielerischen Tätigkeit aus dem Arbeitsprozeß entgegen, andererseits steht für den größten Teil der Bevölkerung die freie, ungebundene vielseitige Betätigung sowohl in Widerspruch zu den Erfordernissen der Reproduktion der Arbeitskraft als auch zum Warencharakter aller Gebrauchsgegenstände (einschließlich Kunstwerken). Die Produkte der Arbeit, die mit Geld gekauften Waren, sind insgesamt so teuer und daher für den einzelnen so knapp, daß die Dinge nur *einen* gegebenen Gebrauchswert haben dürfen. Ihre vielseitige Erprobung und Benutzung würde ihren Wert zu schnell mindern oder zerstören und daher mehr Arbeit erfordern.

Wohnungen sind teuer, entsprechend können sich die meisten Familien nur kleine, relativ billige Wohnungen leisten, die sie sehr schonen müssen. Ähnliches gilt für Autos und andere Gegenstände. Da die Gebrauchsgegenstände billig sein müssen, gehen sie im allgemeinen leichter kaputt, also müssen sie besonders geschont werden, unterdrücken sie umso zwanghafter ihren spielerischen Gebrauch. Da sie billig sein müssen, fallen sie unter gegebenen Umständen meist auch entsprechend langweilig aus, regen die Phantasie nicht an und erlauben auch von dieser Seite her keinen vielseitigen und spielerischen Gebrauch.



Ähnliches gilt von den allgemeinen Reproduktionsbedingungen: Straßen gehören den Autos, Grünflächen sind nur zum Betrachten da, Spielplätze sind selten und meist sehr langweilig und mit einem Wall von Reglementierungen umzäunt.

Der Lohnarbeiter ist auch in dem Bereich seiner Freizeit außerstande, die Früchte seiner Arbeit zu genießen, was allerdings in der kunsttheoretischen SK als seine persönliche Unfähigkeit erscheint.

Soweit diejenigen Gründe, die das von der kunsttheoretischen SK gemeinte Tun zu einem notwendig wirkungslosen Randphänomen werden lassen.

Auch Kinderspiel ist durch den Charakter der Arbeit geprägt.

Peter Krahé, Gerhard Solbrig, Dieter Pischel, FUSSBODENORGEL



Unter den genannten ökonomischen Bedingungen vollziehen sich auch die Spiele der Kinder. Sie verrichten zwar heutzutage kaum noch Arbeit, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen, und für sie gilt daher auch die Gegenüberstellung von Spiel und Arbeit nicht. Für sie ist *das ganze Leben ein Spiel.* Ist es das?

Die bestehende Umwelt läßt nicht mit sich spaßen oder spielen. Diese Erfahrung müssen besonders Kinder machen. Der Charakter der Straßen, der Grünflächen und der Spielplätze wurde schon erwähnt. Die privaten Bedingungen sind kaum anders. Haben Kinder in Mietwohnungen genügend Platz zum Toben, sind die Wohnungen dafür genügend schallisoliert? Dürfen Kinder mit dem Fernsehapparat spielen, dürfen sie das Handwerkszeug benutzen, um damit Nägel in die Wand zu schlagen, dürfen sie Tapeten anmalen, alte Räder, Autoteile mit in die Wohnung nehmen? Haben sie andere Plätze, um mit solchem Material zu spielen? Dürfen sie auf Baustellen gehen, um selbst Mörtel anzurühren und Steine aufeinanderzulegen? Dürfen sie mal hinter dem Schalter des Postamts sitzen?

Für Kinder ist die Umwelt so spielfeindlich, daß sie nicht einmal "Arbeit" spielen dürfen.

Dem Arbeiter auf der Baustelle oder dem Beamten am Postschalter ist kein Vorwurf dafür zu machen, daß sie Kinder nicht "Arbeit" spielen lassen. Abgesehen davon, daß sie es meistens nicht dürfen, stehen sie auch so unter Arbeitsdruck, daß sie sich den Arbeitsausfall nicht leisten können.

Keiner von ihnen wird freigestellt, um die Kinder anzuleiten oder zu beaufsichtigen.

Ebensowenig ist den Eltern ein Vorwurf zu machen, daß sie ihre Kinder nicht frei spielen lassen. Sie müssen, wie bereits geschildert, die Gegenstände schonen. Das Spiel geht notwendigerweise zu Lasten der durch die Arbeit ohnehin schon strapazierten Eltern. Sie haben nach der Arbeit nicht mehr die Kraft, sich mit ihren Kindern zu beschäftigen.

Was ist dann naheliegender, als den Kindern Ruhe, Ordnung, Sauberkeit beizubringen? Die Eltern wollen endlich mal ihre Ruhe haben, wollen nicht noch mehr strapaziert werden, wenn sie die Dinge wieder in Ordnung bringen müssen. Und Ordnung und Sauberkeit sind nun mal die einzigen Methoden, dem Charakter der Dinge gerecht zu werden, sie zu schonen. Und nach dem Zwang in der Arbeit sind Ordnung und Ruhe die einzigen Methoden, den Dingen den Ausdruck selbständigen und bewußten Handelns zu verleihen in der "selbständig" geschaffenen Ordnung der Dinge Ausgleich und Sicherheit gegenüber der Arbeit zu finden.

Meist sollen Kinder spielen, damit sie die Erwachsenen nicht stören, sie sollen sich beschäftigen. Aber die Umwelt bietet zum Spielen kaum Anlaß. Auch für Kinder findet daher Spiel in beschränkten und einschränkenden Zeiten und Räumen statt und mit besonderen Bedingungen, *Spielzeugen.*

Spiel als Anpassungsübung

Die Tendenz, Spiel selbst im Spiel unmöglich zu machen, zeigt sich deutlich in den Vorstellungen, die im Spiel vermittelt werden: es geht nicht darum, Kinder wenigstens im Spiel spielfähiger zu machen, sondern sie auf eine gesellschaftliche Wirklichkeit vorzubereiten, die spielfeindlich ist, und sich ihr anzupassen.

a. Ausbildung individueller Fähigkeiten

In Spielen mit explizit pädagogischem Charakter werden einerseits Fertigkeiten im Umgang mit Systembaukästen, Modelleisenbahnen, Spielzeugautos etc. vermittelt, andererseits sollen bestimmte Charakterzüge wie Fähigkeit zur Kooperation, Aushalten von Konflikten etc. entwickelt werden.

Solange technisches Spielzeug Kindern gegeben wird, weil sie Spaß daran haben, ist nichts dagegen einzuwenden. Wird es jedoch unter pädagogischen Gesichtspunkten verwandt – die Werbung nutzt sie häufig im Profitinteresse aus, technisches Spielzeug ist dann entsprechend teuer – ist es abzulehnen, da es nur eine unvollständige, häufig falsche Kopie der wirklichen technischen Prozesse darstellt. Insbesondere vermittelt es nicht die gesellschaftlichen Zusammenhänge, in denen technische Prozesse stehen. Unter diesen Umständen dienen auch technische Fertigkeiten nur dazu, die Selbstverwirklichung der Persönlichkeit im idealistischen Sinn zu befördern. Die Gegenstände im Spiel sind nicht das notwendige Hilfsmittel der Persönlichkeitsentwicklung, sondern bloßer Anlaß der sich frei betätigenden Persönlichkeit. Ganz besonders deutlich kommt diese Absicht zum Ausdruck in Spielprogrammen, denen es darum geht, intellektuelle und sensitive Fähigkeiten zum Zweck bloßer Abbildung des Gegebenen, und damit die Anpassung daran zu entwickeln. Allenfalls noch schulen sie in isolierten Einzeleingriffen, um die Anpassung reibungsloser zu vollziehen. Die Umwelt soll letztendlich zum Anlaß der Wahrnehmung, Unterscheidung eines Unveränderlichen, der Wortbildung darüber dienen, nicht der Entwicklung von Fähigkeiten, um besser auf die Umwelt einwirken, sie gemäß den eigenen Bedürfnissen verändern zu können. Trotz einiger verschiedener Aspekte findet sich dieser Charakter selbst in Bewegungs- und Geschicklichkeitsspielen wieder.

b. Rollenspiele

Im Puppenspiel und anderen Rollenspielen werden insbesondere zukünftige Rollen eingeübt. Die Kinder werden daran gewöhnt, diese Rollen später einmal genauso auszufüllen wie bisher, ohne sie jedoch zu verändern. Gleichzeitig wird eine scheinbare Beliebigkeit der sozialen Rollen vermittelt: es steht jedem Individuum frei, nach eigenem Ermessen diese oder jene Rolle zu wählen. Ein Arbeiterkind kann jedoch nicht beliebig Arzt oder Lehrer, Ingenieur oder Bahnhofsvorsteher werden. Darüber hinaus dient Rollenspiel dazu, sich von den jeweiligen Rollen distanzieren zu können.

Die Rollen sind in einem undurchschaubaren gesellschaftlichen Zusammenhang vorgegeben. Wenn Rollen des Unterdrücktseins jedoch nicht veränderbar sind, muß die Distanzierung von ihnen als Verinnerlichungsprozeß geübt werden. Gelingt es, dann sind die Rollen gar nicht mehr so unangenehm, bedürfen gar nicht mehr der Veränderung.

c. Kampf, Konkurrenz und Zufall als Funktionsweisen der Gesellschaft

Vorstellungen über die Funktionsweisen der gesamten Gesellschaft werden insbesondere vermittelt in Abenteuer- und Kriegsspielen, sowie in Glücksspielen in der Form von Brett- und Kartenspielen.

In den Abenteuer- und Kriegsspielen herrscht die Auffassung vor, daß die gesellschaftlichen Prozesse auf der notwendigen Grundlage des Kampfes der Individuen untereinander, daß auf der Grundlage dieses Kampfes die gesellschaftlichen Prozesse in unveränderter Naturwüchsigkeit ablaufen und sich in diesem Naturgeschehen der Stärkere gegenüber dem Schwächeren durchsetzt und durchzusetzen habe.

In den Brett- und Kartenspielen herrschen auf andere Weise ebenfalls die Vorstellungen des Kampfes. Die gesellschaftlichen Prozesse vollziehen sich zwar nicht auf der Grundlage des naturwüchsigen Kampfes, sondern der Konkurrenz, und ein Individuum gewinnt auf Kosten des anderen. Es gewinnt allerdings nicht der Stärkere, sondern die gesellschaftlichen Ereignisse sind zufällig, und zu gewinnen, vorwärtszukommen ist eben reine Glückssache.

d. Vorsehung bestimmt die gesellschaftliche Wirklichkeit

In den Märchen wird am intensivsten die Vorstellung entwickelt, daß Individuen nicht die Gesellschaft verändern können.

Hier wird die Ohnmacht der Individuen nicht einmal aus den Prinzipien begründet, die in den gesellschaftlichen Prozessen selber liegen, sondern mit Transzendenz- und Schicksalsvorstellungen.

Die gesellschaftlichen Prozesse laufen durch Vorsehung ab, ebenso der individuelle Werdegang. Die Individuen können und müssen sich bemühen, den Geboten der Vorsehung gerecht zu werden, in subjektiver Innerlichkeit Gebote zu erfüllen.

Zusammenfassung

Die gebräuchlichen, besprochenen SK haben alle affirmativen Charakter:
die bestehende Trennung und Gegenüberstellung von Spiel und Alltagsrealität, insbesondere der Arbeit, wird nicht auf ihre gesellschaftlichen Bedingungen hin untersucht, sondern als naturgegeben hingenommen. Das Spiel wird daher verklärt als die eigentliche, ideale Seinsweise des Menschen, die aber nicht mehr historisch hinterfragt, sondern idealistisch mystifiziert wird.

Aus diesen Gründen werden innerhalb der idealistischen SK die realen Bedingungen von Spiel nicht mehr analysiert und es kann demnach auch kein sinnvolles Bemühen geben, die Bedingungen herzustellen, in welchen Spiele und spielerische Fähigkeiten sich entfalten können. Spiel wird unmöglich, denn es dient nur noch dazu, einerseits der Wirklichkeit auszuweichen, andererseits nicht hinterfragte Vorstellungen (Ideologien) von der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu vermitteln.

Vermittlung der Alltagswirklichkeit im Kinderspiel

Aus der vorangegangenen Analyse kann der Eindruck entstehen, daß wir gegen alle Spiele und Spielzeuge voreingenommen seien. Durch die Abschaffung von Spielen lassen sich aber nicht die Unverträglichkeit von Spiel und Arbeit und der spielfeindliche Charakter der Alltagsrealität unter den bestehenden Bedingungen aufheben.

Wir wollen den Kindern nicht den Spaß am Spiel nehmen, selbst wenn dieser Spaß fragwürdig ist. Entscheidend ist, daß dem Spiel der Kinder eine Wendung gegeben wird, soll es nicht vermittlungslos in einen Sonderbereich eingesperrt sein oder als Vermittlung bloße Anpassungsübung kennen oder aber, wie in der Realität viel häufiger zu erfahren, völlig verarmen. Die Kinder sollen ansatzweise im Spiel ihre Umwelt kennenlernen, deren spielfeindlichen Charakter erkennen und Vorstellungen darüber entwickeln, daß es auch anders sein könnte, Vorstellungen darüber, wie es sein könnte und sollte.

Kinderspiel und -malerei in der Vorschule

Es ist kein Zufall, daß unsere Gruppe das gestellte Thema im Hinblick auf ein verändertes Verhältnis zwischen Spiel und Wirklichkeit in der Vorschule aufgegriffen hat.

Die Vorschule stellt ein Übergangsstadium dar zwischen dem *"freien"* Spiel der Kinder und der Schule, wo die Lernprozesse systematisch entwickelt und gesteuert werden.

In der Vorschule dienen das Spiel und die Erfahrungen im Spiel dazu, Lernprozesse der Kinder bewußt einzuleiten und weiterzuentwickeln. Das heißt auch, daß in der Vorschule, vermittelt durch das Spiel, in weit höherem Maße als vorher, Vorstellungen von und Verhalten gegenüber der Umwelt entwickelt wird.

Der Versuch, den Prozeß einzuleiten, in welchem Kinderspiel als das grundlegende Medium zur Vermittlung von Spiel und Wirklichkeit entwickelt wird, wurde deshalb sinnvollerweise in der Vorschule durchgeführt.

Die Vorschule bietet auch den Vorteil, daß ihr zur Zeit große Aufmerksamkeit geschenkt wird, und viele Versuche der Einleitung von Lernprozessen bei Vorschulkindern stattfinden; die Konzeptionen dafür sind noch so wenig entwickelt und erstarrt, daß sie einen breiten Spielraum für neue Ansätze bieten, daß sinnvolle Ansätze noch die Chance haben, sich durchzusetzen, aufgegriffen und angewandt zu werden.

Die meisten Konzeptionen für Vorschulprogramme laufen gemäß einer unreflektierten, idealistischen Vorstellung von der Entwicklung der Persönlichkeit darauf hinaus, bestimmte Fähigkeiten und Fertigkeiten, Konfliktvermögen und Kooperationsvermögen sowie Vorstellungen von der Gesellschaft zu vermitteln, ohne die Bedingungen, unter denen die Kinder leben, spielen und lernen, unter denen sie ihre Fähigkeiten und Vorstellungen entwickeln, als Grundlage der Vermittlung einzubeziehen. Die Wirklichkeit hier und jetzt wird ausgeklammert, die Kinder können sich nicht mit ihr auseinandersetzen, sondern werden auf sie als ein Zukunftsereignis vorbereitet. Ihre Phantasie und Kreativität z. B. sollen unter der Abstraktion von der Wirklichkeit als persönliche Eigenschaften entwickelt

werden, um sie in späteren Jahren verwertbar zu machen.

In unserem Vorschulversuch geht es darum, Spiel in die Wirklichkeit hineinzutragen, um auf diese Weise die Trennung von Spiel und Wirklichkeit ansatzweise aufzuheben, die Wirklichkeit als jederzeit bestehende Bedingung für die Entwicklung von Fähigkeiten wesentlich durch das Medium des Spiels begreifbar zu machen.

Kinder sollten in diesem Versuch erfahren, daß auch für sie jederzeit Ernstfall besteht, und im Spiel sollte vermittelt werden, wie dieser Ernstfall aussieht, wie auf ihn eingewirkt werden kann, um ihn letzten Endes so umzugestalten, daß er allgemein spielerisches Handeln zuläßt.

Lernen oder Spielen sollen also nicht ausschließlich an einem bestimmten Ort, dem Kindergarten oder der Vorschule, stattfinden. Denn dort kann Umwelt nur abstrahiert in Worten und Bildern erfahren werden.
Es ist unbedingt notwendig, den Kindern Gelegenheit zu geben, sich spielerisch in ihrer Umwelt zu betätigen, um sie auf diese Weise zu erfahren und zu begreifen.

Unter diesem Aspekt erhält die Vorschule oder der Kindergarten eine andere Funktion als bisher:
Die Erfahrungen, die im spielerischen Umgang mit der Umwelt gemacht werden, sollen nicht zufällig und blindlings erfolgen, sondern sie bedürfen der Vorbereitung und der Aufarbeitung. Dazu brauchen Kinder einen Ort, an welchem sie sich treffen und planen können und Mittel zur Vorbereitung und Verarbeitung ihrer Exkursionen zur Verfügung haben. Der Kindergarten (Vorschule) erhält somit den Charakter eines Stützpunktes zur Organisierung der Erfahrungen.

Der wesentliche Unterschied zu den bestehenden Konzeptionen der Vorschulerziehung besteht darin, daß die Vorschule ihres Schulcharakters entkleidet wird: es besteht eine ständige Wechselbeziehung zwischen Vorschule (Kindergarten) und der näheren und weiteren Umgebung sowie zwischen Theorie und Praxis der Kinder.

Die Kinder machen ihre Erfahrungen in der Umwelt jedoch nicht zu dem Zweck, sie als solche hinzunehmen, sie als naturwüchsig und unveränderbar zu verstehen. Denn so könnte es ihnen nie gelingen, die Trennung von Spiel und Wirklichkeit aufzuheben.
Bei ihrem Spiel in der Umwelt stoßen sie sehr schnell an die dem Spiel zugedachten Grenzen. Solche Grenzen werden ihnen besonders gezogen in den für sie typischen Konfliktsituationen.

Diese Grenzen gilt es in ihren Zusammenhängen sichtbar zu machen. Das heißt, daß typische Lebenssituationen mit ihnen problematisiert und die Möglichkeiten einer Veränderung aufgezeigt werden.

Das spielende Lernen findet also nach Möglichkeit in der realen Situation statt. Dabei ist zu beachten, daß aber zum Zweck des Verstehens und Veränderns der erlebten Situationen Distanz von diesen ermöglicht werden muß. Diese Distanz und das Erwerben von Qualifikationen im Hinblick auf die Veränderbarkeit der Lebensituationen können nur durch sorgfältige Vorbereitung und Aufarbeitung in der Vorschule hergestellt werden. Zu diesem Zweck kann ein ganzes Raster von Medien eingesetzt werden. Der Gebrauch der Medien dient dann aber nicht mehr einer von der Wirklichkeit abstrahierten Vermittlung von Eigenschaften, Fertigkeiten und Vorstellungen. Vielmehr dienen alle benötigten und eingesetzten Medien dazu, Wirklichkeit zu begreifen und zu verarbeiten und Vorstellungen und Handlungsweisen zu ihrer Veränderung zu entwickeln.

Einige Auszüge aus dem audiovisuellen Programm für die d5 sollen verdeutlichen, wie der besprochene Prozeß in der Vorschule eingeleitet werden kann.

Unsere Gruppe hat sich Gedanken gemacht, wie im Alltag einer Vorschulgruppe die besprochenen Prozesse eingeleitet werden können.

Eine Berliner Kindertagesstätte konnte dafür gewonnen werden, daß die dikaktischen Versuche zum Thema *Spiel und Wirklichkeit* von einer Kindergärtnerin mit ihrer Kindergruppe (5-6jährige Kinder) mit unserer Unterstützung durchgeführt wurden.

Die Arbeitsbedingungen waren die in Berlin üblichen:
Gruppenstärke: 16 Kinder
Öffnungszeiten: 6h - 17.30h
Die Eltern aller Kinder sind berufstätig (Arbeiter, untere Angestellte und kleinere, selbständige Gewerbetreibende).





Erläuterungen zu den Fotos

Die Kinder verfolgen auf dem Stadtplan den täglichen Weg zum Kindergarten. Sie markieren mit selbstgebastelten Fähnchen den Ort ihrer Wohnungen. Es wird deutlich, daß alle Kinder im selben Bezirk leben.








Durch gemeinsame Spaziergänge lernen die Kinder die Wege zu den Wohnungen ihrer Kameraden kennen. Einige Kinder möchten Freunde zu sich nach Hause einladen und fordern sie auf, sich den Weg zu ihnen gut zu merken. Die Kinder fotografieren ihre Wohnhäuser, um sich später besser an die Häuser der Freunde erinnern zu können.






Um jedoch besser als auf der Fotografie zu zeigen, hinter welchen Fenstern sie wohnen, malen sie ihre Wohnhäuser und charakterisieren ihre Wohnungen mit Gesichtern, Gardinen oder Blumen.

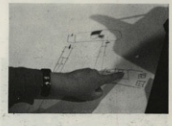
Die Kinder wollen sich gegenseitig besuchen, um sich ihre Wohnungen und Spielsachen zu zeigen. Meist ist dies unmöglich, weil die Eltern berufstätig sind. Bei dem einen Besuch stellen sie fest, daß es Schwierigkeiten beim Spielen gibt, weil man leise sein muß, keine Unordnung machen darf und die Wohnung zu eng ist.











Um trotzdem den anderen zu zeigen, wie sie wohnen, zeichnen und erklären sie die Verteilung der Räume in ihrer Wohnung und die Einrichtung.





Da Axel mit all seinen Freunden zusammenwohnen will, wird ein gemeinsames Haus geplant. Jedes Kind schneidet die für es wichtigsten Gegenstände aus Buntpapier aus und richtet sich damit ein Zimmer ein. Dabei wird der gemeinsame Spielraum vergessen. In Gesprächen wird überlegt, wie der gemeinsame Spielraum aussehen soll. Es wird ein großes Schwimmbad gewünscht. Dafür verkleinern alle Kinder gerne ihre Zimmer und manche wollen jetzt eigentlich lieber zusammen ein Zimmer bewohnen.













Nachdem die Kinder ihr eigenes Kinderhaus geplant hatten, besichtigten sie eine Baustelle, um zu sehen, wie ein Haus geplant und gebaut wird.






Sie greifen die Idee des "Kinderhauses" auf und versuchen ihren Raum in der Kindertagesstätte mehr nach ihren Bedürfnissen und Wünschen einzurichten.




Die Kinder haben sich bei den Spaziergängen und Besichtigungen ein Bild von der Verteilung der Wohnhäuser, Geschäfte, Arbeitsstätten, sozialen und kulturellen Einrichtungen ihres Bezirks gemacht. Sie schneiden die Gebäude aus und ordnen sie so zueinander, wie sie sie aus der Realität in Erinnerung haben, um sich ihren Bezirk als Gesamtheit genau vorstellen zu können.






Einige Eltern arbeiten in der Nähe der Kindertagesstätte. Daraus ergibt sich ein Gespräch über die Berufe der Eltern. Wir besuchen einen Blumenladen, einen Friseur, ein Kaufhaus und eine Fabrik. Die Kinder entwickeln Interesse an den Berufen der Eltern.













Die Berufe Friseur, Bankangestellter, Krankenschwester, Blumenverkäufer werden mit Begeisterung nachgespielt.

Angeregt durch das Lied vom "Baggerführer Willibald" versuchen die Kinder das Lied von den "fleißigen Handwerkern" entsprechend den Arbeitstätigkeiten ihrer Eltern umzudichten. Dementsprechend müssen neue, passende Bewegungen zur Darstellung der Berufe ausgeführt werden.




Kreissäge in der Schreinerei




Arbeiter in der Tablettenfabrik



Bettenbeziehen im Krankenhaus















Beim Besuch einer Fabrik lernen die Kinder das System der Fließband- und Akkordarbeit kennen. In der Kindertagesstätte wird mit den Kindern gemeinsam ein Fließband gebaut. Sie spielen Autofabrik. Aus Lego-Teilen wird ein Auto zusammengesetzt, wobei jedes Kind nur einen bestimmten Handgriff machen darf. Ein Kind als "Vorarbeiter" dreht das Band. Sobald es schneller läuft, kommen die "Arbeiter" nicht mehr mit. Die fertigen Autos werden vom "Kontrolleur" geprüft und dem Fabrikbesitzer übergeben, der einen Lohn auszahlt.



Die Kinder planen eine Stadt nach ihren Vorstellungen und Bedürfnissen.

Empfohlene Literatur und Bibliographie

Autorenkollektiv am Institut der Freien Universität Berlin, (Leitung Prof. Goldschmidt), *Sozialisation und kompensatorische Erziehung*, Berlin 1969.

Basil Bernstein, *Der Unfug mit der "kompensatorischen" Erziehung*, in: betrifft: erziehung,III/9, 1970, p. 15.

Bazon Brock, *Das Museum als Arbeitsplatz*, in: *Das Museum der Zukunft*, Hg. Gerhard Bott, DuMont Aktuell, Köln 1970, pp. 26-34.

Bazon Brock, *Lebensspiele: ich inszeniere Ihr Leben*, in: Kat. Ausst. "Spielen", Kunsthaus Hamburg 1971.

Deutscher Bildungsrat, *Strukturplan für das Bildungswesen*, Klett Verl., Stuttgart 1970.
Dokumentation Vorschulkongress, Velber Verl., Hannover

Manuela Du-Bois-Reymond, *Strategien kompensatorischer Erziehung, Das Beispiel der USA*, Suhrkamp Verl., Frankfurt/M., 1971.

Donata Eschenbroich, *Von der "Dummheit", die durch kompensatorische Erziehung kuriert werden soll*, in: betrifft: erziehung, IV/8, 1971, pp. 29.

Reinhard Fatke, *Psychohygienische Probleme der Förderung sozial benachteiligter Kinder*, in: Zeitschrift für Pädagogik, XVI/1, 1970, pp. 65.

Gunnar Heinsohn, *Vorschulerziehung und Kapitalismus*, März Verl., Frankfurt/M., 1971.

Hartmut von Hentig, *Cuernavaca: oder Alternativen zur Schule*, Verl. Klett, Stuttgart 1971.

Nancy Hoenisch, Elisabeth Nickemeyer und Jürgen Zimmer, *Vorschulkinder*, Klett Verlag, Stuttgart 1971[4].

Dagmar Hänsel und Hedwig Ortmann, *Kompensatorische Vorschulerziehung und sozialer Aufstieg*, in: Zeitschrift für Pädagogik, XVII/4, p. 431.

Initiativgruppe Solingen, *Schule ohne Klassenschranken*, Entwurf einer Schulkooperative, Rowohlt, Reinbeck 1972.

Friedrich Schiller, *Über die aesthetische Erziehung des Menschen*, Reclam Verl., Stuttgart 1970.

Emil Schmalohr, *Den Kindern eine Chance, Aufgaben der Vorschulerziehung*, Kösel Verl., München 1971.

Mao Tse Tung, *Reden bei der Aussprache in Yenan über Literatur und Kunst* (Mai 1942), in: Mao Tse Tung, Ausgewählte Werke III, pp. 75–100.

Jürgen Zimmer, *Überlegungen zur Legitimierung und Entwicklung vorschulischer Curricula in der Bundesrepublik*, in: Bildung und Erziehung, XXIV/5, 1971, pp. 360.

Hans-Henning Borgelt

* 1946. Volontariat beim ZDF. Redaktor in der Redaktion "Das kleine Fernsehspiel" im ZDF. Autor und Bearbeiter von Fernsehspielen. Seit 1970 als freier Autor und Regisseur für das Fernsehen tätig. Mitbegründer und Mitarbeiter der Kinderfilm-Cooperative-Berlin.

Ursula Barthelmess

* 1940. Ausbildung als Kindergärtnerin in Berlin. Als Kindergärtnerin 6 Jahre tätig in Kindertagesstätten, dann im Kinderladen. Mitbegründerin und Mitarbeiterin der Kinderfilm-Cooperative-Berlin.

Linde Burkhardt

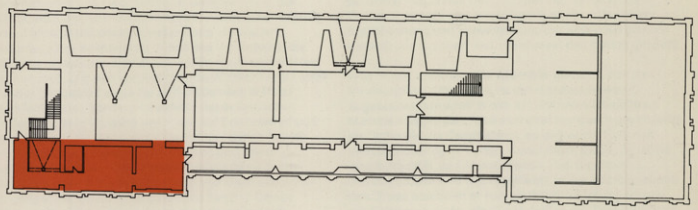
* 1937. Studium der Pädagogik. Lehrbeauftragte an der Pädagogischen Hochschule Weingarten. Kunststudium in Zürich, Berlin und Hamburg. DAAD-Stipendiatin in London. Organisation zahlreicher Einzel- und Gruppenausstellungen. Herstellung von Spielobjekten, Beteiligung an der Planung von Spielplätzen. Realisierung verschiedener Großprojekte in der Gruppe "Urbanes Design".

Wolfgang Hoebig

* 1943 Lomnitz/Schlesien. Aufgewachsen in Kassel und Darmstadt. Seit 1963 in Berlin. Studium der Rechte, Soziologie, Psychologie. Veröffentlichung: Im Rahmen der Planung eines Instituts für Vorschulerziehung Gutachten für das Präsidialamt der Freien Universität Berlin über die in der neueren Bildungsplanung intendierten Bildungsziele.

Theodor Spoerri

Identität von Abbildung und Abgebildetem in der Bildnerei der Geisteskranken



Neue Galerie Obergeschoß

I. Einführung ins Thema und dessen Beziehungen zu den Strukturprinzipien.

Eine ausdrucksgeladene Kurzformel des jeweiligen Standes der Dinge sieht der französische Psychiater Marcel Réja[1] 1907 in den Bildnereien der Geisteskranken. Sehr präzise wird hier die begriffliche Unpräzisierbarkeit der Bilderwelt Geisteskranker als *jeweiliger Stand der Dinge* bezeichnet, darin sich die innere Wirklichkeit der Erlebnisse und Geschehnisse abbildet und in der Wirklichkeit der Abbildung fortsetzt. Ausdrucksintensität und -dichte, in unkonventioneller Form visualisiert, bedürfen einer besonderen Weise des Verstehens, die sich Interpretationswege durch das Bedeutungsgestrüpp bahnen muß. Die sich verbildlichende Wirklichkeit ist nicht von der Endgestalt eines für sich stehenden Werkes her allein lesbar, sondern innerhalb dieser Dreiecksbeziehung: dem Vorgang des – aus der Erlebniswelt und der jeweiligen Situation erwachsenden – bildnerischen "Machens", dem Ergebnis des Werkes und seiner Aussage sowie der Interpretationsmöglichkeit durch den Betrachter. Warum Bildnereien von Geisteskranken Eingang in die *documenta* gefunden haben? Dieses eben ist der Grund: Die Dreiecksbeziehung innerer Haltung, Werk und dessen Interpretationsbedürftigkeit findet Parallelen in der heute aktuellen Betonung des Prozeßcharakters des künstlerischen Tuns und der Einbeziehung des Zuschauers in das Geschehen.
Und: Die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat, Bezeichnendem und Bezeichnetem ist das Kernproblem der psychopathologischen Phänomeninterpretation wie auch der Deutung der Bildnereien. Das aber sind die Strukturprinzipien der *documenta*: die Wirklichkeit des Abgebildeten, der Abbildung und die Frage ihrer Identität. Was gemalt, gezeichnet, modelliert oder sonstwie sichtbar geäußert wurde, erhält eine jeweils andere Bewertung und Bedeutung je nach dem Zusammenhang, in den es der Betrachter stellt, ob es psychiatrisch, anthropologisch, soziologisch oder kunsttheoretisch gesehen wird.

1. Historisch hat die **Psychiatrie** den Vortritt: Der Gesellschaft gefährlich oder unbequem, wurde der Geisteskranke in einer Institution isoliert, die man früher Irrenhaus, dann Heilanstalt und zuletzt – schöner, aber darum nicht klarer – psychiatrische Klinik nannte. Bis vor kurzem lebte der Kranke in dieser Institution – einer Mischung aus Spital, Hotel und Gefängnis – in enger Gemeinschaft mit Ärzten und Pflegern, in einer merkwürdigen Atmosphäre gemeinsamer Isoliertheit nach dem Muster einer patriarchalischen Großfamilie, und wenn auch manches der Herr- und Knechtbeziehung darin war, so entstand doch zwischen dem Kranken und seinem Psychiater ein einsamer Dialog zwischen *Vernunft und Wahnsinn*. Innerhalb dieser Unfreiheit, an die sich der Kranke gerne gewöhnte, genoß er eine beispiellose Freiheit des Geistes, die sein Anderssein in einer Welt privat verschlüsselter Symbole Gestalt gewinnen ließ. Nur ca. 2% der Kranken gaben diesem Erleben spontan, von sich aus bildnerischen Ausdruck. Zu dieser Kategorie gehören Adolf Wölfli und Ritter Edler. Heute hat sich mit dem Wandel in der psychiatrischen Betreuung auch die Produktivität der Kranken gewandelt: der akute und auch der chronische Kranke wird nicht mehr der Krankheit und ihren Folgeerscheinungen überlassen, sondern die Öffnung zur Sozietät hin, Arbeits- und Milieutherapie und vor allem die Behandlung mit Psychopharmaka haben ihn "sozialer" gemacht, aber seine Wahnbildungen, Sinnestäuschungen und Bewegungsweisen haben an Originalität verloren. Auch die allerorts betriebene Beschäftigungstherapie, in der der Patient zum Gestalten mit Farbe, Ton oder anderem Material angehalten wird, ist zwar ein nützliches Entäußerungs- und Verhaltenstraining, aber die verfertigten Produkte sind, wenn auch brauchbarer und oft sogar verkäuflich, sehr blaß. Vielleicht trägt zu dieser Originalitätsverminderung die phantastische Realität unserer Tage bei, mit Raumfahrten, Mondbegehungen, atomaren Umwandlungen, Laserstrahlen, wissenschaftlichen Spekulationen über die Zukunft und die potentiell möglichen Unmöglichkeiten der Science Fiction-Romane, was einer "adäquat-absurden" Versprachlichung und Verbildlichung der absurden inneren Realität des Kranken von vornherein den Boden entzieht.

Was ist mit **erzwungener Identität** gemeint, der als Strukturprinzip die Bildnerei der Geisteskranken zugeordnet ist? Adolf Wölfli hat Sittlichkeitsdelikte an Mädchen begangen, fühlt sich aber hierdurch gleichzeitig als Opfer dieses Geschehens, so daß er als Täter mit dem Mädchenopfer in eins verschmilzt. Dieses ist seine innere Realität, das Abzubildende (das Signifikant), das abgebildet wird (als Signifikat). In der Realitätsebene des Bildes erscheint er nun als Wölfli im Mädchenrock mit Stöckelschuhen, als "Todesfall" in die Tiefe stürzend. Die innere Realität des Abgebildeten erzwingt ein Gleichsein des Bildes. Abgebildetes und Bild fallen zusammen, es besteht Identität zwischen beiden. Die Identität kann zu einer magischen werden; das Bild kann mit ihm innewohnenden anderen Möglichkeiten seinerseits zum Abzubildenden werden, das eine Kette weiterer Bildrealisationen auslöst. Obwohl in den Bildnereien derartige Identitäten auffindbar sind, ist gerade für den Schizophrenen wesentlicher, daß er neben oder zu dieser Identität hinzu durchaus imstande ist, zwischen seiner inneren und der äußeren Realität zu unterscheiden, zugleich in seiner und unserer Welt zu leben. So ist Wölfli Groß-Groß-Gott, aber zugleich ist er und verhält sich als Wölfli, früherer Bauernknecht und Insasse der Irrenanstalt Waldau. In der Schlüsselsammlung des Museums finden sich funktionsgerecht nachgemachte Schlüssel, mit denen der Patient durch die reale Türe in die reale **Außenwelt** entweichen will. Daneben ist ein Schlüssel aus Pappe zu sehen, und man glaube nun nicht, daß der Macher des Pappschlüssels ein Eisenschloß öffnen zu können wähnt; er hat zwar den Schlüssel und damit die Macht "zu können", aber daß es ein materialisiertes Nur-Symbol ist, weiß er auch. Psychopathologisch nennt man das "doppelte Buchführung".

Der chronische Schizophrene – wir beziehen uns speziell auf diese Krankengruppe der produktiv "Verrückten", von denen der weitaus größte Teil der Bildnereien stammt – ist nicht einfach ein Träumender in seiner Nur-Traumwelt; sein gleichzeitiges Darinsein in unserer Realität, sein Neinsagen oder veränderndes Durchdringen unserer Wirklichkeit gibt seinen Bildern das zugleich Befremdend-Vertraute. Ebenso unrichtig ist es, das **Regressive** mit Verdichtungen, Verschiebungen, Deformierungen, Geometrisierung und Stereotypisierung beim Schizophrenen überzubetonen. In gleicher Weise ist z.B. das Stereotype nicht nur im Sinne der Regression als primitiver Ordnungsveruch oder Ausfüllen von Leere zu interpretieren, sondern in der Wiederholung des Gleichen gewinnt die Aussage an Penetranz und Bedeutung.
Neben dem Regressiven finden sich Merkmale einer **Progression** (unpolitisch gemeint, als Gegenpol zur Regression): Eine Umstrukturierung von Denkschablonen, Bewußtseinserweiterung und -intensivierung und mehrgliedrige Reflexionsstufen – Tendenzen, die wir



1

als **hyperreflexiv** zusammenfassen. Es geht um das **Ineinander von Hyperreflexivem und Regressivem.** Von einer anderen Begriffssprache herkommend, lassen sich diese beiden Pole auch als protopathisch und epikritisch charakterisieren. Protopathisch als eine Tendenz zur Physiognomisierung durch Entbindung von Komplexqualitäten und epikritisch als eine Akzentuierung der Bewußtseinsqualitäten.

Die Reduzierung der Bildphänomene zu Symptomen ist für den Psychiater legitim. Hat man den Einzelpatienten im Auge, so können sich bei den verschiedensten Krankheitsformen (Schizophrenie, Depression, organische Störung, Neurose, etc.) die Besserung oder Verschlechterung seines Zustandes gleichzeitig im Bildnerischen zeigen, oft bevor man es ihm klinisch anmerkt und deutlicher, zumal wo die verbale Mitteilung erschwert ist und averbale Kommunikationsformen an ihre Stelle treten. Stimmungs-, Erlebnis- und Raumqualitäten finden Parallelen in Farbwahl, Strichdynamik, Komposition und vor allem inhaltlicher Bildaussage, was beim Einzelpatienten, dessen klinischer Zustand einem vertraut ist, eine Diagnose ermöglichen kann. Ein bildnerisches Einzelphänomen ist aber allein nicht imstande, verschiedene Diagnosen zu trennen. Bildnerisches – ohne den klinischen Hintergrund – bringt nicht das Krankheitsspezifische, sondern das allgemein Abnorme zum Ausdruck, wie Destruktion, Reduktion, Neoformation und Abbau- respektive Reintegrationsniveau.

Nachdem sich verschiedene Krankheitsgruppen von der bildnerischen Gestaltung her nicht sicher unterscheiden lassen, stellt sich die gleiche Frage für die Produktionen Kranker und Nicht-Kranker. Rennert[2] hat für die schizophrenen Bildnereien einen *Merkmalskatalog* vorgelegt, in dem die formalen und inhaltlichen Besonderheiten, wie sie die Spontanprodukte schizophrener Paradebeispiele zeigen, sorgfältig zusammengestellt sind. Mögen die vorwiegend manieristische Stileigentümlichkeiten des Merkmalskatalogs vor einigen Jahrzehnten noch eine gewisse Abgrenzung gegenüber Bildern von Nicht-Kranken zugelassen haben, so trifft dieses heute nicht mehr allgemein zu. Maran[3] hat 1970 für Bilder von Geisteskranken und gesunden Künstlern nachgewiesen, daß eine Unterscheidung nicht möglich ist, und zwar weder nach dem Urteil von Künstlern noch dem von Laien. Eine Beurteilung durch Psychiater, die mit schizophrenen Bildnereien wie Künstlerbildern der Gegenwart vertraut sind, fehlt. Ist der Psychiater zu einer Differenzierung fähig? Auch das wird heute von den psychiatrischen Experten dieser Richtung abgelehnt. Wenn das meist etwas lautstark geschieht, so hat das eine ehrenwerte Berechtigung, um nämlich die Bildeigenständigkeit zu respektieren und nicht in den alten Psychiaterfehler zu verfallen, Bildphänomene wegen ihrer Ähnlichkeit als klinische Symptome zu entlarven, naiv mit dem Erleben als Ganzem des Urhebers gleichzusetzen und diesen dann als krank zu etikettieren. Auch dürfte es die Verwirrung sein, plötzlich aus schizophrenen Bildnereien vertraute "Bildsymptome" – statt nur in der manieristischen Vergangenheit – bei sicher nicht kranken Gegenwartskünstlern zu finden (warum, ist später zu diskutieren), so daß man lieber von "Ununterscheidbarkeit" spricht, als sich Konflikten auszusetzen. Wir sind anderer Ansicht, und zwar liegt keine Gleichheit, sondern "ästhetische Ähnlichkeit" vor, und gerade diese kleinen Unterschiede erlauben grundsätzlich, natürlich nicht immer, bei dem Bild eines Schizophrenen die entsprechende Eindrucksqualität zu empfinden. Auch im Klinischen gewinnen Symptome oft erst das Prädikat schizophren durch die Proportionsqualität der gegenseitigen Beziehung innerhalb des Gesamtbildes (sog. Praecoxgefühl). Selbst wenn man Gleichheit zwischen Bildformen und -inhalten der schizophrenen und der Gegenwartskünstler annimmt, so bedeutet doch Identität der Abbildung noch keinesfalls Identität des Abgebildeten, so daß die beiden entsprechenden Beziehungen Abgebildetes und Abbildung nicht wesensgleich sein müssen.

2. Der psychiatrische Standpunkt ist um den **anthropologischen** zu erweitern, ohne den ersteren jedoch aufzugeben. Navratil[4] stellt drei "kreative Grundfunktionen" auf, die bei allen Menschen vorhanden sind und beim Geisteskranken durch die Psychose in Tätigkeit gesetzt werden. Mit diesem Versuch einer einheitlichen Theorie der schöpferischen Voraussetzungen (z. B. Physiognomisierung, Formalisierung, Symbolbildung) wird das Gesunde im Geisteskranken betont und dieser im allgemein Menschlichen mit dem Künstler verbunden. Es fragt sich, ob mit der Annahme einer Art schöpferischen Quells dem eigentlichen Problem schizophrener Produktivität nicht ausgewichen wird, und es kann weiter gefragt werden, ob die Phantasie, ihre Beziehung zum Unbewußten und der Gestaltungsvorgang sich einfach auf Grundfunktionen festlegen lassen. Einen Schritt weiter geht die Hypothese, daß die Schizophrenie das Modell für das Schöpferische überhaupt ist, und daß sie nur der psychotische Grenzfall der großen Schizophrenie sei, die allem Schöpferischen zugrunde liege (Bader[5]). Die Befruchtung der Poesie durch Simulation von Geisteskrankheiten, die der Surrealismus (Breton) zur Wiedervereinigung von Traum und Wachen wie Wahnsinn und Vernunft anstellt, kann unseres Erachtens für diese These nicht in Anspruch genommen werden, da es nur um Teilelemente des Krankseins geht, wie Automatismus, Verzicht auf Bewußtseinsprimat. Schizophrenie, eine klinisch (wenn auch unterschiedlich) definierte Einheit, sollte weder zur Glorifizierung noch Verunglimpfung nichtklinischer Zustände gebraucht werden. Trotzdem gefällt man sich heute darin, nicht nur von Schizophrenie der Kunst, sondern der Politik, Moral etc. zu sprechen, und meint damit willkürlich Verschiedenes, einmal die Kontaktlosigkeit, dann die Spaltung der doppelten Buchführung oder die Verblödung (die es auch bei der Schizophrenie gibt). Von diesen Überlegungen bleibt unberührt, daß das Schizophrensein einen anthropologischen Gehalt hat und gerade das Menschlichste im Menschen in seinen Möglichkeiten thematisiert. So sieht Foucault[6] in der Subjektivität des Kranken Objektivität und eine Aussage über den Zustand der Welt selbst. Der Sinn im Wahnsinn und der Wahnsinn als Sinn im Dialog mit der Vernunft können zu Chiffren der Transzendenz werden. Auf dem Narrenschiff des Hieronymus Bosch wächst der Baum der Erkenntnis. In der Sprache Abbildung-Abgebildetes ist das Simulacrum (Barthes[7]) ein imitiertes Objekt, das in der Abbildung sichtbar werden läßt, was im Abgebildeten nicht sichtbar ist.

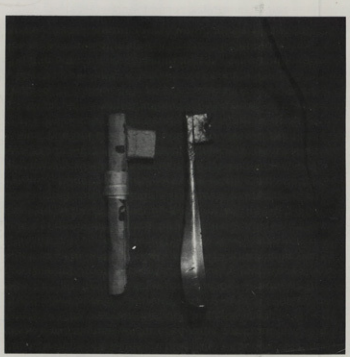
3. Der **soziologische** Standpunkt hat darin seine Berechtigung, daß nicht nur der Begriff der Geisteskrankheit, sondern der Umgang mit dem Geisteskranken und die Art und Richtung seiner Behandlung wesentlich durch außerpsychiatrische Motive beeinflußt sind. Trotz der "Regression ins Unbewußte" der schizophrenen Bildnereien sind diese nicht ahistorisch, sondern die soziale Situation des Machers spielt eine Rolle (z. B. Wölfli, Ritter Edler), wie auch Zeittypisches in die Bilder eingeht. Das heutige Interesse an der Kunst der Geisteskrankheit sieht Gorsen[8] darin begründet, daß

das eigene Leben als undurchschaubar und irrational geworden erfahren wird, und eine Kunst, die diese Erfahrung ästhetisiert, ohne intellektuelle Umwege verstanden werden kann. So fällt nach Gorsen der Kunst der Geisteskranken die öffentliche Rolle des Projektionsträgers für dieses Bewußtsein zu. Die Absage des Schizophrenen an Konvention und Leistung, seine Rolle als Minorität innerhalb der Mächtigen läßt ihn zum Beispiel für Knechtung und Befreiung werden. Laing[9] fragt sich, ob Schizophrenie – statt eines Versagens der Ichfunktionen der Anpassung – nicht gerade der erfolgreiche Versuch ist, sich der Realität nicht anzupassen. Diese Möglichkeit kann auch für die Bildnereien in Anspruch genommen werden, die hiermit die Funktion eines Abwehrmechanismus der sozialen Konventionen übernehmen würden. Fügen wir in diesem Zusammenhang die auch psychiatrierelevanten Theorien ein, die die Funktion des Produktivseins betreffen. Die häufigst gehörte Deutung ist die des Selbstheilungsversuches, indem das bildnerische Tun dem drohenden Sinnverlust Sinnbewahrendes entgegenstellt. Eine weitere Möglichkeit ist die der Aneigung, indem der "jeweilige Stand der Dinge" dokumentarisch festgehalten und in dieser Auseinandersetzung bewältigt wird.
Schizophrenie durch Unverständnis und Aggression der Sozietät allein entstanden zu sehen, ist aber eine Überstrapazierung der sozialen Teilkausalität und stellt eine Wiederbelebung der alten Sündentheorie in soziologischem Gewand dar.

4. Der **kunsttheoretische** Standpunkt schenkt heute der alten Kontroverse Kunst und Geisteskrankheit kaum mehr Beachtung. Kunst und Geisteskrankheit – beide Konventionsbegriffe – schließen sich weder gegenseitig aus, noch bedingen sie einander. Anders ausgedrückt: Von einer geisteskranken Kunst kann man nicht sprechen, Geisteskranke können aber Kunst hervorbringen. Als Bereiche jedoch haben sich Schizophrenie und Kunst einander genähert: Die Schizophrenie ist "öffentlicher" geworden; durch die Popularisierung der Psychoanalyse sind Grundbegriffe psychopathologischer Interpretation Allgemeingut und helfen, zunächst unverständliche Bedeutungslücken interpretierend zu überbrücken. Auch ist man heute bereit, selbst Unverständliches ästhetisch zu genießen. Für den Schizophrenen ist nicht die Endgestalt des bildnerischen Objekts das Entscheidende; er macht keine Entwürfe, aus denen er das Resultat des fertigen Objekts gestaltet, sondern innere Haltung und Vorgang des Tuns sind die Motivationen, und er hört – ohne zu "vollenden" – auf, wenn das erreicht ist, was er will, nämlich den "jeweiligen Stand der Dinge" zu dokumentieren. Ähnliche Tendenzen finden sich in der Gegenwartskunst; außerkünstlerische Realitäten werden künstlerisches Material, und selbst Aktionen, Konzepte und Situationen sind in den erweiterten Kunstbegriff eingeschlossen. Dem Ursprung von Stileigentümlichkeiten, die Tendenzen der Gegenwartskunst und den Bildnereien Schizophrener gemeinsam sind, geht Gorsen vom kunstsoziologischen Standpunkt aus nach. Bei einem derartigen Vergleich der "ästhetischen Ähnlichkeit" erscheint uns die Unterscheidung von Analogie und Homologie (Levi-Strauß) bedeutsam. Ähnliche Abbildungen bedeuten nicht Wesens- oder Substanz-Gleichheit oder Ähnlichkeit. Der Begriff der Homologie meint keine Analogie, sondern Funktionsgleichheit. Nicht die Beziehung Abgebildetes-Abbildung des Schizophrenen wird mit der Beziehung Abgebildetes-Abbildung des Künstlers verglichen, sondern die Abbildungen untereinander wie das Abgebildete mit dem Abgebildeten, so daß es um das Unterscheidbare im Gemeinsamen geht.

II. Waldau-Sammlung von Bildnereien und Objekten Geisteskranker.

Die Sammlung der Schweizerischen Gesellschaft für Psychiatrie wird so dargeboten, wie sie als **Waldau-Museum** im Dachstock der Psychiatrischen Universitätsklinik Bern eingerichtet ist. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken und Objekte sind in dem kleinen Raum dicht gedrängt an den Wänden aufgehängt, auf den Boden gestellt oder in die Wandschränke gehäuft, die von Adolf Wölfli bemalt sind (Abb 1). Das bis zum Rand gefüllte Zimmer ist ein (unfreiwilliges) Beispiel für das schizophrene Merkmal "vollständige Raumausfüllung" und das ungeordnete Kunterbunt ein Abbild der drängenden Phänomenfülle, wie sie auf den Besucher einer Psychiatrieabteilung alten Stils zukam. In den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts begonnen, wurde in die Sammlung aufgenommen, was als pathologische Rarität oder "ästhetisch museumswürdig" gewertet wurde. Es **fehlen** begreiflicherweise Phänomene, die nur zum Teil oder gar nicht bildlich festgehalten sind: etwa ein weißer Zettel, der dem Arzt überreicht wird als Träger einer gewichtigen Bedeutung, in Papier eingewickelte Exkremente, Registrierungen von Elementarbefindlichkeiten (genaue Beschreibung der Körpermasse) oder Szenen, in denen etwa eine Geste demonstriert wird, wobei oft unklar bleibt, ob der Bewegungsvorgang sinnfrei für sich produziert oder Teil einer Gesamtszene mit Bedeutung ist. Oder die eigenartigen Verlaufsgestalten motorischer Stereotypien. Oder: Berichte über Weltentstehung, Erfindungen von Apparaten, neue Formen des Zusammenlebens etc. Alle diese Phänomene schizophrener Produktivität finden sich – außerhalb des Problemkreises Schizophrenie und Kunst – in der Fachliteratur dargestellt.



2

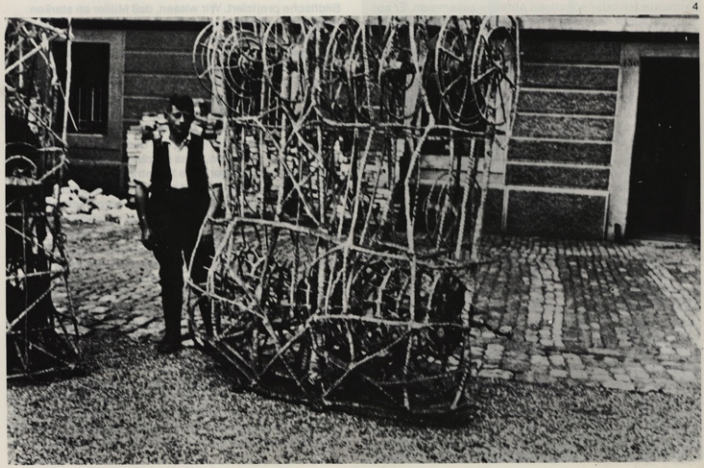
Einige Beispiele der ausgestellten Sammlung: Von den **Schlüsseln** (Abb. 2) ist der eine das Abbild eines richtigen, zur Flucht tauglichen Schlüssels, also ein Instrument, um mit der realen Situation fertig zu werden. Abbild und Abgebildetes decken sich hier. Beim Pappschlüssel, vermutlich einem Machtsymbol, wäre die Identität aber eine erzwungene. Daß das Pappmaterial des

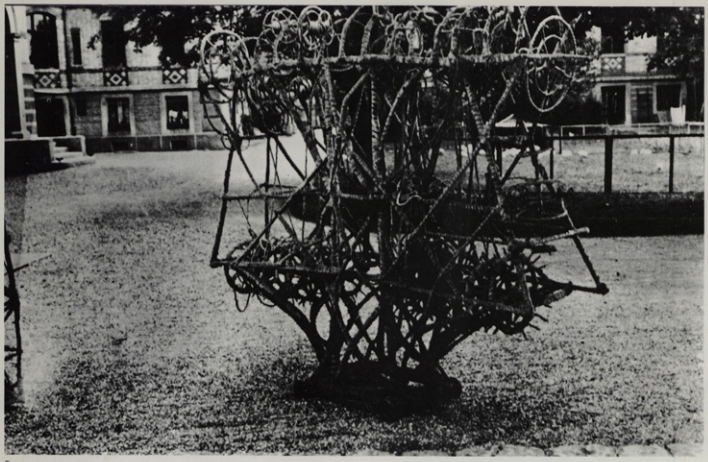
Abbildes auf ein papierenes des Abgebildeten, der Macht hinweist (etwa: Macht auf dem Papier), erscheint überinterpretiert, wäre aber grundsätzlich möglich. Nehmen wir aus methodischen Gründen einmal diese Beziehung als gegeben an, so würden Eigenschaften des Abbildes virtuelle Möglichkeiten des Abzubildenden, nämlich die Ohnmacht der Macht, sichtbar machen. Genaues wissen wir über die heute 60jährige Patientin, die die **Riesenstrümpfe** (Abb. 3) gestrickt hat. Ständig drängte sie heim zum Vater. Für diesen strickte sie einen Pullover, der aus zusammengestückten Fersen von Socken bestand, also für den Vater, zu dem hin sie sich "auf die Fersen machen" wollte. Mit den ungeheuren Strümpfen und vor allem Füßen hat sie derartige "Fersen gemacht". Die Identität zwischen "Abgebildetem und Abbildung" ist derart eng, daß der Größe des Fluchtwunsches entsprechend der Strumpf so groß wird, daß er nicht mehr realitätsgerecht ist. Neben dem Riesenstrumpf liegt ein Strumpf mit zugenähtem Fuß, der ein Dreiecksornament ist. Wir lesen in der Krankengeschichte: "stereotypes Hinausdrängen ohne wirklichen Wunsch hinauszugehen". Was man klinisch Ambivalenz nennt, ist hier visualisiert. Das Nichtfliehenkönnen bei gleichzeitigem Fluchtwunsch wird abgebildet im nach wie vor großen, aber zugenähten Strumpf. Daß der Fuß derart stilisiert wird, könnte mit der Formelhaftigkeit ihres Pseudo-Hinausdrängens korrespondieren. Später hört das Wegdrängen auf, und die Patientin strickt auch keine Riesenstrümpfe mehr.



3

4





5

Die **Maschinen** (Abb. 4/5) des Heinrich Anton Müller (1865-1930) sind zwischen 1914 und 1925 entstanden, jedoch durch ihn selbst oder durch Zeit und Zufall zerstört worden, so daß heute nur noch Photographien existieren. "Papa Dieu" oder "L'Eternel", wie er sich nannte, bastelte sie aus Metallteilen, Brotresten, Exkrementen oder sonstigen Abfällen zusammen. Er soll auch versucht haben, mit Stangen verbundene Räder der Maschine in Bewegung zu setzen. Kurz vor seiner Erkrankung hatte der Rebknecht eine funktionstüchtige Maschine zum Rebschneiden entwickelt, die ihm angeblich gestohlen wurde. Seine späteren zahlreichen, in der Form wechselnden Konstruktionen dürften auf dieses Erlebnis zurückgehen, sind nun aber nicht mehr oder gerade nicht auf eine nützliche Funktion in unserer Wirklichkeit ausgerichtet. Die **Bilder** (Abb. 6/7) Müllers, durch die Beschreibungen Prinzhorns und Dubuffets bekannt geworden, verraten nicht den völligen Autodidakten. Was Prinzhorn[10] als grotesk beschreibt, ist durch die Disproportionierung der Menschengestalt und die Verwendung von Formmotiven, z. B. des Ziegenfußes, ohne Rücksicht auf die Realität gegeben. Nach der natürlichen Erfahrung nicht Zusammengehöriges wird verschmolzen; so sind Kontaminationen die Verbindung von Menschen und Tierkörpern, Blättern mit Menschengesichtern und Bäumen mit Ziegenfüßen. Als *figürliche Doppelvalenz* möchten wir die Überlappung von zwei Gestalten bezeichnen, wobei der Überlappungsbezirk integrierter Teil der einen wie der anderen Gestalt ist. So kann die Hälfte eines Gesichtes zugleich Rumpf eines anderen körperähnlichen Gebildes sein. Während bei den Tierkörpern die naturgegebenen Verhältnisse noch einigermaßen gewahrt sind, erfährt die Menschendarstellung starke Abwandlungen. Die Kopfpartie ist überbetont, häufig von riesigen Gehirnauswüchsen überlappt, mit vorgestülpten Nasenrüsseln und hervorquellenden Augen. Die kurzen Arme sind kontrastiert durch überlange Beine, die oft direkt an den Kopf anschließen (Kopffüßler). In der Flächenhaftigkeit der Darstellung erscheinen Profil- und En-face-Ansicht eines Gesichtes gleichzeitig; auch die Körper sind durchsichtig, und was in ihrem Innern oder hinter ihnen ist und an sich durch ihre Materialität verdeckt würde, wird in die Bildfläche projiziert. Wir wissen, daß Müller an starken Körperhalluzinationen litt; ob allerdings die embryoähnlichen Blasenformen hierdurch angeregt wurden, muß dahingestellt bleiben. Sie wirken wie visualisierte Körperschemata, nicht als eigentliche Deformationen, sondern als eine andere Gattung oder wie ein verbildlichter "Seelenleib". Eine eigentliche Symbolik, die auf Hintergründiges zu dechiffrieren wäre, fehlt. Auch die Schlange im Bild "Hermine" (Abb. 7) wirkt vorwiegend ornamentaldekorativ. Trotzdem erinnert das Bild an den Paradiesmythos; auf den Ästen eines Früchtebaumes steht eine evaähnliche Figur, eine Weintraube in der Hand, und im Innern des Bauches liegt ein Embryo. Wie ein Marsmensch wirkt das schatten- und körperlichkeitslose Rundgebilde (Abb. 6), auf einer Ziege reitend und in der Hand einen Reflexhammer haltend, Attribut des Nervenarztes. Die Rundheit der Form wird durch die Spitzigkeit des Ziegenfußes kontrastiert und neutralisiert. Genau das gleiche Gebilde, aber dunkel, findet sich in einem von Dubuffet[11] publizierten Bild als Gesichtshälfte, zugleich aber stellt es einen Ganzkörper dar, der mit seinem weißen Gegenbild kopuliert. Was Müller abbildet, scheint in einer vorsymbolischen Schicht zu wurzeln. Ohne Verschlüsselung werden eine Art Keimformen der menschlichen Gestalt als das Abzubildende direkt und ohne Kompromiß visualisiert.



6



Der **Merkmalskatalog** von Rennert wird der Ausstellung als Orientierungshilfe beigefügt. Nach formalen und inhaltlichen Kriterien geordnet finden sich in diesem Schema die häufigsten Stileigentümlichkeiten zusammengefaßt, die an den Bildnereien der Waldau-Sammlung zu beobachten sind.



8

Aus: W. Morgenthaler, Ein Geisteskranker als Künstler, Bern/Leipzig 1921

III. Zellenraum Adolf Wölfli's

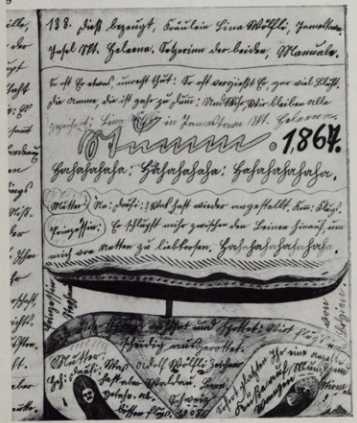
Der berühmteste Fall des Waldau-Museums ist Adolf Wölfli (1864-1930). Während 35 Jahren in der bernischen Irrenanstalt interniert, wohnte er in einem kleinen Zellenraum, der in der Ausstellung rekonstruiert wird (Abb. 8). Hier konnte er ungestört arbeiten und störte seinerseits die Mitpatienten nicht, wenn er mit seinen Stimmen schimpfte oder Kompositionen auf der Papiertrompete spielte. Die Decke der Zelle hat Wölfli mit einem großen Gemälde (3,50 x 2,30) tapeziert. Da die Zelle noch heute benützt wird, ist das Gemälde beschädigt und hat vor allem durch den Zigarettenrauch gelitten, so daß eine Abnahme des Bildes und damit eine Einfügung in unsere Rekonstruktion nicht möglich war. Neben einem Bild von Wölfli findet sich in der rekonstruierten Zelle seine Autobiographie. Auf Pack- oder Zeichenpapier geschrieben, sind die Blätter zu Bücherstapeln zusammengenäht, die aufeinandergeschichtet ursprünglich eine Höhe von ca. 2 m erreichten. Seine zusammenfabulierte Lebensgeschichte ist in wuchtiger, sich zu Hyperbeln steigernder und mit Wort-Neubildungen geschmückten Sprache geschrieben. In den Text sind teilweise farbige Zeichnungen eingefügt (Abb. 9) oder aus Zeitschriften stammende Drucke eingeklebt.

Ein Beispiel aus dem Anfang der Selbstbiographie, das die Auswanderung der Familie Wölfli nach Amerika schildert:

Und so rükte allmählich der Tag heran, in welchen die gantze Familie untt'r zurücklassung meiner lieben Gespielin, auf einem kolossaalen Dampfer, der wohl üb'r 1,000 Passagiere hatte, nach Jamestown zog. Die ersten 2 Tagen hatten Wihr prächtiges Wetter. Aber um die Mitte des 3. Tages zauste ein Orkanartiger Wind über den Ozean und kaum hatte man sich's versehen, schlugen die Wellen Haushoch über Uns'r Verdek, die gantze Besatzung in Angst und Schreken versetzend. Hauptmast und Besammast fielen krachend auf's Verdek, wo Sie in fiele Stüke zersplitterten. Die Besatzung befand sich in den Kajütten und Untterhaltungs-Säälen. Furchtbare Schlagwellen schleuderten das Schiff nach allen Richtungen der Windroose. Die erzürnte Brandung des Meeres: das ächzen, stöhnen und krachen des Dampfers: der dumpf brüllende Donner in den Wolken: und die leuchtenden Blitze, welche bald hier bald dort untt'r furchtbarer Detonation, zischend in's Wass'r schlugen, versetzte die ganzte Besatzung in eine Sinnferwirrende, entsetzliche Unortnung. Oft kahm es mihr fohr, als ob ich auf einem gewalttigen Schlitten zu Thaal spediert würde, um gleich darauf wieder auf eine beträchlich hohe Domähne getrieben zu werden. Kaum 2 Minutten betrug die Aussicht vor Unser'n Augen und es wahr anzusehen, als ob Wihr in eine undurchdringliche, raabenschwarze Felswand hinein steuerten: Soh dicht und Maijestäätisch kahmen die Wolken an Uns herahn, als wollten Sie sprechen: Der Herr, der alle Wellten schuf: Der hat auch uns erschaffen. O b'hüet ys Gott, i täht Ech druf! Ihr seit ja gleich den Affen. Wenn Einer dürstet, nun: Der suf: Wenn Alle sich, vergaffen: So steht ja Kein'r wied'r uf! Und nun erblikt man licht.

Richtig: Die raabenschwarze Wand hatte sich verzogen und schon erblikte man stellenweise das blaue Firmament. Kreutz=Bomben=Element,=Donn'r=Wätt'r: Wie ist doch das Volk so faade. Und nun schlägt der letzte Blitz Bakbordseit's krachend auf Uns'r Verdek. Sofort wurde die Stelle insigniert und schon loderten die Flammen licht'rloh durch eine Speisekammer. Ab'r fast so schnell

9



wie d'r Blitz, stand auch schon die kolossale Dampf-Spritze in Aktion und kaum wahren Fünf Minuten verstrichen, so wahr das Feuer und alle Gluht verlöscht und nun wurde die Spritze wieder an Ihren Platz gestellt und eine Anzal verschiedener Handwerkerleutte begaben sich mit Material und Werkzeug an Ort, um den entstandenen Schaden auszumertzen. Nicht eine Sekunde während der gantzen Katastrophe, stand der Dampfer stille. Das brüllen des Donners verschwand in der Feerne, imm'r mehr und mehr lichtete sich der Himmel und nun wurde es auch den Woogen des Meeres zu dumm, Ihr Konzert nach verschwinden das Eintrag's, fortzusetzen. Ittem: Wihr hatten bald wied'r das prächtigste Wetter und die Fahrt ging flott von Statten. . .

. . . Entlang, als nordöstl. Abgrentzung den fischreichen, mannigfaltig überbrükten, von allerhand Dampfern und sonstigen Fahrzeugen nach jeder Richtung befahrenen ,365 meter breitte und 60 bis 65 Fuss tiefe, von nord-westen nach südosten fliessende Fluss Newyork, die sohg. Fabrikstadt Citti, Nogent, mit Ihren unzähligen Schlotten, Schornsteinen und, Fabrik=Kamiins. Manche, der mannigfalltigsten Riesen=Fabriken genanntten Stadt-Theils, beschäftigen Jahraus Jahrein die enorme Zahl von 15,000 bis 30,000 Arbeitter, der mannigfalltigsten Branchen und Professionnen bei jeh, angemessener Belohnung: und, der gantze Riesen=Stadt=Theil, nicht weniger, als rund: 780,000 Persohnen, männlichen und weiblichen Geschlechts,yung und alt. . . Und, was sind denn diess alles führ Fabriken: wirt mich der freuntl. Leser fragen: Ebjâ! Kanohnen= Giessereien: Brüken= Bau=Fabriken: Lokomotiiv und Waggon=Fabriken: Eisen=Bahn=Schienen und Travers=Fabriken: Elektr. Motoors und Automobil=Fabriken: Velotzipedes und Bitziklettes=Fabriken: Gloken=Giessereien: Maschienen= Fabriken zu allerhand industriellen und landwirthschaftlichen Zweken! Bleistift und Stahl=Federn=Fabriken: Schuh und Schuhschäfte=Fabriken: Kammgahrn= Fabriken: Spinnereien und Webereien: Schuh=Wichse, Soda, Schiefer=Tafeln, Geissel, Tornister, Konfetti und Konserven=Fabriken: Waffen, Säbel und Bayonet= Fabriken: Laboratoriums, Sanatoriums, Konservatoriums, Observatoriums und Kretatoriums, Zahn-Raad, Schwung-Raad, Kamm-Raad, Walzen, Räder, Ventilatohr, Klevatohr, Ziselatohr, Zilinder und Dinamo=Fabriken: Dampf= Schiffs: Rheeden und Schiffbau=Fabriken. Schaukel und Rösslispiel=Fabriken: Holtz, Stein und Marmoor Drechslereien: Musikalien=Fabriken: Marbreriien: Spiegel, Portraits und Krohnleuchter=Fabriken, Parqueteriien, Horlogerien, Ferblantteriien, Pattisseriien, Boulangeriien, Charkutteriien, Boucheriien, Infermeriien und Karossiers: Fass=bindereien, Küfer, Bötcher, Töpfer, Künstler u. Krantz=Bindereien, Potaschen, Nägel und Liguöir=Fabriken: Schmieden, Mühlen, Säägen, Öölen, Knochen=Stampfen und Hochbaukonstruktions= Fabriken: Elektrizitähts=Werke. Kaffee=Röstereien, Gürtlereien, Drogueriien, Bandagisten und Ankerbau= Kasten=Fabriken: Möbel und Bauschreinereien, Mühlenbaufabriken: Feerner: Modistinnen, Nähterinnen, Dahmen u. Knaben=Schneiderinnen, Schuster, Sattler, Seiler, Kessler und Schneider=Ateliers und Magaziine. . .

Ein 3Jähriges Mädchen, gefüehrt an der Hand des Knaben,
Wehr dieses kleine, Kind will schänden: der mag sich
steht's umd imm'r wänden!
Er glaubt hinfort, nicht mehr an Gott: Und
Überall wirt Er zu Spott.

IV. Wahnwirklichkeit Adolf Wölfli's.

Die Kraft des Ausdrucks und der stereotypen Wiederholung ist es, die dem mundus fabulosus dieses Bild- und Wortberserkers die Eindringlichkeit gibt. Erst nach Ausbruch der Schizophrenie hat er ohne Vorbildung und Vorbild sein riesiges Oeuvre geschaffen. Gewalttätig, erregbar, an massiven Halluzinationen leidend beruhigte ihn das Zeichnen, Malen und Komponieren, so daß Tätigkeit und Gestaltung psychodynamisch den Charakter von Selbstheilungstendenzen haben. Rasch, pausenlos, füllte er seine Bilder dicht gedrängt bis zum Rand. Er begann irgendwo an der Bildseite, und von dort her weiterzeichnend entwickelte sich (trotzdem) der streng symmetrische Gesamtaufbau. Nach seiner Aussage erfand er die Bilder nicht selbst, er zeichnete nur ab, was er auf Geheiß Gottes bei seinen Reisen durchs Weltall vor dem achten Jahr bereits gezeichnet hatte. Nach einer anderen Äußerung hat eine schwere Krankheit ihn alles vergessen lassen, so daß das Wiederzeichnen also ein Wiederauffinden wäre. Dem Dranghaften des Machens entspricht das aus der inneren Wirklichkeit her Drängende, das abgebildet wird im Formengedränge seiner Bilder. Im Machen der Bilder geht der Umsetzungsprozeß zwischen Abzubildendem und Abbildung weiter; Bildelemente, die zufällig nebeneinander zu stehen kommen, werden als Bedeutungseinheit zusammengenommen und bilden ihrerseits den Ausgangspunkt für Abzubildendes, das weiter abgebildet wird. Kontiguität wird Sinnbezug, was Übersetzungsgenerationen von Verschlüsselungen von Verschlüsseltem nach sich zieht. Machen und Werk ist folglich in einem zu sehen und auf die Deutung angewiesen. Daß Wölfli selbst seine Bilder als interpretationsbedürftig ansah, geht daraus hervor, daß er auf die Rückseite der meisten Bilder eine "Erklärung des Bilderrätsels" schrieb. Diese Erklärungen führen aber meist in andere Richtung; Klangassoziationen oder einfach Fabulierfreude lassen zu anderem überspringen oder münden in Alltägliches, mit Alltagsvernunft gesagt. Dieses Ineinander von "Wahnwirklichkeit" und "Realwirklichkeit" erzeugt im Betrachter den Zwiespalt des Verständlich-Unverständlichen, Vertrauten-Anderartigen und Undurchdringlich-Kommunikablen. Hierin liegt, auf dem Hintergrund der klinischen Symptome, die Eindrucksqualität des Schizophrenen. Die Beziehung zwischen Bild und Bedeutung läßt sich in einer Reihe zunehmender Befremdlichkeit der Symbolik sehen, für die Müller-Suur[12] als Stufen die Sinnhorizonte des Mythologisch-Archetypischen, des Transzendental-Formalen und Irrational-Transzendenten differenziert hat. Wir beschränken uns hier auf eine Unterscheidung subjektiv-individueller, objektiv-allgemeiner, konkreter und abstrakter Symbole. Bei Wölfli ist ein subjektiv-konkretes Symbol die Orange als Sexualsymbol; ein subjektiv abstraktes Symbol das "Vögeli-Ornament", ein Muster von Auge, Ohr und Mund, das als eine Art "Ur-Tier" der Baustein der verschiedenartigsten Formen ist. Als allgemein archetypisches Symbol sind Lebensbaum und Schlange, und als objektiv abstrakte Symbole Kreuz, Rad, Spirale und Kreis zu nennen. Wölfli schöpft aus mit uns gemeinsamem Symbolgut, das aus christlichen und Märchen-Mythen vertraut ist. Für den naiven Betrachter "befremdlich" ist aber oft die Art der Beziehungssetzung (z. B. Gott-Teufel-Heiligkeit Wölfli's), jedoch wird durch den Verzicht auf eine Konventionsdeutung zugleich der Weg frei für ein Anderssehen vertrauter Symbole. Die subjektiven Verschlüsselungen und Symbolformeln sind nicht spontan auf ein Abgebildetes durchsichtig, sondern die Dekodierung erfolgt

über verschiedene Reflexionsstufen, deren Glieder zum Teil vom Diagnostischen her aufschlüsselbar sind. Wölfli selbst hat seine Bilder "Portraits" genannt, und Koepplin[13] fragt daher, ob man von Symbol sprechen kann und sich nicht daraus ergibt, daß jede psychologische Interpretation von jener Wahrheit wegführe, die in den Bildern Wölfli's ganz enthalten sei. Das stimmt nur zum Teil. Für viele (aber nicht alle) subjektiven Symbole läßt sich das Bild als Verbildlichung und Deutung des Abzubildenden, also als Metapher, aufzeigen. Nur für einige subjektive Symbole aber ist dem Bild keine Identität mit einem Abgebildeten mehr abzuringen. Sie erhalten eine "neuartige konkrete Gegenständlichkeit" (Müller-Suur), und sie sind nicht mehr direkt Bedeutungsträger, sondern Dinge. Diese Dinge können aber – ebenso wie das Absurde – in einen anderen Zusammenhang gebracht für den Betrachter wieder Bedeutung erhalten.



13

Lebens- und Wahngeschichten: Wir beschränken uns auf die Interpretation des Bildmerkmals "Wölfli im Frauenrock", das durch gleiche oder ähnliche Wiederholung zum bedeutungsvollen Zeichen wird. Transvestitische Tendenzen darin zu sehen, ist kurzschlüssig, da objektive Anhaltspunkte fehlen, sich Wölfli auch in Männerkleidern abbildet und der Frauenrock speziell im Zusammenhang mit seinem "Todesfall" auftritt. So findet sich der Todessturz in Frauenkleidern im "Orangen-Bächer[14]" (Abb. 10/11), bei Bouché[15] sowie in Bildern der Waldau-Sammlung (z. B. Abb. 12). Auf dem "Orangen-Bächer" stürzt Wölfli, durch Gesichtsmaske und Schnurrbart kenntlich, in die Tiefe; der heraufgerutschte Rock gibt die Beine mit Stöckelschuhen frei. Daneben steht geschrieben "Skt. Adolf=Toodes=Fall, 1868". Andere Bilder datieren den Todessturz ins Jahr 1867. Der Erklärung Wölfli's ist zu entnehmen, daß er im Jahre 1876 die Orange pflückte und verspies. Auf dem Bild erscheint die Orange in der Gegend eines vulvaähnlichen Gebildes, das zur heiligen Skt. Adolfina gehört, die in der Wiege sitzt. Auf seinen wahnhaften Reisen bis zum achten Jahr wird er einmal im Alter von vier Jahren von der Mutter beim Koitus mit einem jüngeren Mädchen ertappt, soll gehenkt werden, wird aber noch gerettet. Wenden wir uns der realen Lebensgeschichte zu: Der 1864 geborene Wölfli wird im Alter von acht bis neun Jahren (also 1872) mit der kranken Mutter, die kurz darauf stirbt, in die Heimatgemeinde Schangnau zurückverbracht, wo für ihn die entbehrungsreiche Zeit als Verdingkind beginnt. In der Zeit zwischen dem 10. und 13. Jahr (also etwa mit 12 Jahren) will er ein zweijähriges Kind in der Wiege sexuell belästigt haben, was zwar nicht als Tatsache erwiesen, von Morgenthaler[16], dem ersten Biographen und guten persönlichen Kenner Wölfli's, immerhin für möglich gehalten wird. Setzen wir Lebens- und Wahngeschichte zueinander in Beziehung, so ergeben sich erstaunliche Entsprechungen: Mit 12 Jahren pflückt Wölfli die Orange, Sexualsymbol der Adolfina in der Wiege, und mit etwa 12 Jahren will er ein Kind in der Wiege sexuell belästigt haben. Wegen Unzucht mit einem drei- bis vierjährigen Mädchen erfolgt seine Internierung. Als Vierjähriger aber hat er wahnhaft selbst ein Mädchen mißbraucht, und vor allem die Todesstürze, die wegen Sexualdelikten an Mädchen erfolgen, werden in die Jahre 1867-68, also Wölfli drei- bis vierjährig, verlegt. Nun stürzt Wölfli aber selbst, und zwar in Mädchenkleidern, in die Tiefe. Wir wagen die Deutung, daß sich Wölfli in doppelter Weise mit seinem Opfer identifiziert: Das durch das Sexualdelikt ins Unglück gestürzte Mädchen wird sein eigener Unglücks- oder Todesfall; und: das Alter des drei- bis vierjährigen Mädchens, dessen Mißbrauch ihn zum Todesfall der Internierung brachte, wird nun zu seinem eigenen Alter als Täter, und zwar erfolgen die Verführungen mit Todessturz 1867-68, als Wölfli drei- bis vierjährig ist. Wir versuchen die Zusammenhänge durch folgendes Schema zu verdeutlichen:

	1864	1867-68 (3-4 J.)	1872 (8-9 J.)	1876 (12 J.)	1895 (31 J.)
Realbiographie	Geburt		Verdingkind Tod der Mutter	Wahrscheinlich Episode mit Kind in der Wiege	Unzucht mit 3 1/2 jährigem Mädchen, Internierung wegen Schizophrenie
Wahnbiographie		Todessturz, Coitus-Szenen	Ende der kosmischen Reisen mit der Familie	Erbeutung der Orange der Adolfina in der Wiege	

Identität Opfer-Täter



Aus: Th. Spoerri, Die Bilderwelt Adolf Wölflis, Basel–New York 1964

10

12



Ausschnitt aus 10

11



Dieser Interpretationsversuch ist nur als Modell zu werten, wie sich die Wurzeln eines subjektiven Symbols in der Verquickung von Lebens- und Wahngeschichtlichem auffinden lassen. Die Wahnwirklichkeit Wölfli's ist um einiges komplizierter und verschlungener. So gibt es mindestens zwei verschiedene Todesstürze: der Säugling Wölfli stürzt, mehr durch Unachtsamkeit der Umgebung, wird gerettet oder wieder zum Leben erweckt, sowie der zweite Todessturz des Drei- bis Vierjährigen, vor allem als Schuld und zur Bestrafung[17]. Wölfli nennt sich selbst "Unglücksfall" und sieht seine Erkrankung resp. Internierung als Folge der Verfehlungen: *Beidseitige Abführung in die Irrenanstalt Waldau: Kreutzigung, Toot und, Begräbniss.* Wölfli stürzt auch als Mann (Abb. 13), ebenso wie die Mädchenopfer zum Teil mit entblößtem Genitale in die Tiefe fallen. Auf dem Bildausschnitt "Die Aktion tritt in Kraft"[18] stürzt Wölfli als Mann, jedoch mit gestiefelten Beinen, und gleichzeitig stürzt eine Frauenfigur, deren gehobener Rock die Vagina freigibt. Diese Bildelemente können als Vorstufen angesehen werden, die in der weiteren Verschlüsselung zum stürzenden Wölfli im Mädchenrock kontaminieren. Wölfli stößt auch als Teufel sein Opfer in die Tiefe, spießt die Fallenden mit der dreizinkigen Gabel auf, wie er ebenfalls selbst als geflügelter Skt. Adolf mit schwarzem Zepter und erigiertem Penis in die Tiefe fällt. Variationsreich sind die Bestrafungen und Hinrichtungen: Wölfli wird vom Blitz erschlagen, bezeichnenderweise 1876, oder gekreuzigt, ebenfalls 1876.[19] Diese *Kreutzigung meiner Wenigkeit* zeigt Wölfli mit entblößtem Glied; darüber ist geschrieben: *Gekreuzigt wird hier Gottes Sohn, weil er gesündigt hat.* Auf anderen Kreuzigungsszenen steht der Gekreuzigte auf Wölfli's, dann auf des Satan's Kopf, und in einer weiteren Darstellung hat der Gekreuzigte zwei Köpfe, einen dunklen und einen hellen. Das Symbol *Todesfall Wölfli's im Mädchenrock* ist mit der Kreuzigung zusammen zu sehen. Nach der christlichen Symbolik ist die Kreuzigung der Durchgang zur Auferstehung, und auch Wölfli wird nach verschiedensten Toden wieder zum Leben erweckt. Überindividuelles geht mit der subjektiven Verschlüsselung von Subjektivem eine enge Verbindung ein. Die Kriterien eines Symbols im strengen Sinne sind erfüllt: Das Abzubildende wird durch das gleichnishafte Bild gedeutet. Gegensätze wie Mann – Frau, Schuld – Bestrafung, Gott – Teufel sind darin enthalten und zugleich werden sie durch den Kreuzestod mit der virtuell darin enthaltenen Möglichkeit der Auferstehung aufgehoben. In den Mandalas des Spätwerks Wölfli's – auf die hier nicht eingegangen werden kann – führt die coincidentia oppositorum aus dem Chaos heraus zu einer überpersönlichen Ordnung. Das Entfremdete ist, wie Rainer Maria Rilke über Wölfli sagt, zu einem "neuen Einklang" gebracht.

Wechselnde Identifikationen und Identität: Wölfli nennt sich oder unterschreibt seine Werke als Zeichner, Komponist, Verfasser, Jägergeneral, Generalfeldmarschall, Musikdirektor, Majestät, Groß-Groß-Kaiser, als sterbende Exzellenz, verunglückte Majestät, Unglücksfall, ausrangierter Unfall etc. In seinen Bildern erscheint er als Gottessohn mit einer Riesenfamilie von Groß-Groß-Göttinnen und Heiligen sowie als Teufel, gefallener Engel. Vor allem unterschreibt er als Skt. Adolf oder Skt. Adolf II. und ist der Begründer der neuen Skt. Adolf-Schöpfung. Gleichzeitig nennt er sich auch Patient, Landarbeiter, Melker, Totengräber und Soldat. Welches Signifikant steht hinter diesen verschiedenen Signifikaten, was wird eigentlich abgebildet in diesen verschiedenen Bildern und Namen? Wölfli ist einmal dieses oder jenes und gleichzeitig etwas anderes und wechselt somit ständig seine Identifikationen. Besteht zwischen diesen Sowohl-als-auch-Identifizierungen und einem Abzubildenden Identität und geht dieses Bezeichnende (Signifikant) von einer Person als Identität aus, die zu derart verschiedenen Personifizierungen kommt? Handelt es sich einfach um eine Aneinanderreihung oder besteht zwischen den verschiedenen Bezeichnungen eine paradigmatische Beziehung? Die Bezeichnungen sind aber keine Synonymreihen; das einzig Gemeinsame in der Unterschiedlichkeit ist, daß sie von Wölfli stammen. Das Allerunterschiedlichste kann eine gemeinsame Identität nur haben in dem, das alles und zugleich eins ist, der Idee eines allumfassend Göttlichen, das den "guten" Gott wie den Satan und die ganze Schöpfung einschließt. In einem "wahnsinnigen" Sinn stimmt folglich für Wölfli die Identität zwischen Abgebildetem (Wölfli als das Göttliche) und Abbildung. Für uns, die Betrachter, die dem "Sinn" einer gemeinsamen Vernunft tributpflichtig sind, erscheinen gerade diese *alles* bedeutenden Identifikationen als Indiz für das Fehlen einer Identität mit einem Bezeichnenden, und zwar einem Bezeichnenden als einer mit sich identischen Person. In diesem gleichen Sinne wird Schizophrenie auch als Störung der Person bezeichnet.

14



Aus: Kat. A. W. 1864–1930, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, 27. 2.–12. 4. 1971



15

V. "Rotkreuz-Ritter-Edler".

Der vor zwei Jahren verstorbene E. A. nannte sich "Handwerksmeister" und "Rotkreuz-Ritter-Edler" und zeigt damit, daß er zugleich beides ist: Ein nimmermüder, zuverlässiger Arbeiter im Alltäglichen und der mit Hut-Krone und Orden geschmückte Ritter Edler, der Wahn bildet, dichtet, zeichnet, komponiert und bildhauert. Unweit der Heilanstalt, in der er seit Jahrzehnten lebte, hat er sich eine Holzhütte mit Blechdach erbaut, von der er sagt: *Das Schlößchen entlockt sich dem Bodenkern.* In volksliedhaftem Singsang trägt er seine mit Wortneubildungen durchsetzte Dichtung vor *Blitz bim Tonner Kreislauf Wasser Milchstraße Walz Maar Calascum das Wind daher Atome Isatopla.* Neben der Hütte im Gras stehen steinerne Frauenköpfe, die seine "Weltglücksfrau" darstellen(Abb. 15). In der Umgangssprache sprunghaft, dann wieder erstaunlich geordnet, sind seine Dichtungen schwer verständliche, verkürzt-gedrängte Epen, in denen sich der Kampf der Griechen um Troja, Bacchusfeste, medizinische Ausdrücke, Personen aus der Anstaltsumgebung und der Patient selbst mischen[20].

Die verschiedenen Frauenköpfe sind nahezu ununterscheidbar; mit dem starren, unbewegten Gesicht und dem gelockten Haarkranz machen sie einen archaisch-urtümlichen Eindruck. Sie verkörpern die Weltglücksfrau, ein Wortbild, in dem sich seine wichtigsten Begriffe überlagern: Die Frau ist Glück, als Chirurg arbeitet er am Weltglück, und die Vereinigung mit der Weltglücksfrau ist eben das Weltglück. Sich selbst bezeichnet er als Held, Edelmann, Allerweltszögling, als *Erfinder, Entdecker, Christ auf dem Strebepferd,* als Chirurg der *Allerweltsoperationen* und – da ihm Hochzeit und Heldentum versagt ist – als *bei mir Herrgotts unschuld in brutal vernichtetem Held.* Diese Wortneubildungen sind Beispiele für das Strukturprinzip der erzwungenen Identität. Das Abzubildende kann mit den gewöhnlichen Konventionsworten nicht abgebildet werden. Um trotzdem eine Identität zu erreichen, wird das Wortbild umgestaltet, neugebildet zur Wortneubildung, dem Neologismus. In seinen Epen glaubt Ritter-Edler eine Art Ursprache entwickelt zu haben, die eine Übersetzung aus den verschiedenen lebenden Sprachen ist, und so singt er in einem *übersetzungseinigen Sinn . . . das richtige Weltglück.* Neben Regressivem zeigt sich in den Neologismen gerade das, was wir als hyperreflexiv bezeichnet haben: Endprodukte mehrgliedriger Überlegungen werden mit Bildhaftem zu Kurzformeln verbunden und bedeutungshaltig verknüpft. So liegt dem Neologismusagglomerat *Weltglücksehrenbürger Sohlen und Berufsoperation* eine Polyphonie von Verschiedenartigem zugrunde: Der Chirurg, der am Weltglück operiert und die Sohle (vermutlich als pars pro toto) für das Durchlaufen des Weltalls. Noch in einer andern Weise repräsentieren die Neologismen das Abzubildende, indem sie durch Geheimnis von Klang und Unverständlichkeit das Großartige (als das Abzubildende)

gerade durch fehlende Verbalisierung abbilden. Ähnlich wie bei Wölfli lösen sich aber die Worte oft auch vom Abzubildenden ab, die Identität geht verloren. *Ein Wort springt aufs andere*, sagt Ritter-Edler; es entsteht eine Art Wortwelt mit Eigenleben und Eigenaktivität. Aus Metaphern werden Dinge. Es bleibt aber der Wohlklang der Wortmusik. Hiermit bilden sie vielleicht – in einem anderen Sinn – wiederum eine Einheit mit der Person des sich schmückenden Ritter-Edler, der *das Weltglück singt*.

VI. Die Informationstafeln A. S.

Es ist fraglich, ob A. S. ein Schizophrener oder ein nicht kranker Sonderling ist, so daß der Einbezug in die Bildnerei der Geisteskranken nur unter Vorbehalt geschieht. Auch sind die Angaben über seine Persönlichkeit, die Art seines Machens und die Werke selbst zu spärlich, um die Strukturpinzipien an ihnen zu exemplifizieren (die Monographie von Ingeborg Lüscher[21] liegt bei der Drucklegung des Kataloges noch nicht vor). Eine besondere Präsentation ist dadurch gegeben, daß Texte aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgenommen und nach einem Ordnungsprinzip auf Blechtafeln geschrieben werden. Im Kastanienwald des Besitzers, der von einem allgemein begehbaren Weg durchzogen wird, an Bäumen aufgehängt, sind die Blechtafeln mit ihren Informationen zugleich öffentlich und privat.

A. S. lebt seit 20 Jahren völlig isoliert in einem mit verschiedenartigsten Utensilien vollgestopften, verbarrikadierten und dadurch labyrinthischen Haus. Nicht minder absonderlich ist sein Gebaren und die Konsequenz seines Redens. *Mein System ist, daß ich immer Gleiches zu Gleichem tue*, sagt er, und: *Sie lesen nur zur Erregung des Geistes oder des Gefühls. Ich lese, um zu ordnen.* So enthält ein Zimmer seines Hauses alles über die "weibliche Person": Jugendstilspiegel, Nagellack, Menstruationstabletten, Untersuchungen über Schwangerschaft, Befruchtung, Klimakterium etc. Seine Tafeln fertigt er größtenteils aus Konservenbüchsen, seltener aus Pappkarton an. Einige Tausend dieser Informationstafeln sind, enzyklopädisch geordnet, in seinem Edelkastanienwald aufgehängt. Die chemische Analyse von 1000 g Rindfleisch, Kurven der Körpertemperatur in der Schwangerschaft oder Buchtitel psychopathologischer Literatur (Abb. 16) finden sich auf großen Tafeln oder verteilt auf mehrere Kleintafeln, die an Baumstämme genagelt oder mit Schnüren an Zweigen aufgeknüpft sind. Ob das Ordnungsprinzip nur ein enzyklopädisches ist oder nach Analogien oder gar Homologien funktioniert, wird zu untersuchen sein. Das Modewort "Verfremdung" ist insofern am Platz, als das Abgebildete in einen neuen Rahmen gestellt wird und damit einen eigenen Bildcharakter erhält. Es ist möglich, daß dieses Abbild dadurch Bedeutungen des Abgebildeten freilegt, die an jenem im konventionellen ursprünglichen Zusammenhang nicht sichtbar waren.

Aug. Forel
1 Bd.
Gehirn und Seele

Helene Lange
1
das Erwachen der Seele (seelische Entwicklung d.
sehen bis 5-Jahr
im Bilde

Dr. Sigm. Freud
1 gros volume
la science
des rêves

Psycho-
synthese (v.
noch Indifferenz
len zu d. Trieben
& Gefühlen

Dr. G. Wyneken
1 Bd.
das
Unterbewusst
sein

Dr. Forel
Einführung
in die
Psychologi

Coué
Bd.
die Selbstbe-
meisterung d
bewusste
Autosugge
tion

Jeder
1 Bd.
das
Psychoanalyti
sche Volks-
buch

Entre parenthèses
« Entretiens avec
C. F. Jun
de R. I. Evans
avec commentaires de
Jung
Open avant Jung
en 1961
il y expose les
les grandes lign
les grandes prin
de la théorie
doctrine

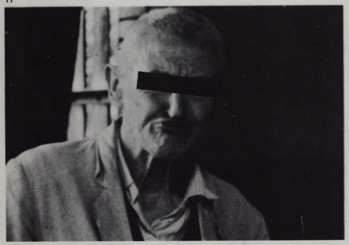
Ludwig Ma
« Biograph
Sigmund F
208 Seiten
Kindler V

Theodor Spoerri

* 1924. Medizin- und Psychologiestudium in Zürich, Basel, Tübingen, Bern: Dr. med. (1949), Dr. phil. (1951). Seit 1951 Psychiatrische Kliniken Waldau-Bern und Münsingen. 1955 Habilitation. 1963 Vizedirektor der psychiatrischen Universitätsklinik Bern. 1964 a. o. Prof. 1970 Direktor psychiatrische Universitäts-Poliklinik Bern, Ordinarius für Psychiatrie.

Publikationen in Buchform: *Genie und Krankheit*, 1951; *Persönlichkeit und Werk Georg Trakl's*, 1954; *Nekrophilie*, 1959; *Sprachstörungen bei Psychosen* (mit 2 Schallplatten), 1963; *Sprachphänomene und Psychose*, 1964; *Beiträge zu Ekstase*, 1968; *Kompendium der Psychiatrie*, 1970[6] (Übersetzung franz., span., ital., portug., holländ.). Editor der Zeitschriften: *Confinia psychiatrica; Psychotherapy and Psychosomatics; Psychiatria clinica;* Monographie-Reihe *"Bibliotheca psychiatrica"*.

17



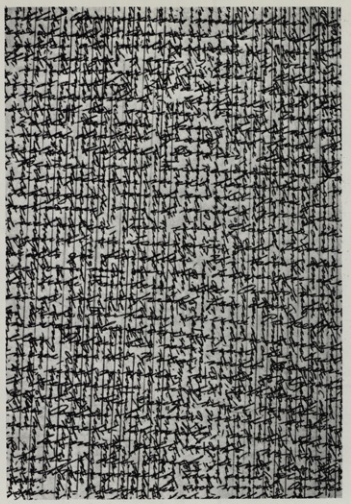
18



VII. Leerformen schizophrener Produktivität.

Mit Leerform ist gemeint, daß die Form "leer" von Abzubildendem ist und dieses nicht oder nicht mehr repräsentiert. Die Leerformen sind ein Gegenpol zu den "ausdrucksgeladenen Kurzformeln", deren Symbolreichtum sich "sinnvoll" auf die Identität mit dem Abgebildeten hin aufschlüsseln ließ. Doch gelangten wir auch für diese Beispiele an eine Grenze des Sinnverstehens; so bei den Keimformen Anton Müller's, dem Dingcharakter der Bilder Wölfli's und der Wortwelt Ritter-Edler's. Um dieses Moment geht es bei der Leerform, wobei der Begriff nur das Negative, das Fehlende enthält. Positiv ausgedrückt: es geht um die Wirklichkeit der Abbildung. Im folgenden wählen wir nicht die Bildnerei als Medium, sondern den Körper und die Schriftstücke Schizophrener. Wir haben nur die besondere Form und ihren Aussagewert für den Betrachter im Auge und nicht die Art ihrer Entstehung. Bezüglich der Genese können die sinnfreien Bewegungsschablonen kausal als Enthemmungsphänomen erklärt werden. Den Stereotypien (nach psychiatrischer Definition ein sinnentleerter Automatismus) ist häufig an sogenannten Ausdrucksrudimenten der ursprüngliche, später verlorene Sinngehalt noch ablesbar[21]. Es geht uns aber nicht um die Frage, durch was, auf welche Weise und wozu die Form entstand, sondern um die Form selbst, wie sie sich dokumentiert. Jeder Betrachter wird das Phänomen auf seine Weise interpretieren und vervollständigen; so kann das von der übrigen Körperbewegung losgelöste, isoliert funktionierende "Schmatzen" eine der Gesetzmäßigkeiten des Körpers bewußt werden lassen. Oder: Das unaufhörliche Händereiben sensibilisiert als Berührungsspiel des Körpers mit sich selbst das Erleben der eigenen Körperlichkeit. Folglich darf es auch dem Schreibenden als Psychiater unbenommen sein, diese Leerformen auf die Kommunikation der Schizophrenen hin zu interpretieren.

1. Der Film beschränkt sich auf die Illustrierung einiger, ständig wiederholter Bewegungsabläufe. Wie aus der übrigen Körperbewegung ausgestanzt, laufen Händereiben, Kleiderzupfen, Wangen- oder Haarestreicheln, Schaukeln, Schmatzen (Abb. 17) oder Grimassieren des Gesichts ab. Bei einem Patienten ist unabhängig vom Rhythmus seines Stechschritts ein rhythmisches Mundvorstülpen und -seitwärtsziehen zu beobachten. Diese ständig repetierten Bewegungen haben keine Beziehung zur Umgebung und werden wie eine Arbeit ausgeführt. Es handelt sich z. T. um angeborene motorische Schablonen, die normalerweise in zweckgerichtete oder sinnbezogene Handlungen eingebaut sind, nun aber als sinnfreies "Rohmaterial" isoliert zutage treten[22]. Eine eigentliche Stereotypie liegt mit der komplizierten Bewegungskombination eines Patienten vor, bei der der Rumpf nach vorn gebeugt, die Hand schüttelnd nach hinten gedreht und gleichzeitig die Lippen bewegt werden (Abb. 18). Eine automatische, stets gleichförmig ablaufende Bewegungsfolge, die keinem physiologischen Muster entspricht. Sie ist individuell konstruiert und scheint ursprünglich einem autistischen Zweck, eventuell der Abwehr von Halluzinationen, gedient zu haben. Bei einem Schamanen, der in Trance mit Geistern verkehrte, sahen wir eine sehr ähnliche Bewegungskombination.



20

VIII. Bild-Kommentare Aurélie's.

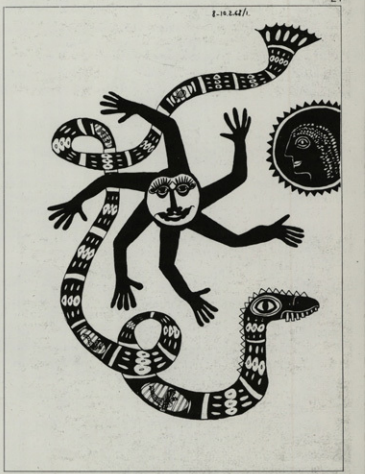
Das Besondere des Films "Ephémère Aurélie" (realisiert durch Alfred Bader[23]) liegt darin, daß automatisch produzierte Bildnereien von der Autorin selbst kommentiert werden. Wir hören sie im Gespräch mit dem Psychiater Dr. Bader.

Die Bilder wurden innerhalb weniger Wochen während des Aufenthaltes in einer psychiatrischen Klinik gezeichnet. Sie entstanden spontan, automatisch, als ob der Stift von jemand anderem geführt würde. Die Einweisung in die Klinik erfolgte wegen einer Krise, die im Verlauf einer analytischen Psychotherapie auftrat. Bei einem zweiten Aufenthalt in der Klinik nach drei Monaten gab die Patientin Kommentare zu den Bildern, die sie während der ersten Hospitalisierung zu Papier gebracht hatte.

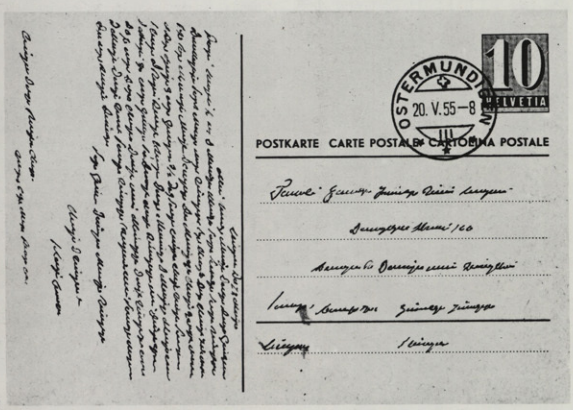
Auf der abgebildeten Zeichnung (Abb. 21) ist die Mittelfigur ein stilisiertes Gesicht, von sechs Armen radförmig umgeben. Kopf und Hände sind von einer grausamen Frau abgeschnitten worden. Angst und Abscheu empfindet die Patientin vor dieser Kopf-Hand-Figur. Die Schlange mit Pappzähnen ist ein freundliches Wesen, das sich häuten kann und anderes verschlingt (z. B. eine Nymphenfigur), ohne zu vernichten. Auf anderen Bildern kommen weitere allgemein archetypische (z. B. Drache) sowie individuelle Symbole hinzu (z. B. eingemauerte Frau). Die Interpretationen der Patientin schlüsseln die Symbole auf und machen sie – als Abbilder – auf ihre Lebens- und Problemgeschichte hin – als das Abzubildende – durchsichtig.

2. In der Schriftprobe a (Abb. 19) sind einzelne Buchstaben, Zahlen und Worte noch lesbar. Das übrige Schriftbild ist aber nur eine Produktion von Pseudozeichen. Große, kleine Buchstaben und Wortabstände werden lediglich nachgeahmt, ohne bedeutungshaltigen Zeichencharakter zu besitzen. Pseudoadresse, -gruß und -unterschrift folgen der konventionellen Bildform, sind aber bloße Scheingebilde. Und trotzdem sind die schriftähnlichen Formen auf eine Postkarte geschrieben, die an sich zur Mitteilung dient und an jemanden gerichtet ist. Die Weise des Mitteilens wird gesucht und mit den Leerformen mitgeteilt, daß nichts mitgeteilt wird. Die Schriftprobe b (Abb. 20) ist an sich klar, exakt geschrieben, mit bedeutungshaltigen Schriftzeichen und einem verständlichen Inhalt. Da das Blatt gleichzeitig quer beschriftet ist, entstehen zwar ästhetisch ansprechende Muster, aber durch die Anordnung der Mitteilung wird die Mitteilbarkeit sehr erschwert. Es handelt sich um eine Anklageschrift, der Kläger will also etwas klar machen, und gerade dieses wird durch die Form der Präsentierung verunmöglicht. In der Geste des Mitteilens liegt die Absage an die Mitteilung. Es ist an sich ein Abgebildetes da, und die Abbildung verschlüsselt oder verdeckt es nicht, sie streicht es aber durch. Die Kommunikation zu einem Lesenden ist durch den Briefcharakter gegeben; die Kommunikation wird aber dadurch paradox, daß sie sich selbst verunmöglicht. Je mehr mitgeteilt und damit quer darüber geschrieben wird, umso mehr hebt sie sich selbst auf. So wird das Schriftstück zu einer Leerform schizophrener Produktivität.

21



Aurélie sei ihr Name im Augenblick, wodurch sie ihren wirklichen vergessen habe, sagt die Zeichnerin. Ohne ihr Zutun "träumt" der Stift die Bilder auf das Papier; sie sind wie visualisierte Träume. Die vorausgehenden Erfahrungen mit der Psychoanalyse werden die Patientin mit dem Traumerleben und den Regeln der Verschiebung, Verdichtung und Identifizierung vertraut gemacht haben. Dort wird sie auch gelernt haben, zu den Traumbildern Einfälle zu assoziieren und – wie sie es in den Kommentaren tut – Symbole zu enträtseln und zu deuten. Der Wert der Bilder als Abbild einer abgebildeten Problematik wird dadurch nicht geschmälert. Vielleicht ist dieses aber der Grund, daß ihre Bilder "normaler" wirken als die Wölfli's oder Müller's. Sie kommen – bildlich ausgedrückt – direkt aus dem Unbewußten, wie unsere eigenen Träume auch. Sie machen nicht – wie bei Wölfli und Müller – den Unweg durch das Medium der veränderten Person des Schizophrenen. Bei aller Gemeinsamkeit der Bildnereien liegt hier der kleine, aber sehr bedeutsame Unterschied zu den Bildern Aurélie's. Auch sind ihre Kommentare wirklich Erläuterungen und Dechiffrierungen, während die Erklärungen, die Wölfli den Bildern beigibt, nur seine "Bilder-Rätsel" mit Worten als Rätseln fortsetzen.



19

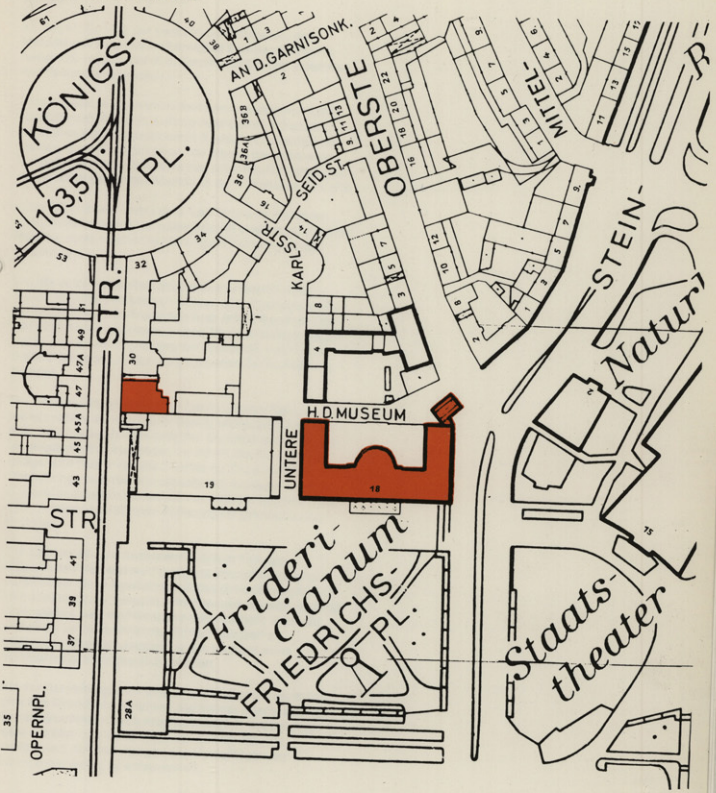
Literatur

[1] Marcel Réja, zit. A. Bader, Zugang zur Bildnerei der Schizophrenen vor und nach Prinzhorn (in Druck).
[2] H. Rennert, Die Merkmale schizophrener Bildnerei, Jena 1962.
[3] O. F. P. Maran, Ein Urteil von Künstlern und Laien über moderne Malerei ohne Rücksicht auf den psychischen Zustand des Malers, in: Confinia Psychiat. 13/145/1970.
[4] L. Navratil, A + b leuchten im Klee, in: Psychologische Texte, München 1971.
[5] A. Bader, a. a. O.
[6] M. Foucault, Psychologie und Geisteskrankheit, Frankfurt 1968.
[7] Zitat G. Steinwachs, Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur, Neuwied & Berlin 1971.
[8] P. Gorsen, Das Bild Pygmalions, Hamburg 1969.
[9] R. D. Laing, Phänomenologie der Erfahrung, Frankfurt 1969.
[10] H. Prinzhorn, Bildnerei der Geisteskranken, Neudruck, Berlin 1968.
[11] La Compagnie de l'Art Brut, L'Art Brut, Paris 1964.
[12] H. Müller-Suur, Sinnhorizonte in Zeichnungen von Schizophrenen, in: Confinia Psychiat. 10/46/1967.
[13] D. Koepplin, Adolf Wölfli, in: Kat. KM Basel 1971.
[14] Th. Spoerri, Die Bilderwelt Adolf Wölfli's, Basel/New York 1964.
[15] H.- P. Bouché, Adolf Wölfli, in: L'Art Brut, Paris 1964, p. 14
[16] W. Morgenthaler, Ein Geisteskranker als Künstler, Bern/Leipzig 1921.
[17] Th. Spoerri, a. a. O., Erklärung zu Tafel 8.
[18] J. v. Ries, Über das Dämonisch-Sinnliche und den Ursprung der ornamentalen Kunst des geisteskranken Adolf Wölfli, Bern 1946, p. 24.
[19] D. Koepplin, a. a. O., no 55 & 57.
[20] Th. Spoerri, Sprachphänomene und Psychose, Basel/New York 1964.
[21] I. Lüscher, Dokumentation über A. S., "Der größte Vogel kann nicht fliegen", Köln 1972.
[22] Th. Spoerri , Motorische Schablonen und Stereotypien bei schizophrenen Endzuständen, in: Psychiat. Neurol. 153/81/1967.
[23] A. Bader, Ephémère Aurélie, in: Cinémathèque Specia, Paris 1970.

Gerhard Büttenbender
Sigurd Hermes

Zum Realisationsbereich FILM

Filmschau Kino ROYAL



Documenta 5 untersucht Bildwelten nach ihrer Bedeutung für Problemlösungsversuche dieser Gesellschaft.
Ein zentrales optisches Angebot ist gegenwärtig der Film. Durch bewegungserfüllten, kontinuierlichen Ablauf ermöglicht das Filmbild die Illusion der Wirklichkeit. Bewegliche Zeichensysteme sind dem Strukturprinzip der Ausstellung weniger trennscharf zu subsummieren als statische.

Im folgenden wird der Versuch unternommen, das Material des Realisationsbereiches Film nach Strukturfeldern zu ordnen, die dem Strukturprinzip der gesamten Ausstellung entsprechen.

Film als Illusion der Wirklichkeit kann gesellschaftliche Realität nach Wunsch, Auftrag oder Befehl verändert darstellen. Film, als autonomes System von Zeichen auf keine andere Wirklichkeit als die eigene bezogen, kann Vorstellungen oder Entwürfe von einer Realität entwickeln, die nur oder erst in der Abbildung als Wirklichkeit besteht.

Oder Film ist Instrument (z. B. Lehrfilm) und Verfahren (z. B. Dokumentation) zum Umgang mit einer vorgegebenen Realität, objektivierte Darstellung als Wirklichkeit des Abgebildeten.

Um die einzelnen Materialkomplexe zu beschreiben, geben wir Arbeitsstrategien wieder, d. h. Überlegungen, die Filmmacher zur Grundlage ihrer Arbeit machen oder aus ihrer Arbeit gewonnen haben. Diese Arbeitsstrategien sollen als verbale Ergänzung zur Projektion von Filmen deren Zuordnung zu den vorgegebenen Strukturfeldern belegen.

Die Arbeitsstrategien sind auf den folgenden Seiten jeweils rechts als imaginärer Dialog wiedergegeben. Die linke Seite bezeichnet jeweils den Standort der Aussagen innerhalb der Strukturfelder, vermittelt die Zusammenhänge oder begründet die Zuordnung. Die parallele Darstellung von Ortsbezeichnung und Aussage ist dem Gegenstandsbereich entlehnt, von dem sie handelt: dem Film – seiner schriftlichen Fixierung als Drehbuch oder Protokoll.

Der Katalogteil zum Realisationsbereich Film, als didaktisches Korrelat zur Filmschau konzipiert, zeigt sich dem Prinzip eines Ausstellungskataloges nicht verpflichtet. Hier wird nicht der Versuch unternommen, alles gesammelt vorzustellen, was die Filmschau demonstriert. Vielmehr wollen wir an bezeichnenden Filmen beispielhaft bestimmte Materialkomplexe in den angegebenen Strukturfeldern anschaulich machen.

Bei der Darstellung von Filmbeispielen sind wir nach dem gleichen Grundsatz verfahren wie bei der Beschreibung der Strukturfelder durch Arbeitsstrategien: bei der Auswahl der Bild- und Textbelege haben wir versucht, weitgehend den Äußerungen und Vorschlägen der Filmmacher selbst zu entsprechen.

Die angemessene Präsentationsform des Untersuchungsgegenstandes im Realisationsbereich FILM ist die Projektion. In einer didaktischen Entsprechung zur Projektion von Filmen sollen hier Arbeitsstrategien dargestellt werden.

Diese Strategien, als Handlungsanweisungen der Filmarbeit von Filmmachern bewußt zugrunde gelegt oder als Resultate aus der Reflexion über eigene Arbeit gewonnen, sind im Folgenden nach jenen Kategorien geordnet wiedergegeben, die dem Strukturprinzip der gesamten Ausstellung entsprechen.

Als didaktisches Korrelat zur Projektion von Filmen werden die geäußerten Arbeitsstrategien notwendig exemplarisch bleiben.

Die darüber hinaus nötige Auswahl der Materialkomplexe soll, den Bedingungen der Innovation verpflichtet, vorwiegend solches Material präsentieren, das aus geographischen, historischen oder politischen Gründen bislang weniger Verbreitung gefunden hat.

Peter Bächlin

Der Film ist ursprünglich ein von Wissenschaftlern und Technikern geschaffenes Reproduktionsmittel zur Wiedergabe von fotografischen, bewegungserfüllten und kontinuierlichen Sehbildern. . . . Die intensive Wirklichkeitsillusion, die das kinematographische Bild erzeugen kann, ermöglicht dem Film sowohl die Abbildung der Wirklichkeit selbst, als auch die Darstellung einer Scheinwirklichkeit, welche die Wirklichkeit durch eine wunschgemäße Korrektur entstellt.[1]

W. I. Pudowkin

Ein Beispiel aus meinem Film "Die letzten Tage von St. Petersburg": Zu Beginn jenes Teiles der Handlung, welche einer Darstellung des Krieges gewidmet ist, wollte ich eine große Explosion zeigen. Um die Wirkung dieser Explosion vollkommen lebensecht darzustellen, ließ ich eine Menge Dynamit im Boden vergraben und sprengen und nahm die Sprengung auf. Die Explosion war wirklich fürchterlich – filmisch jedoch war sie nichts, eine leblose, langweilige Angelegenheit. Später, nach vielen vergeblichen Versuchen, gelang es mir, die Explosion und die von mir gewünschte Wirkung zu "montieren"; allerdings verwendete ich dabei keine einzige Aufnahme der Explosion, die ich eigens zu diesem Zweck gefilmt hatte. Ich nahm einen Flammenwerfer, der dichte Rauchschwaden entwickelte; um den Einschlag wiederzugeben, montierte ich in raschem Hell-Dunkel-Rhythmus Aufnahmen eines Magnesiumblitzes und fügte dazwischen die vor längerer Zeit gemachte Aufnahme eines Flusses, die mir ihrer besonderen Lichtstimmung wegen passend erschien. In dieser Weise entstand langsam die Bildwirkung, die ich suchte. Die Bombenexplosion war nun auf der Leinwand; sie bestand aus allem Möglichen, nur nicht aus den Elementen einer wirklichen Explosion.

Ich will mit diesem Beispiel sagen, daß die Montage Schöpferin filmischer Wirklichkeit ist, und daß die Natur uns nur das Rohmaterial zu unsrer Arbeit gibt. Dies ist das eigentliche Verhältnis von Wirklichkeit und Film.[2]

Harun Farocki

1. Der Film ist als ein syntaktisch-sigmatisches System von Zeichen zu verstehen; diese Zeichen stehen in einem bestimmten Verhältnis zueinander und bezeichnen die Objekte, die darauf abgelichtet sind; es gibt ikonische und symbolische Zeichen – der Film bedient sich zumeist der ersteren.

2. Ikonische Zeichen sind Umformungen der in der Natur vorkommenden Zeichen; das gibt – beim schlechten Realismusbegriff von Filmemachern und Filmzuschauern – oft dazu Anlaß, die ikonischen Zeichen mit der Realität zu verwechseln.

3. Damit wird jedoch das, was diese Zeichen bedeuten, unkenntlich. Man muß also, um dem entgegenzutreten, zu der filmsyntaktischen Ebene der ikonischen Zeichen eine semantische hinzufügen, die die Informationen entschlüsselt. Durch diese Einführung bringt der Film seine Informationen selbst auf den Begriff, macht Aussagen über Sachverhalte.[3]

WIRKLICHKEIT DER ABBILDUNG
Materialkomplexe zum angegebenen Strukturfeld:

Sozialistischer Realismus
Politischer Propagandafilm
Werbefilm
Film als Ware (Unterhaltung)
Primär formal bestimmte Filme des Underground
Kunstfilme
Animationsfilme
Familien- und Hobbyfilme

Als Beispiel für eine autonome Bildwelt, die als Vorstellung oder Entwurf auf keine andere als die eigene Wirklichkeit bezogen ist, werden Topoi der Entwicklung von Arbeitsstrategien zum Materialkomplex Sozialistischer Realismus dargestellt.

W. I. Pudowkin
In der Psychologie gibt es ein Gesetz: Wenn eine Gemütserregung eine gewisse Bewegung hervorruft, kann umgekehrt die Nachahmung der Bewegung das entsprechende Gefühl hervorrufen. . . . Montage bedeutet im Grunde genommen die zielbewußte, zwangsläufige Führung der Gedanken und Assoziationen des Zuschauers. Wenn sie auf der Basis einer planmäßigen Konzeption eine Handlung oder Gedankenfolge veranschaulicht, erregt oder ruhig, so wird sich die angestrebte Erregung oder Beruhigung dem Zuschauer mitteilen.[4]

Bertold Brecht
Realistisch heißt: den gesellschaftlichen Kausalkomplex aufdeckend/ die herrschenden Gesichtspunkte als die Gesichtspunkte der Herrschenden entlarvend / vom Standpunkt der Klasse aus schreibend, welche für die dringenden Schwierigkeiten, in denen die menschliche Gesellschaft steckt, die breitesten Lösungen bereit hält / das Moment der Entwicklung betonend / konkret und das Abstrahieren ermöglichend.[5]

M. I. Kalinin
Der Realismus ist die Einheit von Form und Inhalt, wenn nicht nur eine wahrheitsgetreue äußere Beschreibung gegeben wird, sondern auch der innere Gehalt der Erscheinung zutiefst richtig wiedergespiegelt wird.

Einheit von Inhalt und Form ist natürlich auch im Sozialistischen Realismus vorhanden. Es besteht aber ein Unterschied zwischen dem Sozialistischen und dem früheren, vorsozialistischen Realismus. Im vorigen Jahrhundert suchten russische Schriftsteller eifrig nach den positiven Helden im russischen Leben. Doch der künstlerische Wert ihrer hervorragenden Werke war gerade deshalb so groß, weil sie negative Typen zeigten, während Helden, in denen das Volk ein Vorbild hätte erblicken können, nicht zustande kamen.

Wir aber leben in der sozialistischen Gesellschaft. Daher hat bei uns der realistische Künstler ein grundsätzlich anderes Verhältnis sowohl zur Gesellschaft selbst als auch zu seinen Helden.[6]

J. W. Stalin
Da der Film außergewöhnliche Mittel hat, die Ideologie der Massen anzuregen, verhilft er der Arbeiterklasse und ihrer Partei dazu, die Arbeiter im sozialistischen Geist zu erziehen, die Masse im Hinblick auf den Kampf für den Sozialismus zusammenzuschließen, ihre Kultur und ihre politische Kampfkraft zu erhöhen.

Die Sowjetmacht erwartet von Euch neue Erfolge, neue Filme, die wie "Tschapajew" die Größe der geschichtlichen Heldentaten verherrlichen werden, welche von den Arbeitern und Bauern im Kampf um die Macht geleistet wurden, Filme, die zur Verwirklichung neuer Aufgaben anregen.[7]

A. A. Shdanow
Wir sagen, daß der Sozialistische Realismus die grundlegende Methode ist, aber das setzt voraus, daß die revolutionäre Romantik als integrierender Bestandteil in das literarische Schaffen eingeht. Die Sowjetliteratur muß verstehen, unsre Helden zu gestalten, sie muß verstehen, einen Blick in unsre Zukunft zu werfen.[8]

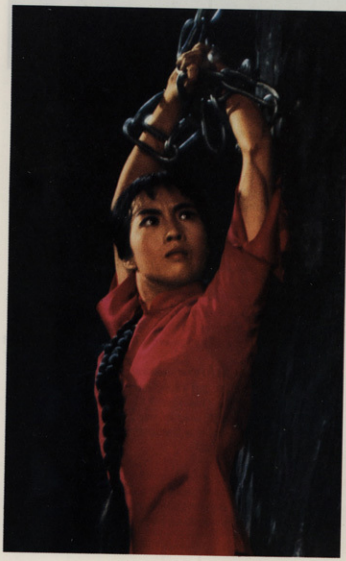
G. W. Plechanow
Die Individuen, die die Masse hervorbringt, die ihr eigenes Fleisch und Blut sind, stellen sich ihr nicht gegenüber – wie sich die Helden aus dem bürgerlichen Milieu so gern dem gemeinen Haufen gegenüberstellen –, sondern sind sich bewußt, daß sie ein Teil der Masse sind, und es ist ihnen umso wohler zumute, je deutlicher sie spüren, wie eng sie mit ihr verbunden sind.[9]

Djiang Tjing, Shanghaier Peking-Oper-Truppe
Wie man proletarische Helden in glanzvollen Gestalten der Erhabenheit und Reife darstellen soll, das ist eine uns heute gestellte politische Aufgabe von erstrangiger Bedeutung, ein neues Problem in der proletarischen Revolution in Literatur und Kunst. Um dieses Problem erfolgreich zu behandeln, müssen wir die Methode der Verbindung von revolutionärem Realismus mit revolutionärer Romantik benutzen, indem wir unsre Helden in das typische Milieu revolutionären Klassenkampfes in einer bestimmten historischen Periode versetzen.

Wenn wir im Gegenteil gegen dieses Prinzip verstoßen, zum Beispiel die negativen Charaktere in glühenden Farben ausmalen, dazu abgleiten, über mittelmäßige Charaktere zu schreiben oder nach billigen Effekten zu haschen, so werden wir das glänzende Bild des Hauptheiden verdunkeln oder gar auslöschen. Andererseits dürfen wir auf keinen Fall mit allen Kräften die Massen herabsetzen, um den Hauptheiden als "Übermenschen" hervorzuheben.

Indem wir alle Teile der Handlung sowie die sprachliche Gestaltung, Musik, Tanz, Darstellung, Bühnenausstattung und andere Kunstmittel ausnutzen, konzentrieren wir unsre Bemühungen darauf, einen Helden zu schildern.[10]





DIE ROTE FRAUENKOMPANIE
1964
Shanghaier Peking-Oper-Truppe und Djiang Tjing
Fotos: China im Bild 10, 1970

Seit dem Jahre 1964 führt Genossin Djiang Tjing die revolutionären Kämpfer in Literatur und Kunst der Shanghaier Peking-Oper-Truppe dabei an, die Kunst in den Dienst der Arbeiter, Bauern und Soldaten zu stellen und in eine scharfe Waffe bei der Konsolidierung der Diktatur des Proletariats zu verwandeln.

Durch die Beschreibung des kämpferischen Verlaufs, wie während des Zweiten Revolutionären Bürgerkriegs (1927 – 1937) unter der korrekten Führung der KP Chinas eine revolutionäre Streitkraft – die Rote Frauenkompanie – entstand, heranwuchs und erstarkte, besingt dieser Film begeistert das kämpferische Leben der Volksmassen und gibt ein grandioses Bild von der Macht und Wucht des Volkskrieges.
China im Bild Sonderausgabe 10, 1970



Streik
bei Piper & Silz

Im Mai 1923 streiken im Ruhrgebiet 340000 Arbeiter. Seit Februar verweigern ihnen die Unternehmer jede Lohnerhöhung, obwohl die Preise inzwischen um das Doppelte gestiegen sind. Täglich schwindet die Kaufkraft der Reichsmark, die Inflation galoppiert. Durch massenhafte Entlassungen versuchen die Großindustriellen ihre Profite noch zu steigern. Im Proletariat wächst die Unruhe.

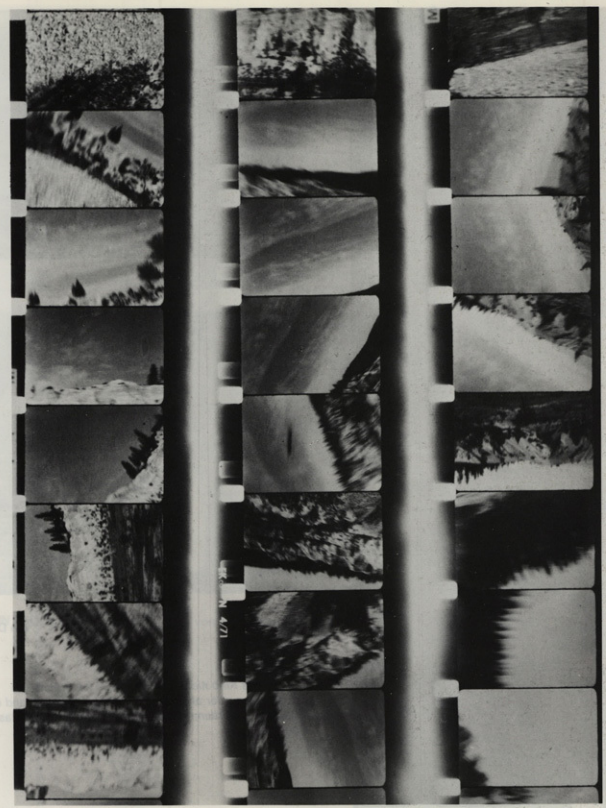
Am 28. Mai 1923 werden in der Maschinenfabrik Piper und Silz 50 Arbeiter entlassen. In einer Belegschaftsversammlung versucht der Betriebsratsvorsitzende die wütenden Kollegen zu beschwichtigen.

Der Schlosser Wilhelm Kramer, der politische Leiter der jungen kommunistischen Betriebszelle, will sich für die entlassenen Kollegen einsetzen. Er verspricht ihnen Hilfe, fordert aber zugleich ihre aktive Mitarbeit in der Betriebszelle. Die Mitglieder der Betriebszelle messen die Lage an der allgemeinen politischen Linie der KPD zur Frage der Ruhrkämpfe. Sie beschließen, die Machenschaften der Firmenleitung zu entlarven und mit einem Flugblatt die Kollegen zum Solidaritätsstreik aufzufordern. In aller Eile werden noch in derselben Nacht die Vorbereitungen für die Aktion am nächsten Tag getroffen.

Inzwischen hat der Betriebsratsvorsitzende beim Fabrikherrn den Schlosser Wilhelm Kramer als Rädelsführer denunziert. Als Kramer am andern Morgen vor der Fabrik Kollegen agitiert, wird er verhaftet. Der Unternehmer glaubt, dadurch die Kampfbereitschaft der Arbeiter gelähmt zu haben.

Unter der Belegschaft aber ist die Entschlossenheit zum Kampf schon so weit fortgeschritten, daß sie auch ohne Kramers Führung in den Solidaritätsstreik tritt und die Wiedereinstellung der entlassenen Kollegen erzwingt.

Gerhard Büttenbender *Adolf Winkelmann*



SPACECUT
1971

von Werner Nekes

. . . wichtig ist vor allem das "dritte Bild", das Kine, das Bild, das durch den Zusammenprall zweier Einzelbilder auf der Leinwand im Kopf des Zuschauers entsteht. Denn jede Entwicklung der Sprache des Films läßt sich auf die möglichen Differenzen zwischen zwei Filmkadern zurückführen. Nur über neue Strukturen der zeitlichen und örtlichen Differenzen innerhalb der Kine-Gruppen wird sich die visuelle Grammatik des Films erweitern lassen. Zur Bewegungstäuschung kommen u. a. Gestaltwandel und Gestaltverschmelzung. Möglich wird Film, der sich vom Auge zum Gehirn einen neuen Weg suchen muß, eine andere vielleicht schnellere Projektionsbahn, denn das Auge ist die Kamera und gleichzeitig der in das Gehirn gerichtete Projektor . . .
Werner Nekes
Auszug aus einem Brief an einen Freund





KALDALON von Dore O.
1970

Dore O.
Wenn das Kino nicht dazu gemacht ist, Träume zu übersetzen oder alles, was sich im wachen Zustand dem Bereich der Träume verwandt zeigt, dann gibt es das Kino gar nicht.
(A. A.)

Inwieweit subjektive Abkehr von vorgegebenen Lösungsschemata in individuellen Mythologien und Selbstdarstellungen für Problemlösungs-

Rosa von Praunheim
Denn ich selbst bin in meiner ungeheuren Trauer zu schwach, um mich gegen eine Organisation zur Wehr zu setzen, die unter dem Deckmantel der Intelligenz die Massen mit totalem Terror verängstigt.



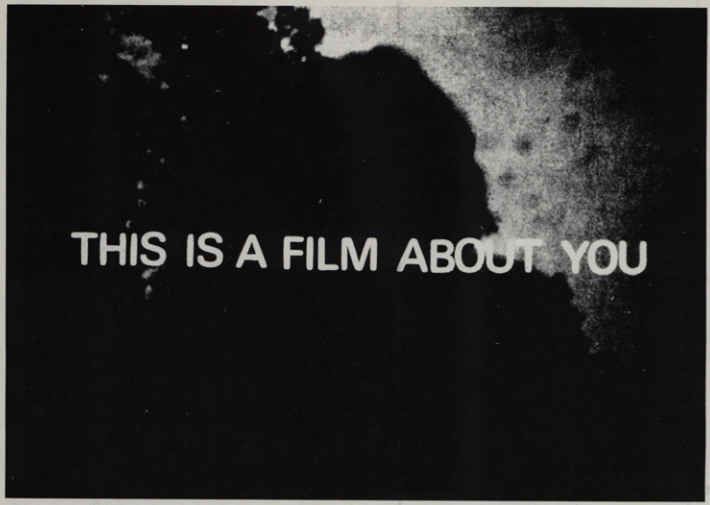
WORK IN PROGRESS
1969

von B. & W. Hein

W & B Hein befreien den Film – besser: das Filmband – aus seiner Funktion, als Vehikel zum Transport von Bildern zu dienen und nehmen es als Material ernst. Mittel ist die Collage. Man sieht Filmmaterial mit Bildern verschiedener Formate, Rohfilm, Flecke, Beschädigungen – ablaufend mit wechselnder Schärfe (Unschärfe) und diskontinuierlicher Geschwindigkeit.

Dietrich Kuhlbrodt,

in: Filmkritik 11/70



REMEDIAL READING COMPREHENSION
von George Landow, 1970

Foto: Artforum x/1, New York, September 1971, S. 78

Ich sehe meine Filme zuerst als Kunstwerk und nicht als philosophische Traktate oder Doktrinen oder irgend etwas Ähnliches. Was sich auch immer in ihnen ereignet, es geschieht im Kontext der visuellen Struktur. Ich sehe sie manchmal als Analogien, aber immer in den Bedingungen des Materials, das gebraucht wurde.
George Landow in: Film-Culture 47/1969.



T.O.U.C.H.I.N.G.
1968

von Paul Sharits

Foto: Artforum, x/1, New York 1971, S. 61

In diesem kinematografischen Drama ist Licht Energie und nicht Werkzeug für die Repräsentation von nichtfilmischen Objekten. Licht als Energie schafft seine eigenen Objekte, Schatten und Texturen.
Paul Sharits, Vorlesungsmanuskript, Ohio 1970

WIRKLICHKEIT DES ABGEBILDETEN
Materialkomplexe zum angegebenen Strukturfeld:

Ciné-Tracts
Cinegiornale
Cinemobil
Wochenschauen
Schülerfilm
Das andere Kino in Lateinamerika
Dokumentationen, Berichte
Report
Lehrfilm
Pornografischer Film
Selbstdarstellungen
Individuelle Mythologien

Exemplarische Auszüge aus Handlungsanweisungen oder Beurteilungskategorien, die eine Optimalisierung visueller Kommunikation als Verfahren des Umgangs mit einer vorgegebenen Realität gewährleisten sollen.

Dsiga Wertow
Das "Psychologische" hindert den Menschen daran, exakt zu sein, wie ein Sekundenzeiger. . . . WIR fordern: f o r t – aus der süßen Umschlingung der Romanze, aus dem giftigen Du nst des psychologischen Romans, aus den Klauen des Liebhabertheaters, weg von der Musik – fort –[11]

Klaus Wildenhahn:
Der Filmemacher fängt ein, wozu ihn Geduld, Einfühlungsvermögen, Laune, das Essen vom letzten Abend befähigen. Es ist der denkbar subjektivste Prozeß. Und jeder gute Film gibt das zu.

Nichts wird gestellt, rein gar nichts. Kein einfacher Gang, keine Autofahrt, kein Gespräch, kein Drama, das nicht wirklich stattgefunden hat. Provoziert werden darf: nicht nur vom Filmemacher, auch vom "Darsteller". Er kann die Kamera zum Narren halten, soviel er will. Keine Maske wird ihm mit Gewalt abgerissen. Man arbeitet nicht versteckt, sondern offen. Man verbirgt sich mit seinem Apparat hinter keiner Ecke, sondern zeigt sich seinem Gegenspieler, dem Mann, den man filmen will und der weiß, daß das Spiel begonnen hat. Man benutzt keine Ausweicheinstellungen, um zu überbrücken oder zu ergänzen. Keine ziehende Wolke wird gefilmt, um zu sagen, das Leben sei eine flüchtige Angelegenheit. Hat man die direkte Aussage nicht geschafft, läßt man Derartiges.

Hatte man Glück und Ausdauer, gelingt es, den Zuschauer in den Spannungsbogen des offenen Spieles miteinzubeziehen. . . . Wenn der Film seinen Zweck erfüllt, entsteht ein Energiefeld zwischen diesen drei Polen: Gefilmter, Filmemacher und Zuschauer.[12]

Harun Farocki
Einen Lehrfilm kann man nicht aus sich selbst beurteilen, sondern nur aus dem kommunikatorischen Umfeld, das seine Behandlung konstituiert. . . . Die Qualität eines Programms hängt von der wissenschaftlichen Richtigkeit des Stoffes ab, vom stufenweisen und sachlogischen Ablauf. Ebenso aber davon, ob es geeignet ist, den Lehrstoff zu üben, also die Lernenden zu immer neuer und kumulativer Anwendung ihrer bewußten und vorbewußten Kenntnisse zu bringen.[13]

Christian Rittelmeyer
Die Objektivierung der Filmarbeit wäre notwendig, verschiedene Ansatzpunkte einer Objektivierung sind möglich:
a) Methoden zur Kontrolle der Filmeffektivität (Quantifizierung qualitativer Daten, mathematische Verarbeitung der Daten).
b) Berücksichtigung spezifischer Wahrnehmungsgegebenheiten, durch welche die Rezeption und infolgedessen die Auswirkung von Filmen beeinflußt werden (Social Perception).
c) Berücksichtigung der aus der psychologisch-pädagogischen Forschung vorliegenden Ergebnisse zur Effektivitätssteigerung von Lehrveranstaltungen (Lerntheorie, Vermittlungsmodelle).
d) Berücksichtigung und Überprüfung der aus der Propagandaforschung und der Werbepsychologie abgeleiteten Modelle für Attitüden- und Verhaltensbeeinflussung.[14]

Inwieweit subjektive Abkehr von vorgegebenen Lösungsschemata in individuellen Mythologien und Selbstdarstellungen für Problemlösungsversuche der gegebenen Gesellschaft bedeutsam sein kann, bliebe experimentell noch zu erforschen.

Rosa von Praunheim
Denn ich selbst bin in meiner ungeheuren Trauer zu schwach, um mich gegen eine Organisation zur Wehr zu setzen, die unter dem Deckmantel der Intelligenz die Massen mit totalem Terror verängstigt.

Schweine, Mörder, diese Bande von Intellektuellen haben mir meinen Mann genommen, die Freude am Besitz gestohlen und mich meiner Lebensaufgabe entfremdet. Ich will nicht verändert werden, ich will glücklich sein.

Nieder mit der Intelligenz, es lebe der Tod![15]

Siegfried Krakauer
Es soll nicht bestritten werden, daß es in den meisten Gegenwartsfilmen unwahrscheinlich hergeht.

Je unrichtiger sie die Oberfläche darstellen, desto deutlicher scheint in ihnen der geheime Mechanismus der Gesellschaft wieder.

Es mag in Wirlichkeit nicht leicht geschehen, daß ein Scheuermädchen einen Rolls-Royce-Besitzer heiratet; indessen, ist es nicht der Traum der Rolls-Royce-Besitzer, daß die Scheuermädchen davon träumen, zu ihnen emporzusteigen?[16]

dramatischen Geschehen mit der Vision eines Weltunterganges.
Dr. med. Werner Stucke



DER TOD DER MARIA MALIBRAN
1971/72 von Werner Schroeter

Auszüge aus Kritiken anläßlich der Sendung des Films "Der Tod der Maria Malibran" im ZDF

in: Süddeutsche Zeitung, 9. 3. 1972

. . . Ein traumatischer Irrgarten perverser Masken und bizarrer Motive, der von so faszinierender Direktheit und Komik, Vulgarität und Schönheit war, daß er den, der aufnahmebereit war, ohne gleich nach dem Sinn zu fragen, gefangen nehmen konnte. . . . *esch*

in: Rheinpfalz, 9. 3. 1972
. . . Man griff sich an den Kopf, wollte normal und nicht überspannt sein und schaltete aus. Was übrigblieb, war der beunruhigende Gedanke, in eine verrückte Welt des dämonischen Grauens Einblick genommen zu haben.
Uta Mayr-Falkenberg

Maria Malibran, berühmte Mezzosopranistin des 19. Jhdts., starb im Alter von 28 Jahren bei einem musikalischen Hausabend an Erschöpfung.

Und wenn du sagst: Ich liebe dich,
dann muß ich weinen bitterlich

Nur wenn du mir eins deiner strahlend blauen Augen gibst,
dann werde ich dir zu essen geben.
(aus: Der Tod der Maria Malibran)



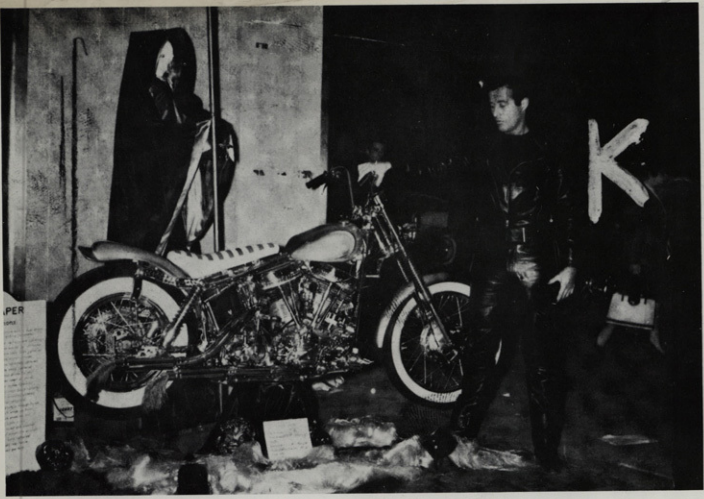
MACBETH
1970

von Rosa von Praunheim

Undergroundfilm oder experimenteller Film zeigt auf der einen Seite, wie arrogant und überbewertet Kunst auftritt, und auf der anderen, wie politisch einfache Filmtechniken in den Händen von vielen sein können. Die documenta dokumentiert, nehme ich an, die Hilflosigkeit von Kunst und Künstler, die Unverschämtheit einer üblen Garde von Kunsthändlern und eitlen Musensöhnen. Mein Film "Macbeth" zeigt, wie faschistisch Film sein kann, und bei seiner Uraufführung in New York waren es sinnigerweise eine Stuhlreihe alter jüdischer Damen mit fantastischen Topfhüten, die gegen die Verrohung moderner Kunst wetterten.

Ich möchte mich deutlich als schlechtes Beispiel dokumentiert wissen, allzu schnell von einer dankbaren Kulturindustrie als freischaffende elitäre Tunte isoliert, bald im Wettbewerb und Rivalität zerschlissen und als Alibi für eine unmenschliche Gesellschaft bewundert. Die ungeheure Blödheit von Kunststudenten sieht in mir den Roy Black des "anderen Kinos". Ich wünsche ihnen allen und mir einen schrecklichen jungen Tod, um Platz zu machen einer neuen Disziplin im Dienste echter allgemeiner Bedürfnisse.

Rosa von Praunheim



SCORPIO RISING von Kenneth Anger
1962–64
Foto: Magazin Kunst, 11. Jg., Nr. 41,
1. Quartal 1971, S. 2134

"Scorpio Rising", ein Film, in den sowohl die Faszination als auch der Ekel vor einer brutalisierten maskulinen Gesellschaft eingegangen sind. Christus und seine Jünger fungieren hier als Schockbild gerade wegen ihrer tuntigen Friedlichkeit. Denn die Bilder ringsum gelten einer Männergemeinschaft, deren gewalttätige Sexualität (als Gleichgeschlechtlichkeit) wie Politik (als faschistische Neigung) bestimmt und die sich objektiviert im Kult mit den überschweren Motorrädern.

Anger hat das Thema dieses Films "den Mythos des amerikanischen Motorradfahrers" genannt: "Die gewalttätige Maschine als Stammestotem. Vom Spielzeug zum Terror. Thanatos in Chrom und schwarzem Leder und platzenden Jeans". Während er an "Scorpio" arbeitete, verbrachte Anger monatelang seine Wochenenden bei einer Motorrad-Gang in Brooklyn. Ihre Aktivitäten begriff er als Kulthandlungen, als Rituale.
Georg Alexander in: Film 5/1968



FLAMING CREATURES
1963
Foto: film, Mai 1968, p. 17/18

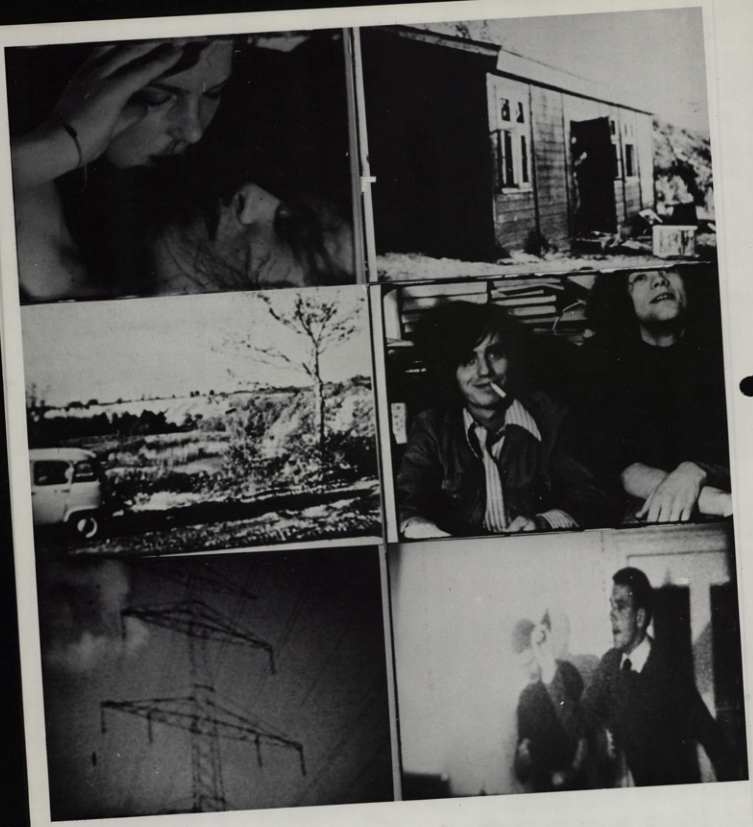
von Jack Smith

Klarer als irgend jemand vor ihm hat er gezeigt, daß dem Poeten alles erlaubt ist, nicht allein im Reich des Geistes, auch im Fleisch, nicht als Traum oder Symbol allein, vielmehr auch in einer handfesten Realität. In keiner anderen Kunstform als in der des Films konnte dies so erschöpfend getan werden, wie es von Smith gezeigt wurde.

Er hat in "Flaming Creatures" eine schreckliche Schönheit geschaffen in einer Zeit, in der Terror und Schönheit mehr und mehr auseinandertreten, ja sogar geleugnet werden.
Film-Makers' Coop Catalogue Nr. 5, New York 1971







DALLAS TEXAS – AFTER THE GOLDRUSH
1971

von Klaus Wyborny

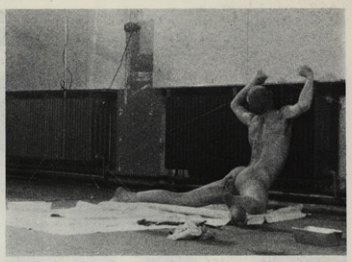
. . . Wyborny erzählt wahre Geschichten, und das Schöne daran ist, daß die Geschichten nicht wahr sind, sondern wahr werden. . . . jemand, der erzählt und dabei etwas in die Hand nimmt: ein Mitbringsel, ein Foto, eine Super-8-Sequenz. Ein Teil, etwas Abgebrochenes, das ganz Persönliche, das dem anderen das Bewußtsein weitet – ihn auf die Reise schickt. Wyborny weist die Szene vor: einen Tisch mit Bierflaschen, eine Bücherreihe, eine Wohnung. Und er sagt dazu: "Als dann die Sonne wieder aufging, begann die Zeit, von der wir träumten." Das Mikrofon steht auf dem Tisch, ein Koffer, eine Telefonzelle im Dorf: "Als Maria ihren Reißverschluß öffnete, dachte sie an Josef, der sie liebte."

. . . indem er erzählt, setzt er in die Vergangenheit: Traum, Wunsch und Hoffnung. Jedoch: durch den Verlust der Unmittelbarkeit (die Bilder in den Filmen passieren nicht, sie sind Mitbringsel, Fundsachen, Fragmente) wird das Immer-noch-Ausstehende, das Nochnicht, das Erst-Angekündigte der Erzählungen . . . bewußt: "Und als dann die Sonne wieder aufging, begann die Zeit, von der wir träumten."

Dietrich Kuhlbrodt

in: Filmkritik 11/70







AKTIONSRAUM 1 ODER 57 BLINDENHUNDE
Film 16 mm, S/W und Farbe, Ton, 90 Minuten
Kollektiv erarbeitet von
A 1 Informationen Verlagsgesellschaft mbh
München



Ein Jahr lang gab es in München den AKTIONSRAUM 1. Der AKTIONSRAUM 1 stand Künstlern für Experimente offen. Das Publikum konnte aktiv werden.
50 Aktionen fanden statt.
Das Dokumentationsmaterial wurde ein Jahr lang gesichtet und ausgewertet. Es ergaben sich notwendigerweise zwei Formen, die Ergebnisse mitzuteilen:
Der Film zeigt mehr den Ablauf von Aktionen – im Buch liegt der Schwerpunkt mehr auf der theoretischen Aufarbeitung.



"Dokumentiert werden sowohl die 'Veranstaltungen', in Bild und Wort, darunter diejenigen, die wie etwa die umstrittenen 'Abreaktions'-Orgien des Wiener Happeningisten Hermann Nitsch eklatantes Aufsehen (auch beim 'Amt für Öffentliche Ordnung') erregten, als auch Organisation des Unternehmens, Auswahlkriterien, Finanzierung, sogar die persönlichen Motivationen der einzelnen Künstler, ferner Protokolle von Tonbandaufnahmen, von Gesprächen mit Besuchern – die Bilanz ist negativ. Man hat, bisweilen, Schlagzeilen gemacht, aber keine große Resonanz erzielt. Die Halle wurde inzwischen gesprengt, die Kunst, die 'Konflikte nicht austragen hilft', die 'zur Verharmlosung der Verschleierung gesellschaftlicher Mißstände und Widersprüche benützt wird', will das Kollektiv ganz aufgeben."
Heinz Ohff



telewissen-gruppe, Darmstadt

Sie sehen sich selbst auf dem Fernsehschirm und reagieren darauf. Eine von vielen Szenen, die wir mit elektronischer Kamera und Videorecorder registrierten: Spiegelbild, Selbstportrait im neuen Medium – Grundlage kritischer Analyse.

Video-Systeme ermöglichen Langzeit-Aufnahmen von Bild und Synchron-Ton zu geringen Kosten, weil man die Magnetbänder wieder – wie beim Tonband – überspielen kann.

Video ist einfach zu handhaben, Bild und Ton stehen sofort als fertiges Produkt zur Verfügung. Video führt zu anderen Arbeitsweisen, Bildstilen und Inhalten als der Film.

Wir verwenden Video als Erkenntnis- und Kommunikationsmittel und möchten daran mitarbeiten, neue Aspekte der Wirklichkeit zu entdecken. Mit bewegten, tönenden, aber doch nur mosaikkleinen Teilausschnitten beitragen zur Wissenschaft vom Menschen. Den Alltag als Erlebnis bewußt und als Geschichte sichtbar machen. Eine Basis für bessere Kommunikation schaffen.

Bei der documenta wollen wir während der Ausstellung produzieren und die Ergebnisse Minuten später vorführen. Focus ist die Filmschau in den ersten Ausstellungstagen: das Publikum, die Filmmacher, die Helfer.

Regie durch Wirklichkeit ersetzen, Bildmanipulationen weitgehend reduzieren.

telewissen-gruppe, Darmstadt

IDENTITÄT bzw. NICHTIDENTITÄT VON ABBILDUNG UND ABGEBILDETEM

Materialkomplexe zu den Strukturfeldern

Erzwungene Identität:
Filme von Kindern
Filme von Geisteskranken

Gewollte Identität:

Realzeitfilm

Nichtidentität:

Der surrealistische Film
Multimediale Körperprojektion (Operation)
Der Mikro- und Makroskopische Film

Einheit des Wirklichkeitsgehaltes von Bild und Abgebildetem, die aus der verlorenen (oder nicht entwickelten) Fähigkeit resultiert, unterschiedliche Realitätsebenen auseinanderzuhalten, kann nicht auf einer von den Elaboranten geäußerten oder bewußt benutzten Arbeitsstrategie basieren. Die Resultate solcher Arbeitsprozesse sind nur als Phänomene und in der Art ihres Zustandekommens beschreibbar.

W. Stucke
Aus einem Bericht über die Filmarbeit von Patienten der Psychiatrischen Universitätsklinik in Lausanne im Deutschen Ärzteblatt 50/1966:
Die Beschäftigungstherapie führte hier eine Gruppe von Patienten zusammen, die ohne ärztliche Aufsicht und Kontrolle Filme gestalten, dabei Thema und Ablauf frei bestimmen durfte. Filmtechniker waren beigegeben, um bei schwierigen technischen Details nicht ausweichen zu müssen. Dieser Versuch führte zu erstaunlichen Filmen.

So entstand der Film "Der Dichter und das Einhorn". Hier waren es sieben psychiatrische Patienten, die im Film einen Dichter zur Hauptfigur erkoren, dessen Seele an der Welt Schaden genommen hatte, der erkannt hatte, daß sein Platz nicht in dieser Welt sei und sich nun hilfesuchend in eine psychiatrische Klinik begab.

In diesem Film spiegelt sich in geradezu rührender Art das Vertrauen des ängstlichen Kranken zum Arzt wieder, aber auch seine Angst vor der fast gewaltsamen Autorität des Arztes. Man kann meinen, daß die Angst filmisch selten so treffend gestaltet ist wie hier von Menschen, die unter der Angst leiden und denen in der Gruppe die Möglichkeiten gegeben sind, diese ihre Gefühle in das Bild zu setzen.[17]

Gewollte Identität

Bazon Brock
Nur wer auf sich selbst ständig reflektiert und sich beobachtet, wird auch anderes als sich selbst wahrnehmen. . . . Wir müssen unser Publikum zu Stars machen, zu Professionellen. Die Konsumierung, die Rezeption darf nicht länger eine Beschäftigung nach abgeschlossener Produktion sein.[18]

Walter Benjamin
Jeder heutige Mensch kann einen Anspruch vorbringen, gefilmt zu werden.

Ein Teil der im russischen Film begegnenden Darsteller sind nicht Darsteller in unserem Sinne, sondern Leute, die sich – und zwar in erster Linie in ihrem Arbeitsprozeß – darstellen. In Westeuropa verbietet die kapitalistische Ausbeutung des Films dem legitimen Anspruch, den der heutige Mensch auf sein Reproduziertwerden hat, die Berücksichtigung. Unter diesen Umständen hat die Filmindustrie alles Interesse, die Anteilnahme der Massen durch illusionäre Vorstellungen und durch zweideutige Spekulationen zu stacheln.[19]

Hellmuth Costard
Aber ich will die kostbare Zeit, in der ich arbeiten kann, nicht damit vertrödeln, daß ich in rauchigem Bogen dummes Zeug höre oder selber rede. Das Leben ist mir wichtiger, und eben auf dieses Leben neben mir will ich meine Kamera richten.[20]

Paul Morrissey
Die Hauptsache an unsren Filmen ist, daß der Darsteller, sprich die Person, selbst interessant ist. Daß er Starqualitäten hat. . . . Wir fabrizieren keine Filme, sondern filmen Menschen. Als "Filme" sind sie vielleicht unbedeutend und es mangelt ihnen an vielem. Als Filme von Personen aber sind sie viel reicher . . . Bei uns müssen Personen akzeptiert werden. Nichts wird kritisiert. Alles ist amoralisch. Menschen können sein, was sie wollen, und wir zeichnen sie nur auf. Wenn eine Szene nur eine Szene ist, mit Ideen, die nichts mit Menschen zu tun hat, braucht man nicht zu filmen, sondern könnte sie auch schreiben.[21]

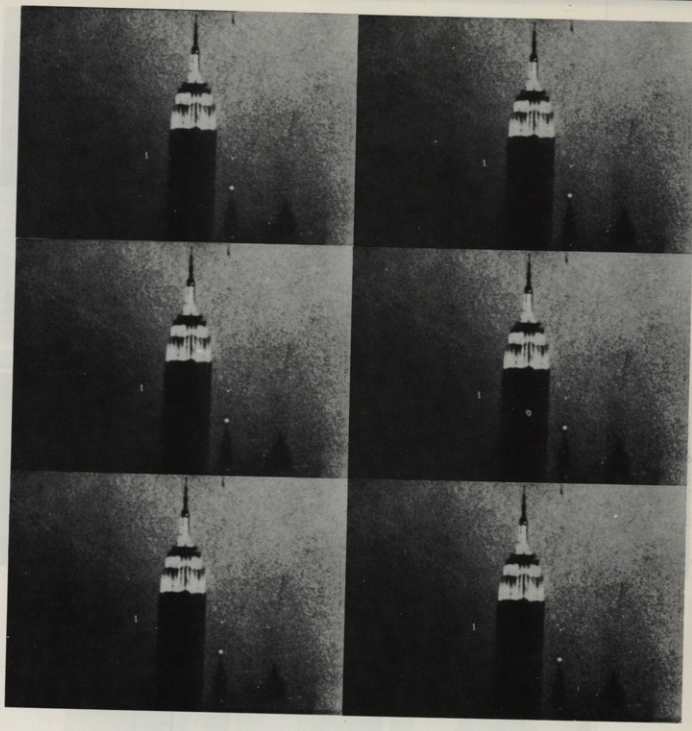
Autonome Zeichensysteme als Entwürfe oder Vorstellungen (Wirklichkeit der Abbildung) standardisieren den Lebensstil von Subjekten. Die Natur ahmt die Kunst nach (Oskar Wilde). Durch ästhetische Praxis vermittelte Systeme bestimmen Erscheinungsbild oder Verhaltensdisposition von Menschen.

Identität unterschiedlicher Realitätsebenen entsteht auch durch Adaption an ästhetisch vermittelte Resultate gesellschaftlichen Lebens.

Bazon Brock:
. . . es werden so auch in den kommerziellen Reklamesendungen als Anpreisende einer Ware immer solche Menschen gezeigt, die das nicht nötig haben, was sie als nötig anpreisen. Wer der Aufforderung der Werbenden entspricht, die Ware kauft, wird wie die, die sie anpreisen: er hat sie nicht mehr nötig.

oder
Das substantialisierte Interesse ist der Konsum, die Partizipation an der selbstgezeugten, durch eigene Arbeit reproduzierten Natur; wobei durch den Konsum notwendig Aufhebung der Privatheit, Selbstverzehr der Subjekte intendiert wird[22]*. . .*

Filmvorführungsgruppe im Kreis Pinglu (Provinz Shansi)
Als "Mit taktischem Geschick den Tigerberg erobert", eine der verfilmten revolutionären modernen Peking-Opern, zuerst in diesem Kreis aufgeführt wurde, regnete es mehrere Tage lang. Dessen ungeachtet gingen die Mitglieder der Gruppe aus, um ihren Dienst zu verrichten. Unterwegs mußten sie einmal einen Fluß überqueren, und ein Gebirgshochwasser drohte, sie und ihren Projektionsapparat zu verschlingen. Die in der Oper von dem Helden Yang Dsi-jung gesungene, beliebte Arie singend, "Ich weiß sehr wohl, daß auf diesem Weg Gefahren auf mich lauern, doch umso mehr brenne ich darauf, vorwärts zu stürmen", kämpften sie standhaft gegen das Hochwasser an und kamen in dem Dorf an, das sie erreichen wollten.[23]



The Empire State Building is a star!

ANDY WARHOL



von Michael Snow

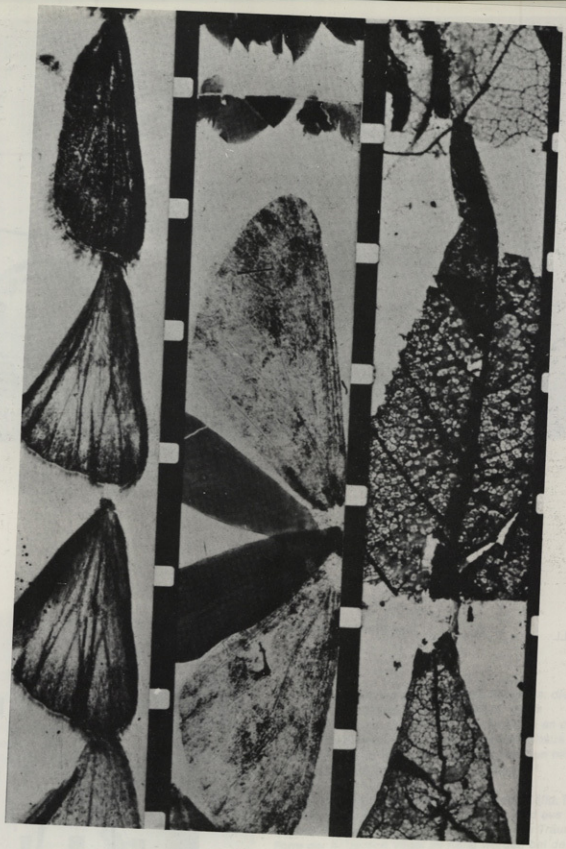
<—>
1968/69
Foto: Artforum x/1, New York 1971, S. 62

Hier geht es weniger paradox und auf eine bestimmte Weise auch weniger dramatisch zu, als in anderen Filmen, eher mehr "konkret" und objektiver. Dies ist so eine Art Wahrnehmungsübung oder eine Demonstration konzipierter Ordnung und ihrer Durchbrechung.

Ich denke, daß man die Vorstellung einer veränderten, vielleicht einer neuen Relation zwischen Betrachter und Bild darin sehen kann.

<—> ist weder Kommentar noch Traum. Du bist nicht drin und das ist auch nicht in Dir, Du bist nebendran. Allerdings wird <—> Dein Genick mindestens ebenso beteiligen, wie Dein Sehvermögen.

Michael Snow, 21. August 1968 an J. Mekas



SCENES FROM UNDER CHILDHOOD
seit 1966

von Stan Brakhage

Foto: Mothlight von Stan Brakhage, aus: Afterimage, London, o. D.

In seinem neuen Werk "Scenes from under Childhood", an dem Stan Brakhage seit 1966 arbeitet und das einmal 15 Stunden umfassen soll, stellt er den Prozeß des Sehens vom Säugling bis zum erwachsenen Mann als Prozeß der Bewußtwerdung der Umwelt dar.

Birgit Hein

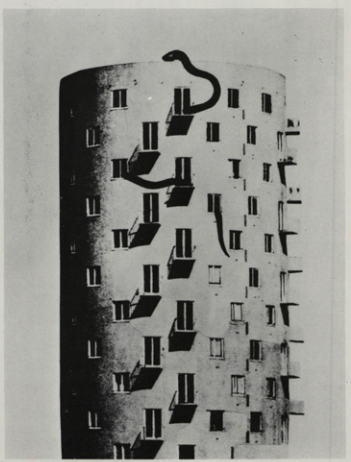
aus: Magazin KUNST, 41/1971





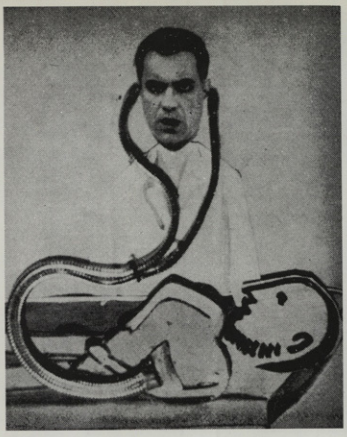
WINDSTILL

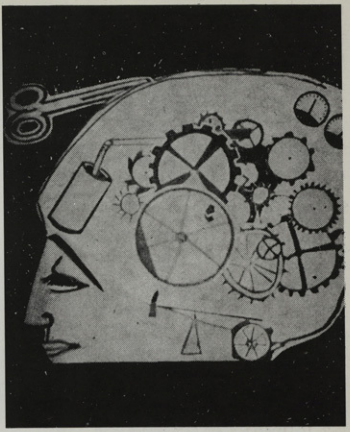
von Franz Winzentsen



Der Film besteht aus einer Menge von Tagtraumbildern, die entstanden sind beim Umgang mit gesammeltem Bildmaterial: eigenen Fotos und Zeichnungen sowie Bildern aus Zeitschriften, Illustrierten und Büchern. Diese Bilder und Szenen sind in drei Komplexe geordnet.

Franz Winzentsen





DER DICHTER UND DAS EINHORN
1965
gestaltet von Patienten der Psychiatrischen Universitätsklinik Lausanne
Fotos: Deutsches Ärztemagazin 50, 10. 12. 1966, p. 2942

Hier waren es sieben psychiatrische Patienten, die in dem Film "Der Dichter und das Einhorn" einen Dichter zur Hauptfigur erkoren, dessen Seele an der Welt Schaden genommen hatte, der erkannt hatte, daß sein Platz nicht in dieser Welt sei, und sich nun hilfesuchend in eine psychiatrische Klinik begab.

Bei der Ankunft in der Klinik trägt er einen Käfig, in dem sich Vögel aus Holz befinden. Die Vögel sind aus Holz, weil die Träume des Dichters tot sind. Diese Träume in Form der hölzernen Vögel im Käfig werden bei der Aufnahmeschwester abgegeben und in den Mülleimer geworfen.

Der Dichter liegt nun hoffnungslos einsam auf dem Untersuchungstisch vor dem Arzt und ist ihm und seinen Fragen hoffnungslos ausgeliefert. Das rote Herz, sein Erbarmen, ist ein symbolisierter Fleck, und der Arzt zieht aus diesem Herzen ein kleines Herz, nämlich die Erinnerungen. Aber der Dichter bewahrt sich dennoch seine Erinnerungen, die ihn weiterbeschäftigen und mit denen er sich auseinandersetzt. Sein subjektives Erleben der Anstaltsbehandlung entwickelt sich zu einem dramatischen Geschehen mit der Vision eines Weltunterganges.
Dr. med. Werner Stucke

Bibliographische Angaben

1. P. Bächlin, *Der Film als Ware*, Basel, Burg Verlag, 1947, pp. 11, 13.

2. W. I. Pudowkin, *Über die Filmtechnik*, Zürich, Arche-Verlag, p. 91.

3. H. Farocki, *Minimale Variation und semantische Generalisation*, in: Film, Hannover, Mai 1969.

4. W. I. Pudowkin, a.a.O., pp. 77, 73.

5. B. Brecht, *Volkstümlichkeit und Realismus in Marxismus und Literatur II*, Hamburg, Rowohlt Verlag, 1969.

6. M. I. Kalinin, *Der Marxismus-Leninismus und die Künstler*, in: *Über Kunst und Literatur*, Berlin, Dietz Verlag, 1960.

7. J. W. Stalin, *Maßnahmen zur Hebung des Kulturniveaus der einheimischen Bevölkerung*, in: Werke V, Berlin, Dietz Verlag, 1950, p. 261.

8. A. A. Shdanow, *Rede auf dem 1. Unionskongreß der Sowjetschriftsteller (1934)*, in: *Über Kunst und Wissenschaft*, Berlin, Dietz Verlag, 1951.

9. G. W. Plechanow, *Zur Psychologie der Arbeiterbewegung in Kunst und Literatur*, Berlin, Dietz Verlag, 1955, p. 259 ff.

10. Djiang Tjing, *Strebt danach, glänzende Gestalten proletarischer Helden zu schaffen!* in: Hongqi, no. 11, Peking 1969.

11. D. Wertow, *Wir nennen uns Kinoki* (1923), in: *Le Film maudit*, in: Kat. Kölner Kunstmarkt, 1968

12. K. Wildenhahn, *Über die Art seiner Arbeit*, Hg. NDR.

13. H. Farocki, *Die Teilung aller Tage, Erläuterungen zum Film-Programm der XVI. Kurzfilmtage Oberhausen 1970.*

14. Ch. Rittelmeyer, *Appendix zum Seminar an der HBK Hamburg (Gesellschaftliche Relevanz des Films 11.–15. Mai 1970).*

15. R. von Praunheim, *Rosa Arbeiter auf goldener Straße* (Carla Aulaulu – Schlußmonolog), in: Film 7/1969.

16. S. Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt/Main 1963, p. 280.

17. W. Stucke, *Im Käfig der Angst*, in: Deutsches Ärzteblatt 50, Hannover 1966.

18. Bazon Brock, *Frühling, Frühling, etwas ist drin im Film.*

19. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag 1968², pp. 33, 34.

20. H. Costard, *Man sieht, was den ganzen Tag zu Hause passiert, wenn der Mann auf Arbeit ist*, in: Kirche und Film, 11, 1969.

22. Bazon Brock, *Mode und Tod im Film.*

21. P. Morrisey, *Über Filme von Andy Warhol, Kino-Programm-Information*, HBK Kassel, 1969.

Sigurd Hermes

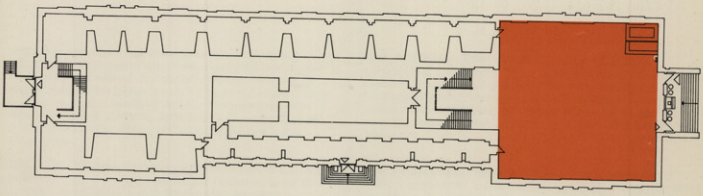
* 1949. Studium Grafik Werkkunstschule Kassel 1967. Studium Film & Fernsehen, Hochschule für Bildende Künste Kassel 1970. Filme: Homo Wühlian, 1968; Passanten, 1968; Auto Auto, 1971; Fiction, 1971/72; Non Fiction, 1971/72; Mond, 1972; Ebenda, in Arbeit.

Gerhard H. Büttenbender

* 1941 São Paulo. Studium Philosophie, Geschichte, Kunstgeschichte, Kunstpädagogik, Soziologie, Hochschule für Bildende Künste, Kassel, und Universität München 1959–1965. Dozent für kulturelle Bildung an einem staatlichen Institut für außerschulische Bildung 1965–1971. Filme, zusammen mit Adolf Winkelmann: *Die Kamera ist auf Passanten gerichtet*, 1968 (10', 16 mm, s/w); *Heinrich Viel*, 1968 (36', 16 mm, s/w), Großer Preis von Oberhausen 1969; *Der Höcherl*, 1969 (20', 16 mm, s/w); *Verzehrende Liebe – Glühender Haß*, Lehrfilm über Trivialliteratur, 1969 (32', 16 mm, c); *Worin unsre Stärke besteht*, Bericht über ein Modell proletarischer Erziehung, 1970 (56', 16 mm, s/w), Jury-Preis Mannheim 1971; *Streik bei Piper & Silz*, Kurzspielfilm über die Ruhrkämpfe 1923, 1972 (30', 16 mm, c).

Museen von Künstlern

BEN
Marcel Broodthaers
Herbert Distel
Marcel Duchamp
Claes Oldenburg
Daniel Spoerri



Neue Galerie Erdgeschoß Eingangshalle

Marcel Broodthaers

* 1924 Brüssel. Lebt in Düsseldorf.

Musée d'Art Moderne Département des Aigles fondé à Bruxelles en 1968.

1968–1969 Section XIXème siècle dans l'atelier de M. B. à Bruxelles (document au verso), discours inaugural prononcé par le Dr. J. Cladders directeur du Städtisches Musée de Mönchengladbach suivi d'une discussion sur les rapports de l'artiste et de la société avec la participation de 60 personnes représentant différentes options politiques, cette Section était constituée de caisses d'emballages d'oeuvres d'art, de cartes postales et d'inscriptions.

1969 Section XVIIème siècle dans la Maison A 379089 à Anvers, discours inaugural prononcé par Mr. Van Daelen conservateur du Musée de Middelburg, cette Section était constituée de caisses d'emballages d'oeuvres d'art, de cartes postales et d'inscriptions.

1970 Section XIXème siècle bis dans la Kunsthalle de Düsseldorf lors de Between 2, discours inaugural prononcé par Jürgen Harten directeur de la Kunsthalle de Düsseldorf, cette Section était constituée de 8 tableaux du 19ème siècle prêtés par le Musée d'Art Moderne de Düsseldorf.

1971 Section Cinéma 12 Burgplatz à Düsseldorf, aucun discours inaugural n'a été prononcé à cette occasion, cette Section qui était un environnement appelé Section Cinéma a été supprimée de la liste des activités du Musée d'Art Moderne Département des Aigles par M. B. en 1972 parce que cette Section constituait à ses yeux un environnement simplement subjectif, l'édition quasi-complète du catalogue des objets contenus dans cette Section a été enfermée dans une boîte en plexiglass.

1972 Section des Figures, avec la collaboration de 44 Musées et la Kunsthalle de Düsseldorf, discours inaugural prononcé par ***, cette Section était constituée de plus de 300 tableaux, sculptures, objets, . . . marqués du symbole de l'Aigle et de l'inscription "ceci n'est pas un objet d'Art".

● **1972 Section Publicité,** renseignements dans les pages de Publicité du présent catalogue, discours prononcé par un Aigle Royal.

● **1972 Section d'Art Moderne** à Documenta 5, cette Section qui clos les activités du Musée d'Art Moderne Département des Aigles est constituée d'une plaque de signalisation entourée de cordons protecteurs, tels qu'on les utilise dans les Musées avec les mentions:

Propriété Privée
Privateigentum
Private Property

Musée d'Art Moderne Département des Aigles. Gegründet 1968 in Brüssel.

1968–1969 Section XIXème siècle im Atelier von M. B. in Brüssel (Abb. s. Rückseite). Eröffnungsansprache von Dr. Johannes Cladders, Direktor des Städtischen Museums in Mönchengladbach. Im Anschluß daran Diskussion über die Beziehungen Künstler – Gesellschaft mit 60 Teilnehmern verschiedenster politischer Observanz. Die Section enthielt Kisten für Kunstwerke, Postkarten und Inschriften.

1969 Section XVIIème siècle im Hause A 379089 in Antwerpen. Eröffnungsansprache von M. van Daelen, Konservator des Museums Middelburg. Die Section enthielt Kisten für Kunstwerke, Postkarten und Inschriften.

1970 Section XIXème siècle in der Kunsthalle Düsseldorf im Rahmen von Between 2. Eröffnungsansprache von Jürgen Harten, stellvertretender Direktor der Kunsthalle Düsseldorf. Die Section enthielt 8 Gemälde des 19. Jahrhunderts als Leihgabe des Kunstmuseums Düsseldorf.

1971 Section Cinéma im Hause Burgplatz 12 in Düsseldorf. Keine Eröffnungsansprache. Diese Abteilung, ein "Section Cinéma" betiteltes Environment, wurde 1972 von M. B. aus dem Tätigkeitsbereich des Musée d'Art Moderne, Abteilung Adler, gestrichen, weil diese Section aus seiner Sicht lediglich eine subjektive Umweltgestaltung darstelte. Das fast-vollständige Werkverzeichnis der Objekte dieser Section wurde in eine Plexiglasvitrine eingeschlossen

1972 Section des Figures. Mitwirkung von 44 Museen und der Kunsthalle Düsseldorf. Eröffnungsansprache von ***. Die Section enthält über 300 Gemälde, Skulpturen, Objekte, die alle das Adlersymbol aufweisen und mit der Inschrift "Dies ist kein Kunstwerk" versehen sind.

● **1972 Section Publicité.** Auskünfte im Inseratenteil dieses Katalogs. Ansprache durch einen Königsadler.

● **1972 Section d'Art Moderne** im Rahmen von documenta 5. Mit dieser Section finden die Aktivitäten des Musée d'Art Moderne Département des Aigles ihren Abschluß. Die Section besteht aus einem Verkehrsschild, umgeben von Kordeln, wie sie in Museen verwendet werden. Die Inschrift lautet:

Propriété Privée
Privateigentum
Private Property

Musée d'Art Moderne (Département des Aigles), Section 19e siècle. Bei M. B., Brüssel 1968.

PICTURE
WITH CARE
KEEP DRY
BRUSSELS
PICTURE
WITH CARE
PAINTING

Ausbildung

Kunstgewerbeschule in Biel 1961–1963. Ecole des Beaux-Arts in Paris 1963–1964.

Preise

Kiefer-Hablitzel-Stipendium 1962, 1966, 1967. Eidgenössisches Stipendium 1965. Preis Biennale, São Paulo 1969.

Einzelausstellungen

Gal. Ateliertheater, Bern 1963, Gal. Kleintheater „Die Rampe", Bern 1964. Gal. Toni Brechbühl, Grenchen 1966. Gal. Regio, Lörrach 1967. Gal. Toni Gerber, Bern 1968. Gal. Bischofberger, Zürich 1969. Gal. Reckermann, Köln 1969. New Smith Gal., Brüssel 1969. Gal. Bernard, Solothurn 1971. Gal. Reckermann, Köln 1972.

Gruppenausstellungen

25 Berner und Bieler Künstler, Städtische Gal., Biel, 17. Okt. bis 22. Nov. 1964 (Kat.). *Bern 65*, Gal. Knöll, Basel 1965. *Internationales Kleinformat*, Gal. aktuell, Bern 1965. *4 Berner*, Gal. Palette, Zürich 1965. *4 Schweizerische Plastik-Ausstellung*, Biel 1966. *Konkrete Kunst der Schweiz*, Technische Hochschule, Stuttgart; Gal. Zwirner, Köln; Gal. Brusberg, Hannover 1966. *Bern 66*, 't Venster, Rotterdam; Halfmannshof, Gelsenkirchen; Berner Gal., Bern 1966. *Jonge konkrete Kunst uit Bern*, Kunstzentrum Epok, Velp 1966. *Ballon Ø 3 m für Stratosphärenflug*, Bern 1966. *Neue Tendenzen in Europa*, Univ. Lavalle, Quebec 1966. Muntoren, Deventer 1966. *Konkrete Schweizer Kunst*, Gal. aktuell, Bern, 15. Jan.–26. Febr. 1966 (Eröffnungsrede Eugen Gomringer). *art concret en suisse*, Gal. actuel, Genf, 7. März–16. April 1966. *Pop-Op*, Gal. d. Frankfurt/Main, Vereinigung für moderne bildende Kunst e.V., März 1966 (Eröffnungsrede Arnold Bode), 2. Ausst.-Teil: 6. Mai – 10. Juni 1966 (E./Text: William E. Simmat). *Konfrontation 66*, Gal. Heide Hildebrand, Klagenfurt, 12. Nov. – 20. Dez. 1966 (Kat.). *Weiß auf Weiß*, KH Bern 1966 (Kat./Text: Udo Kultermann). *Malerei und Plastik II*, Schweizerhaus, München 1967. *Möglichkeiten auf Papier*, Gal. Heide Hildebrand, Klagenfurt 1967. Gal. Friedrich Tschanz, Solothurn 1967. *Zwitserse kunstenaars*, Gal. Swart, Amsterdam 1967. *Unter 40 — Schweizer Maler, Bildhauer und Gestalter*, in zwei Ausst., Gal. d'Art Moderne, Basel, 14. Juli–26. Aug. 1967, 1. Sept. bis 14. Okt. 1967 (Kat.). *Wege und Experimente, 30 junge Schweizer Künstler*, KHS Zürich, März 1968 (Kat./Text: Richard Paul Lohse). *Kleur-Object*, Middelheim, Antwerpen, 23. März – 21. April 1968 (Kat.). *Wege und Experimente, 28 junge Schweizer Künstler*, Neue Gal. der Stadt Linz, Wolfgang Gurlitt Mus., 18. April – 19. Mai 1968; Neue Gal. am Landesmuseum Joanneum, Graz, 11. Juni – 15. Aug. 1968 (Kat.). *Sommerausstellung 1968*, Gal. aktuell, Bern 1968. *Public Eye (Kinetik, Konstruktivismus, Environments)*, KHS Hamburg 1968. *Multiples*, Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1968. *Mensch wird Kunst*, in Zusammenarbeit mit Markus Raetz u. Jean-Frédéric Schnyder, Helvetiaplatz 1, Bern, 16 Uhr, 7. Dez. 1968. *Dimensionen 1969, Schweizer Maler, Bildhauer und Gestalter*, Gal. d'Art Moderne, Basel, 8. Febr. – 5. April 1969. *22 jonge Zwitser*, SM Amsterdam, 28. März bis 5. Mai 1969 (Kat./Text: H. D.). *Salon de Mai*, MAM, Paris 1969. * *9. Biennale São Paolo*, 1969. *22 Junge Schweizer*, KH Bern 1969 (Kat./Text: J.-C. Ammann). *Ballon Ø 5 m für Stratosparenflug*, Fürth 1969. *Intermedia '69*, Heidelberg 1969. * *Pläne und Projekte als Kunst*, KH Bern 1969. *Projekt Canaris*, ein Polyesterei, 3 m lang, überquert den Atlantik, 1969–1970. Mus. de arte moderna, Rio de Janeiro, Jan. 1970. *Konzepte einer neuen Kunst*, Mus. Göttingen, 10. April – 26. April 1970. *Jeux de blancs*, Gal. Wilhofs, Brüssel, 30. April – 23. Mai 1970. *Umwelt-Akzente*, Stadt Monschau, 9. Mai – 30. Juni 1970. *Swiss made*, Gal. Pluskern, Gent, 26. Mai – 5. Juli 1970. *Open-Air Sculpture II*, Syon Park, London, Org.: Gimpel Fils Gal., London 1970. *5. Schweizer Plastik-Ausstellung*, Kongreßhaus, Biel, 21. Juni – 2. Aug. 1970 (Kat.). * *Nottingham Festival 1970*, Nottingham 1970. *10 Berner Künstler*, Stadthaus Olten, 26. Sept. – 25. Okt. 1970. *160 x 160*, Berner Gal., Bern 1970. * *3 ⟷ ∞: New Multiple Art*, Whitechapel Gal., London 1970 – 1971. *The Swiss Avant-garde*, New York Cultural Center, NYC, 24. Febr. – 15. Mai 1971. *Multiples, the First Decade*, Philadelphia Mus. of Art, 5. März–4. April 1971. *Sérigraphies d'art, Duo d'art S. A.* Gal. Historial, Nyon, 1. April – 25. Mai 1971 (Kat./Hg. Album mit 10 Serigrafien, Aufl. 150). *4. Biennale von Bozen*, Bozen, 16. Mai – 27. Juni 1971. *Travel Art*, Mus. of Modern Art, Oxford, 9. Okt. – 6. Nov. 1971.

Editionen

tm 10, ein etwas komisches Frühstücksei, 18 x 19, Holzeierbecher weiß mit Kunststoff bespritzt + mit Chrom bedampftes Ei, Aufl. 100, Hg. Tangente, Heidelberg, 1969. *Kegelsäule 1966*, Holz, Höhe 30, zweifarbig gespritzt, Aufl. 30, Hg. Edition Gal. 68, Strengelbach 1969. *Ei 1970*, Polyester, 53 x 34 x 34, Aufl. 500, Hg. X-Art Collection, Zürich 1970. Werkpublikationen in *Sérigraphies d'art, Duo d'art S.A.* 1971 (Kat./Album mit 10 Serigrafien, Aufl. 150).

Herbert Distel

* 1942 Bern. Lebt in Bern.

Eigene Publikationen

Zeichnung, in: Integration 5/6/April, Bern 1966.

Interview

Mit Jacques Caumont, *Un musée pour les musées*, in: Opus International, 33/März 1972, pp. 49/50.

Periodica

In: Neue Grafik, 17–18/1965. *Chronik*, in: Werk, 5/1965, p. 111. In: Art International, IX/3/1966. In: Revue Integration, 5–6/1966. Udo Kultermann, *Die Sprache des Schweigens*, in: Quadrum, 20/1966, pp. 7–30. *Chronik*, in: Werk, 5/1967, p. 317. Harald Szeemann, *jonge-zwitserse kunstenaars*, in: Museumjournaal, 12/9/1967, pp. 238–246. In: Art International, XI/3/1967. J.-C. Ammann, *5 Schweizer Künstler*, in: Werk, 4/1968. J.-C. Ammann, *H. D.: Neue Werkstoffe in der bildenden Kunst*, in: Werk, 6/1968. In: Werk, 10/1968. J.-C. Ammann, *3 Schweizer Künstler*, in: Art International, XIII/1/1969. In: Robho, 4/1969. In: Magazin Kunst, 35/1969. P. F. Althaus, *Wenn Attitüden Form werden*, in: Kunstnachrichten, 5/9/Juli/1969. Harald Szeemann, in: Werk, 10/1969. R. C. Kennedy, *São Paolo Biennale 1969*, in: Art International, XIII/10/1969, Urs Graf, *São Paolo Biennale*, in: Werk, 1/1970. P. F. Althaus, *Projekt Canaris*, in: Kunstnachrichten, 2/Okt./1970. In: Werk, 7/1970. In: Magazin Kunst, 42/1971. In: Lotta Poetica, 6/1971. In: Art International XV/6/1971.

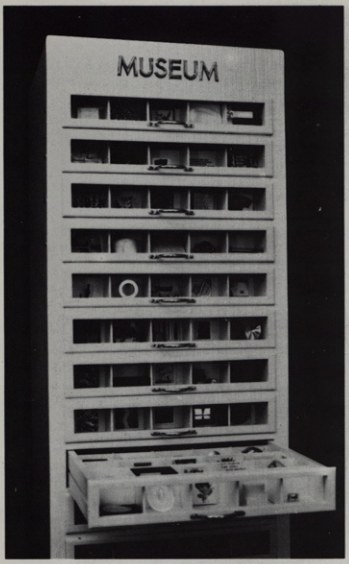
Bücher

M. Joray, *Schweizer Plastik der Gegenwart III*, Neuenburg 1967. Udo Kultermann, *Neue Dimensionen der Plastik*, Tübingen 1967, p. 127. Jürgen Claus, *Expansion der Kunst*, RoRoRo – Wissen 1970, pp. 334–335. Udo Breger, *Konzepte einer neuen Kunst*, Verlag Udo Breger, Göttingen 1970. Walter Aue, *P. C. A.*, Köln 1971. Klaus Groh, *If I had a mind . . .*, Köln 1971.

Ein Museum für die Museen

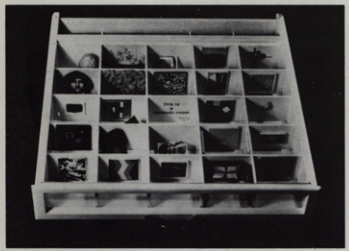
Die Realisierung des Schubladenmuseums umfaßt die Zusammenarbeit mit 500 Künstlern unserer Zeit: von den Vertretern des Expressionismus, Dadaismus, des „Sturm", des Konstruktivismus bis zu den jüngsten Tendenzen internationaler Kunst. Jeder Künstler macht, den kleinen Dimensionen seines ihm zur Verfügung stehenden Raumes entsprechend, eine authentische und repräsentative kleine Arbeit.
Sind die 500 Räume einmal gefüllt, so wird das Museum in den verschiedensten Kunstinstituten der Welt gezeigt werden.
Dank den geringen Transportkosten dieser umfassenden Sammlung werden auch relativ kleine Provinzmuseen in der Lage sein, das Schubladenmuseum zu zeigen. Der Informationswert wird durch ein bei DuMont, Köln, erscheinendes Buch, das alle 500 Werke in Form von Reproduktionen beinhalten wird, entsprechend ergänzt und gesteigert werden.
Offensichtlich wird auch, daß die Dimensionen eines Werkes im Kopf des Künstlers und des Betrachters zu suchen und nicht unbedingt in Metern zu messen sind.

Herbert Distel, März 1972



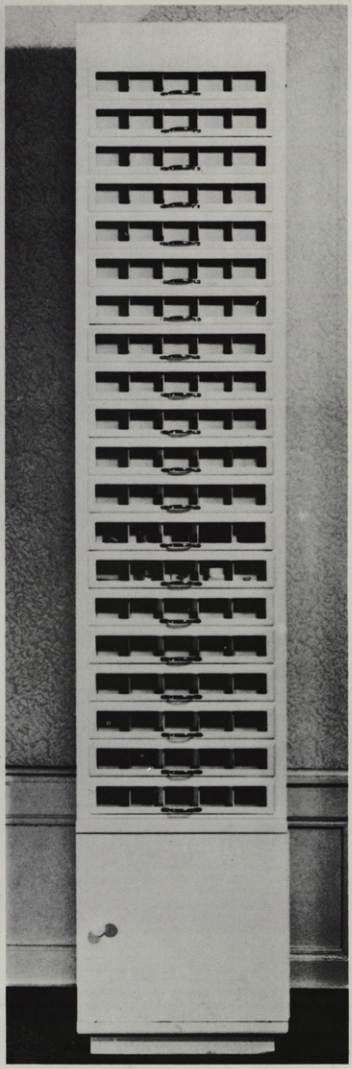
Schubladenmuseum für moderne Kunst im 20. Jahrhundert, 1970 –

140 Künstler in 20 Schubladen, numeriert von 1 bis 20, von oben nach unten, sind in 140 Räumen von jeweils Höhe 4,3×Breite 5,7 ×Tiefe 4,8 cm, vorgestellt von links nach rechts:



Beispiel einer Abteilung (Schublade), mit Werken von (von links nach rechts, von vorne nach hinten): Francis, Fedier, Nebel, Megert, Ramp, Vasarely, M. Oppenheim, von Wattenwyl, Calderara, Müller-Brittnau, Brunner, Alviani, Boezem, Graeser, Beuys, Gerz, Spindel, N. Walden, S. Jaffe, Schoonhoven, Kolár, Staeck, Duarte, Staempfli, Spoerri.

Ein vollständiges Verzeichnis der Künstler und Werke befindet sich in der Exponatsliste.



Standardwerk

Arturo Schwarz, *The Complete Works of M. D.*, Harry N. Abrams Inc., NYC 1969.

Aus einem Interview mit James Johnson Sweeney: „In diesem Falle ging es um eine neue Ausdrucksform. Anstatt etwas Neues zu malen, wollte ich die Bilder und Objekte, die ich gerne hatte, reproduzieren und sie in einem möglichst kleinen Raum zusammenbringen. Ich wußte nicht, wie ich vorgehen sollte. Ich dachte zuerst an ein Buch, aber die Idee behagte mir nicht allzusehr. Dann fiel mir ein, daß es eine Schachtel sein könnte, in der alle meine Werke Platz finden könnten, in einer Aufstellung wie in einem *kleinen Museum*, sozusagen" (aus: Schwarz, o. c., pp. 513).

THE BOX IN A VALISE
LA BOITE EN VALISE

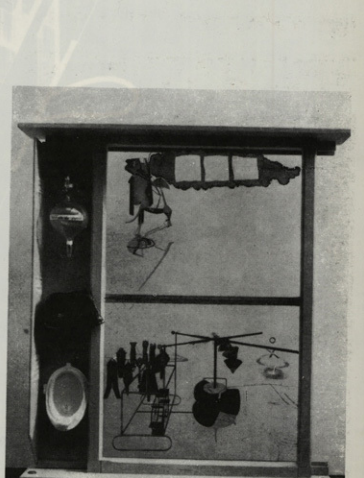
Hg. 1941 in Paris durch M. D. oder Rrose Sélavy. Tuchüberspannte Kartonschachtel, teils in einen Koffer verpackt. Inhalt: Miniaturrepliken und Farbreproduktionen der Werke Duchamps.
I. Auf dem Deckel
1) Das Große Glas, 1915–1923; 2) Tu m', 1918; 3) Kamm, 1916; 4) Neun männliche Gußformen, 1914–15; 5) Akt, Treppe heruntersteigend 2, 1912; 6) Braut, 1912; 7) König und Königin, von schnellen Akten umgeben, 1912; 8) Pariser Luft, 1919; 9) Reiseskulptur–Reise-Falt, 1916; 10) Brunnen, 1917.
II. In der Schachtel
11) Warum nicht niesen, Rrose Sélavy?, 1921: 12) Drei Standardmaße, 1913–14; 13) Sonate, 1911; 14) Schokoladenmühle 2, 1914; 15) Portrait des Vaters des Künstlers, 1910; 16) Portrait Dr. Dumouchel, 1910; 17) Der Busch, 1910–11; 18) Schachspiel, 1910; 19) Mittelmäßigkeit, 1911; 20) Dulcinea, 1911; 21) Yvonne und Magdalena (in Tränen) in Fetzen, 1911; 22) Betrifft die kleine Schwester, 1911; 23) Einmal mehr diesem Stern, 1911; 24) Trauriger junger Mann in der Eisenbahn, 1911; 25) Studie für die Bildnisse der Schachspieler, Okt. 1911; 26) Die Schachspieler, 1911; 27) Portrait der Schachspieler, 1911; 28) Akt Treppe herabsteigend 1, 1911; 29) Zwei Akte: ein starker, ein schneller, 1912; 30) König und Königin, von Akten mit hoher Geschwindigkeit durchquert, 1912; 31) König und Königin von schnellen Akten durchquert, 1912; 32) Der Übergang von der Jungfrau zur Braut, 1912; 33) Jungfrau 1, 1912; 34) Jungfrau 2, 1912; 35) Braut, von den Junggesellen entkleidet, 1912; 36) Flaschentrockner, 1914; 37) Dem gebrochenen Arm voraus, 1915; 38) Huthaken, 1917; 39) Unglückliches Readymade, 1919; 40) Reiseskulptur, 1918; 41) Apotheke, 1914; 42) Foto des Ateliers von M. D. in New York, 33 W 67 mit a) Fahrrad, 1913, b) Falle, 1917; 43) Apolinère enameled, 1916–1917; 44) + 45) Mit geheimnisvollem Geräusch, 1916 (Aufsicht und Untersicht); 46) + 47) Rotier-Glasplatten (Präzisionsoptik), 1920, in Bewegung und statisch; 48) + 49) Rotierende Halbkugel (Präzisionsoptik), 1925; 2 Ansichten; 50) Stereoskop-Aufnahmen der Roto-Glasplatten durch Man Ray; 51) Stereoskopie von Hand, 1918–19; 52) Böhmisches Glas, Rotorelief, 1935; 53) Friedhof der Uniformen und Livreen 1, 1913; 54) Detail des Großen Glases, 1915–23, Rückansicht des Gleiters; 55) Staubzucht, 1920; 56) Schokoladenmühle 1, 1913; 57) Box Match, 1913; 58) Geschrieben Zerrieben, 1939; 59) Quittung, 1918; 60) Verabredung von Sonntag, den 16. Febr. ..; 61) Zu betrachten (von der anderen Seite des Glases aus) mit einem Auge, aus der Nähe, während fast einer Stunde, 1918; 62) Umschlag für New York Dada, 1921; 63) Augenzeugen, 1920; 64) Flatternde Herzen, 1936; 65) L. H. O. O. Q., 1919; 66) Scheck für Dr. Tzanck, 1919; 67) Gesucht/$ 2.000 Belohnung, 1923; 68) Monte Carlo Obligation, 1924; 69) Die Schlacht von Austerlitz, 1921; 70) Fresh Widow/Frische Witwe, 1920; 71) Kaffeemühle, 1911.

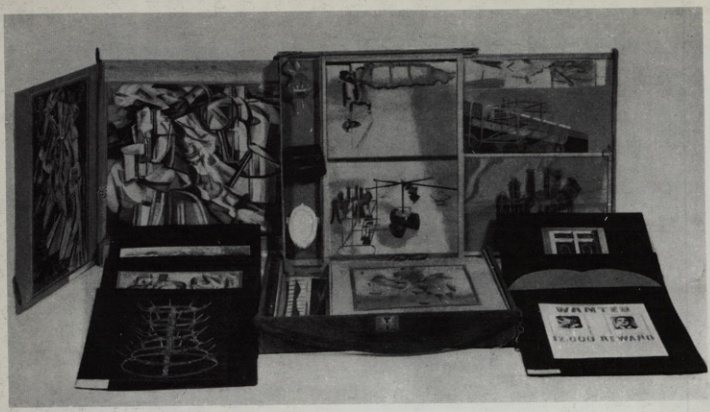
Verschiedene Editionen: 1941 New York (Schachtel in Lederkoffer, 20 Ex. num.); 1941 New York (ca. 90 Ex., nicht num., zusammengestellt von Joseph Cornell); 1958 Paris (30 Ex.); 1959 Paris (60 Ex. in zwei verschiedenfarbigen Schachteln); 1955–1968 Paris–Mailand (100 Ex., mit weiteren Werken: 72) Brustbild von Chauvel, 1910; 73) Wäsche-Kahn, 1910; 74) Akt in der Badewanne, 1910; 75) Roter Akt, 1910; 76) Weibliches Feigenblatt, 1950; 77) Netzwerk der Stoppagen, 1914; 78) Dart-Objekt, 1951; 79) Keil der Keuschheit, 1954; 80) Siebe, oder Sonnenschirme, 1914; 81) Porträtstudie für die Schachspieler, 1911; 82) Für ein Schachspiel, 1911; 83) Porträtstudie für Schachspieler, 1911.
Die Gesamtzahl der Ex. für alle Aufl. soll 300 nicht überschreiten.

Marcel Duchamp

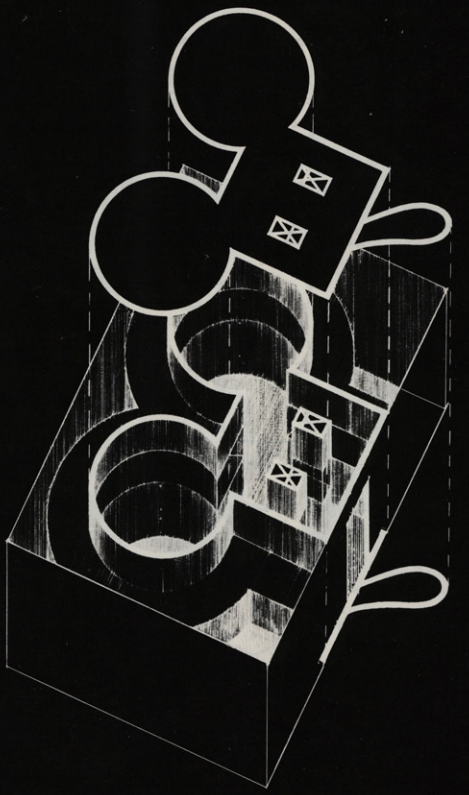
* 1887 Blainville bei Rouen. † 1968 Paris.







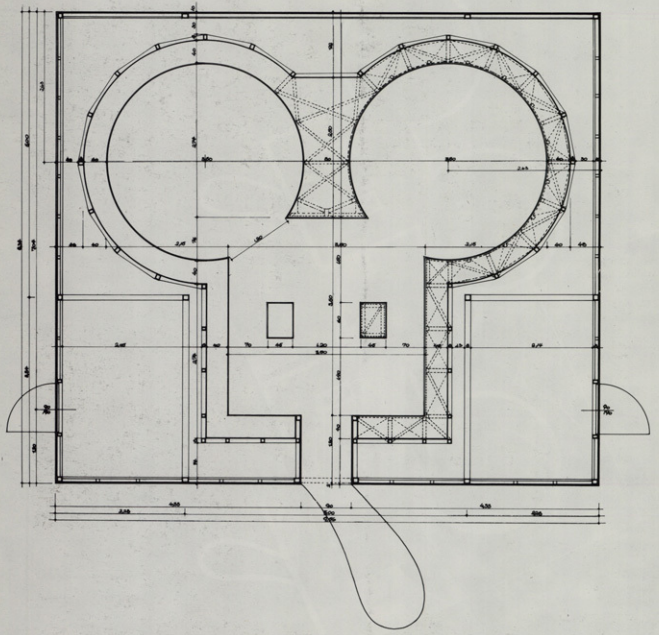
LA BOÎTE EN VALISE, 1941



Claes Oldenburg praesentiert erstmalig sein MAUS MUSEUM verlorengegangener, nicht veraenderter Spielsachen und anderer Objekte, Atelierrelikte und Buehnenbilder fuer noch nicht komponierte Opern.

The Mouse Museum of CLAES OLDENBURG containing salvaged objects more or less altered, from inside and outside the studio; stagesets for operas yet to be composed.

Museumsdirektor: Kasper Koenig

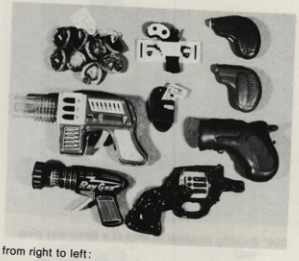


Grundplan zum Maus Museum

Maßstab 1 : 20
Scale 1 : 20

Ein Museumsführer und ein Plakat zum Maus Museum werden erhältlich sein

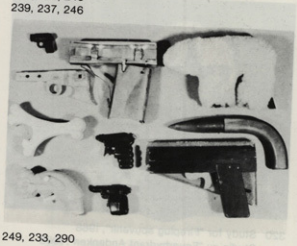
A museumguide as well as a poster of the Maus Museum will be available



from right to left:
von rechts nach links:
193, 247, 245
238, 250, 245
239, 237, 246



15 Fashion dolls – "Campus Cuties"
Mode-Puppen – "Fesche Oberstuflerinnen"



249, 233, 290

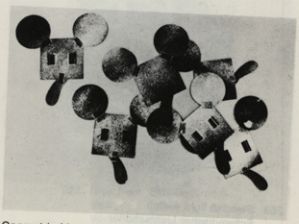
242, 174
34, 240, 248
244, 240



205 Set of Dishes
Eßservice



95 Dessertdisplay – chocolate sundae
Süßspeise Schaustück – Schokoladeneisbecher
141 "Pop Pants"
"Pop Höschen"

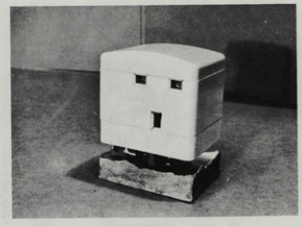


Geometric Mouse studies
Geometrische Maus Studie

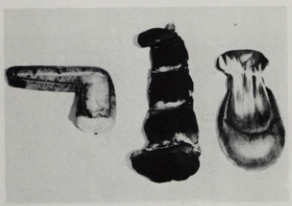
not included
nicht ausgestellt



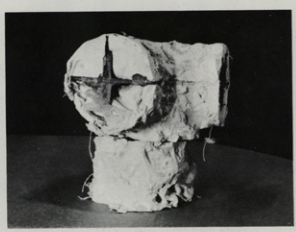
79 Slice of Cake, marked "Breathing Pie"
Kuchenstück, beschriftet "Atmender Kuchen"



306 Building proposal in form of a three-way plug, 1962
Gebäudevorschlag in Form eines Dreifachsteckers, 1962



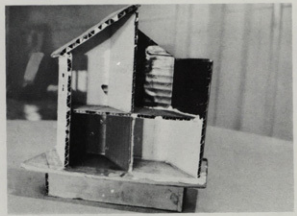
125 Hairpiece Study I, 1963
Haarteil Studie Nr. I, 1963
126 Hairpiece Study II, 1963
Haarteil Studie Nr. II, 1963
263 Soft faucet, 1965-66
Weicher Wasserhahn, 1965-66



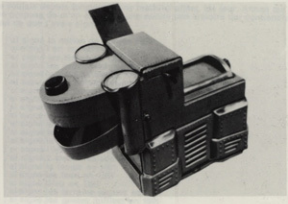
320 Study for "Fireplug souvenir", 1968
Studie zu "Feuerhydrant Andenken", 1968



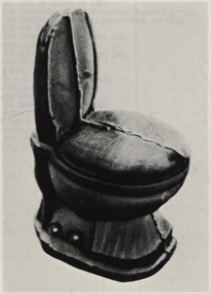
252 Swedish light switch
Schwedischer Lichtschalter



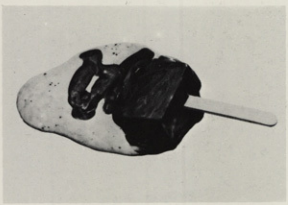
302 Doll house, 1965
Puppenhaus, 1965



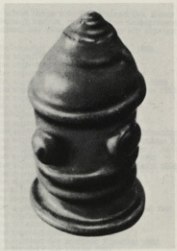
298 Mechanical dog
Mechanischer Hund



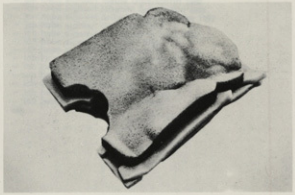
222 "Original Toilett Soap"
"Original Toilettenseife"



100 "Gooly Humor" Nr. 1
Klebriges, zu Boden gefallenes Eis am Stiel



307 Fire hydrant
Feuerhydrant



62 Cheese sandwich
Käse Sandwich



225 Sink from "Blue Bathroom Set"
Waschbecken aus der "Blauen Badezimmereinrichtung"

BEN Vautier

* 1935 Neapel. Lebt in Nizza.

L'armoire

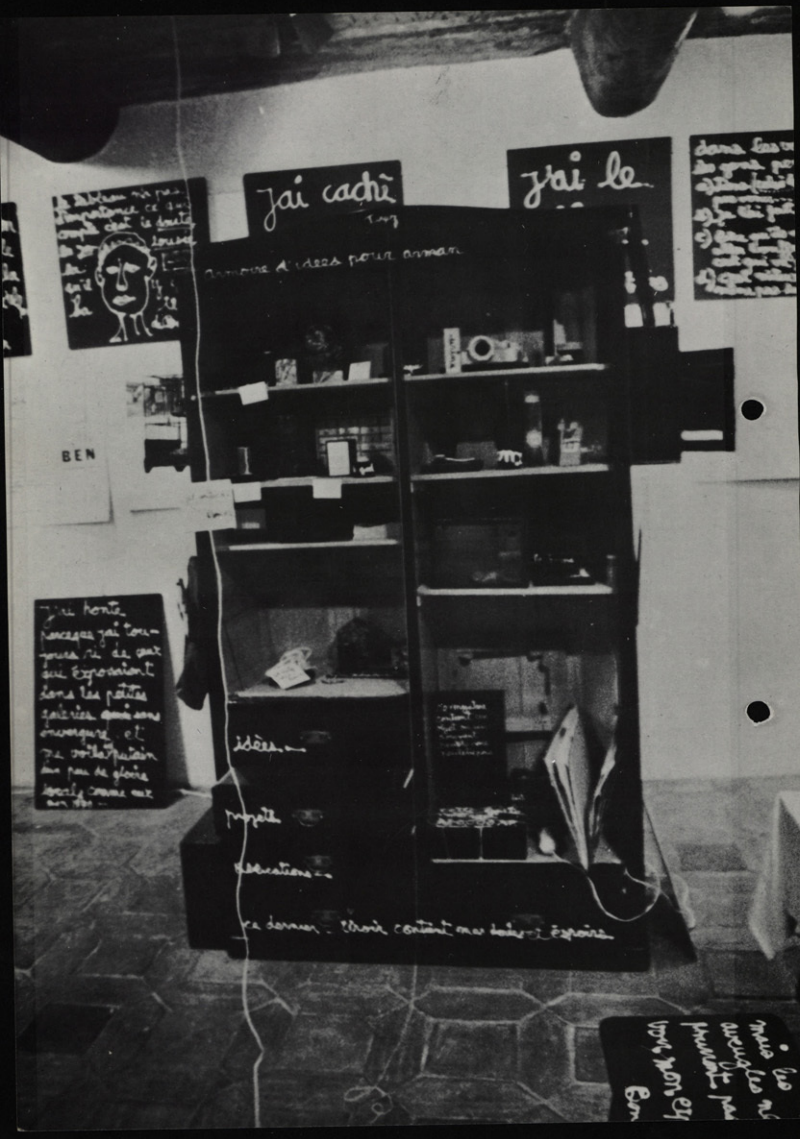
Je voulais depuis longtemps une machine offset. Un jour, Arman qui le savait me proposa de m'en échanger une contre une armoire qui contiendrait tout ce que j'avais signé:

– j'ai signé la notion de tout en 1958
– j'ai signé l'art en 1959
– j'ai signé les tâches en 1958
– j'ai signé les événements en 1959
– j'ai signé le déséquilibre en 1959
– j'ai signé les sculptures vivantes en 1959
– j'ai signé le manque en 1959
– j'ai signé la mort en 1960
– j'ai signé les trous en 1960
– j'ai signé les maladies en 1960
– j'ai signé les boîtes mystères en 1960
– j'ai signé le contenu du dictionnaire Larousse en 1960
– j'ai signé la fin du monde le 7 Juin 1961
– j'ai signé l'histoire de l'art en 1961
– j'ai signé 2 steak 1 salade en 1962
– j'ai signé le temps en 1961
– j'ai signé les faux en 1961
– j'ai signé Dieu en 1961
– j'ai signé les terrains vagues en 1961
– j'ai signé les gestes (giffles) en 1961
– j'ai signé me peindre en 1961
– j'ai signé rien faire en 1961
– j'ai signé l'univers en 1961
– j'ai signé les autres artistes en 1961
– j'ai signé les mensonges en 1961
– j'ai signé de dire la vérité en 1961
– j'ai signé les accidents et catastrophes (Agadir) en 1961
– j'ai signé les décompositions et pourritures en 1962
– j'ai signé les tas en 1962
– j'ai signé les coups d'épingles en 1962
– j'ai signé ma signature en 1962
– j'ai signé les escargots vivants en 1962
– j'ai signé les eaux sales en 1962
– j'ai signé l'âme en 1962
– j'ai signé le pape de Rome en 1962
– j'ai signé l'argent en 1962
– j'ai signé les arbres en 1962
– j'ai signé les gestes idiots en 1962
– j'ai signé autre chose en 1962
– je me suis signé en 1962
– j'ai signé la jalousie en 1962
– j'ai signé les vitres en 1962
– j'ai signé l'art en 1962
– etc.

Der Schrank

Ich wollte schon lange eine Offsetmaschine. Eines Tages schlug Arman, der meinen Wunsch kannte, mir vor, eine Offsetmaschine gegen einen Schrank umzutauschen, der alles enthielt, was ich signiert hatte:

– ich habe signiert den Begriff ALLES, 1958
– ich habe signiert die Kunst 1959
– ich habe signiert die Aufgaben 1958
– ich habe signiert die Ereignisse 1959
– ich habe signiert Gleichgewichtsstörung 1959
– ich habe signiert die lebenden Skulpturen 1959
– ich habe signiert das Fehlen 1959
– ich habe signiert den Tod 1960
– ich habe signiert die Löcher 1960
– ich habe signiert die Krankheiten 1960
– ich habe signiert die geheimnisvollen Schachteln 1960
– ich habe signiert den Inhalt des Dictionnaire Larousse 1960
– ich habe signiert das Ende der Welt am 7. Juni 1961
– ich habe signiert die Kunstgeschichte 1961
– ich habe signiert 2 Steaks und einen Salat 1962
– ich habe signiert die Zeit 1961
– ich habe signiert die Fälschungen 1961
– ich habe signiert Gott 1961
– ich habe signiert leere Gelände 1961
– ich habe signiert Gesten (Backenstreiche) 1961
– ich habe signiert mich anzumalen 1961
– ich habe signiert Nichts zu tun 1961
– ich habe signiert das Weltall 1961
– ich habe signiert die anderen Künstler 1962
– ich habe signiert die Lügen 1961
– ich habe signiert die Wahrheit zu sagen 1961
– ich habe signiert Unfälle und Katastrophen (Agadir) 1961
– ich habe signiert Fäulnis und Verwesung 1962
– ich habe signiert Haufen 1962
– ich habe signiert Nadelstiche 1962
– ich habe signiert meine Unterschrift 1962
– ich habe signiert lebende Schnecken 1962
– ich habe signiert schmutzige Gewässer 1962
– ich habe signiert die Seele 1962
– ich habe signiert den Papst in Rom 1962
– ich habe signiert das Geld 1962
– ich habe signiert die Bäume 1962
– ich habe signiert idiotische Gesten 1962
– ich habe signiert andere Dinge 1962
– ich habe mich signiert
– ich habe signiert die Eifersucht 1962
– ich habe signiert die Fenster 1962
– ich habe signiert die Kunst 1962
etc.


j'ai caché
j'ai le
BEN
idées
propres
ma dernière pièce contient mes livres et papiers

1. UdSSR

Die sowjetische Malerei war von Anfang an eng mit der politischen Entwicklung und den sozialen Veränderungen der UdSSR verbunden. Viele wichtige Etappen der nachrevolutionären Geschichte spiegeln sich im "Sozialistischen Realismus". Jahrzehntelang wurde er als Ausdruck der gesellschaftlichen Verhältnisse gefordert, bewertet und propagiert.

Eine Beteiligung der Sowjetunion mit der Malerei des Sozialistischen Realismus war für das Konzept der d5 besonders wünschenswert. Es war geplant, die klassischen Werke dieser Kunst aus den späten 20er, 30er und 40er Jahren in einer beispielhaften Auswahl aus den großen Museen der UdSSR zu entleihen und sie erstmalig im Zusammenhang der d5 einem westlichen Publikum vorzustellen.

Die vielseitigen zweijährigen Bemühungen haben bis zur Drucklegung des Katalogs trotz mancher guter Aussichten zu keinem positiven Resultat geführt. Am 24. März wurde der d5 durch die Botschaft der UdSSR in Rolandseck eine Absage ohne Begründung seitens des Kulturministeriums in Moskau übermittelt.

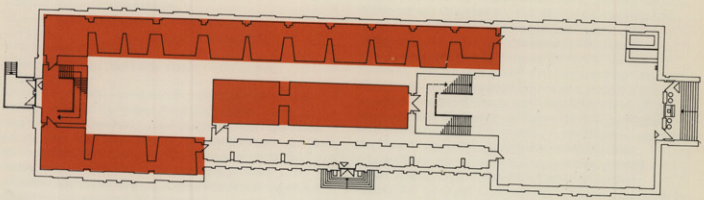
2. Volksrepublik China

Auf der Wunschliste der d5 stand stets ganz zuoberst der "Hof für die Pachteinnahme", eine während der Kulturrevolution durch einen Bildhauertrupp geschaffene 90figurige Anlage in der Provinz Szetschuan.

Im Stile der Dramaturgie der Pekingoper angeordnet, erzählen die Figuren die Geschichte von der Befreiung der Bauern vom bösen Grundherrn, von Revolte und Zusammentreffen der Bauern mit der siegreichen Armee Maos.

Die Kontakte zur Volksrepublik China liefen über die Botschaft in Bern und einmal über Paris. Es wurde bald offensichtlich, daß die Skulpturengruppe aus Terrakotta für einen Transport viel zu heikel war. Wir erörterten deshalb vor allem die Möglichkeit, eine Kopie mit Hilfe von Silikonkautschuk anzufertigen. Die Erlaubnis für die Herstellung von Negativformen am Objekt wurde bis heute nicht erteilt. Auch der Versuch, über die Industrie zu einem Resultat zu gelangen, schlug fehl. Die documenta konnte sich eine Übernahme der Kosten unter der Voraussetzung, von Peking die Erlaubnis zu erhalten, nicht leisten. So mußte auch auf dieses Projekt verzichtet werden.

Jean-Christophe Ammann
Realismus



Neue Galerie Erdgeschoß

Im ersten, im Frühjahr 1971 veröffentlichten Konzept war der Möglichkeitsbereich einer Darstellung des Problems Realismus weitgespannt:
- Realismus des Faschismus
- Revolutionärer Realismus aus China ("Hof der Pachteinnahme")
- Mexikanischer Realismus
- Sowjetrussischer Realismus
- Realismus mit politischen Inhalten westlicher Prägung
- Magischer Realismus
- Fotografischer, Radikaler, Hyper- oder Super-Realismus.

Gezeigt wird, den westlichen Bereich betreffend, was Kultermann den Radikalen Realismus nennt, wir in diesem Zusammenhang den Fotografischen Realismus bezeichnen möchten. Obwohl die Bestrebungen auf die Mitte der sechziger Jahre zurückgehen, hat erst die veränderte Kunstszene im letzten Jahr zu einer stärkeren Berücksichtigung dieses Phänomens geführt. Es schien uns wesentlich, diese Bestrebungen in einem Spannungsfeld zu zeigen, in welchem einerseits die Konzeption der Realitätsoptik als *Methode*, andererseits die Konzeption der Realitätsoptik vom *Bildgegenstand* her ersichtlich wird.

So sind als Einleitung struktureller Art die Werke von Jasper Johns, Richard Artschwager, Gerhard Richter und Malcolm Morley, als Einleitung vom Gegenstand her das Werk von Wayne Thiebaud zu verstehen.

Die Verbindung dieser beiden Kriterien findet sich bei den Fotorealisten in dem Sinne, als die teils extreme Bindung an einen Bildgegenstand oder ein Bildmotiv aus einem *Standpunkt* erfolgt, von dem aus die Methode des Vorganges (die Intention) mit dem Gegenstandstyp in Übereinstimmung zu stehen hat.

Bei dem Flaggenbild von **Jasper Johns** spielt der Realitätsbegriff auf allen Ebenen, weil der Gegenstand als Symbol stets mit sich selbst identisch ist. Die Distanz **Gerhard Richters** zur Realität verweist auf einen Einsatzbereich, in dem quasi alles als Bild eines Bildes verfügbar ist. Das heißt nun nicht, daß der Gegenstand ohne Bedeutung ist. Vielmehr diktiert er die Art und Weise des malerischen Vorgehens, die Sehschärfe, mit welcher ein Motiv übertragen, umgesetzt wird. So finden sich, um die Extrempositionen zu markieren, neben präzis gemalten Porträts und Farbmustertafeln tachistische Fingerbilder als deren Konterfei. Die Intelligenz, mit welcher Richter die sichtbare Realität bis auf die Vorstellung dessen, was sichtbare Realität sein kann, auslotet, macht ihn zu einem der bedeutendsten realistischen Maler der Gegenwart.

Als **Malcolm Morley** Mitte 1960 Fotos verschiedener Art präzis in großformatige Gemälde umsetzte, lag diesem Vorgang eine genaue, auch heute für ihn gültige Methode zugrunde. Er rastert zuerst die in ihrem natürlichen Zustand belassenen Fotos in ein Koordinatennetz von horizontalen und vertikalen Linien auf und überträgt dieses Netz proportional auf die Leinwand. Jedes Geviert wird darauf systematisch in einem minutiösen malerischen Prozeß wiedergegeben. Während Morley in den Werken von 1964-69 eine präzise Übertragung anstrebte, ereignet sich um 1969/70 eine beträchtliche Relativierung zwischen Vorlage und Umsetzung. Das heißt: der Distanz der Verfremdung entspricht die Wahl des syntaktischen Koeffizienten, der Pinselfaktur. Diese, als einheitliche Norm durch den gesamten Malprozeß geführt, garantiert, von Quadrat zu Quadrat, die immer gleiche Distanz zwischen Vorlage und bildnerischer Wiedergabe.

Wichtig ist, daß Morley diese Entwicklung keineswegs als *stilistische* Entwicklung empfindet. Er behält es sich vor, die Methode je nach Gutdünken im Sinne einer Verdichtung oder Auflösung anzuwenden, also eine "genaue" oder "ungenaue" Realitätsoptik zu investieren.

Für **Richard Artschwager** bedeutet die mit Grau überzogene körnige Struktur des Malgrundes, auf welche mit Schwarz Umrisse und Teile von Flächen seiner Motive eingezeichnet sind, eine inhaltschwere Raumdichte. Während das Grau bei Richter ein formal-malerisches Merkmal darstellt, erhält es bei Artschwager einen Stimmungscharakter von pessimistischer Tönung. Straßenschluchten, Innenräume von Fabriken und Spitälern, perspektivisch auf eine Horizontlinie führende einsame Grasbüschel vermitteln einen Wirklichkeitsaspekt, in welchem dieser psychische Faktor nicht zu übersehen ist. Die borstigen Blps und Zylinderobjekte sind ins Räumliche übertragene, in der Erscheinung mit der Malerei verwandte Elemente von magischer Ausstrahlung. Der Umstand, daß Artschwager seit vielen Jahren stets denselben, grauen Malgrund verwendet, verweist einerseits auf eine Grundstimmung, andererseits auf die Möglichkeit, seinen Motiven und Gegenständen eine sich voneinander nicht unterscheidbare Bildbedeutung zu verleihen.

Mit seinen Flipperkästen, den "Pin Ball Machines" von 1962 war **Wayne Thiebaud** in fast jeder Pop-Art-Anthologie zu finden. Vielleicht deshalb, weil die starke Frontalität der Gegenstände die Nüchternheit des Objektcharakters hervorhob. Diese Nüchternheit und Frontalität findet sich u. a. auch im frühen "Quick Snack" (1962/63) und in "Booth Girl" (1966). Sie sind ein spezifisches Merkmal für die Malerei von Thiebaud und machen sie gerade im Zusammenhang hier interessant. Immer vom Gegenstand ausgehend, ist der Vollblutmaler Thiebaud weniger von den Gegenständen an sich als von ihren bildnerischen Möglichkeiten fasziniert. Die provokative, formale Sachbezogenheit verweist auf eine Distanz, die im malerischen Einsatz durch eine geradezu schroffe Pinselführung zum Ausdruck kommt.

Welches sind die allgemeinverbindlichen Kriterien für den **Fotografischen Realismus?**

a) Wie bei Richter, bildet die Vorlage fast immer ein Foto oder ein Diapositiv.

b) Durch die Wahl der fotografischen, auf die Bildunterlage projizierten Vorlage, wird die traditionelle Komposition ersetzt.

c) Das handschriftliche Merkmal tritt völlig zurück.

d) Der Bildgegenstand wird entsprechend der Vorlage präzis wiedergegeben.

e) Die Motive entstammen prinzipiell dem Alltag des Künstlers und seiner Umgebung.

f) Die fotografische Unterlage ist nicht ein Hilfsmittel, sondern die bewußte Ausgangssituation für das Bild eines Bildes (in der in diesem Zusammenhang extremen Formulierung Gerhard Richters: "Das Foto ist nicht Hilfsmittel für die Malerei, sondern die Malerei Hilfsmittel für ein mit den Mitteln der Malerei hergestelltes Foto").

Die Frage nach dem *Sinn* einer Malerei, die von solchen Voraussetzungen ausgeht, kann nicht umgangen werden. Handelt es sich um einen neuen Akademismus, bei dem die Mythifizierung des Handwerks im Vordergrund steht? Sind es Künstler, die meinen, daß Kunst mit Können identisch sei? Gibt eine vergrößerte Farbfotografie nicht den gleichen Informationswert wie die gemalte Wiedergabe dieser Farbfotografie?

Hier treten, so scheint uns, perzeptive Probleme zutage, mit denen wir seit Jahrzehnten nicht mehr konfrontiert wurden. Wir haben, um nicht allzuweit zurückzugehen, z. B. aus der ersten Hälfte der sechziger Jahre gelernt, daß der *Entscheid* des Künstlers für die Übernahme einer einfachen Struktur erst durch den

Gesamtzusammenhang der künstlerischen Intention sinnvoll wird, daß die Identität der Form mit ihrer Dimension nur auf zwei Ebenen sinnvoll ist. Dieses intellektuelle Training, perzeptiv in Zusammenhängen zu denken, wird nun plötzlich nicht mehr notwendig, weil der Betrachter mit einem Bild konfrontiert ist, das mit sich selbst identisch, in einem Maße selbstverständlich ist, daß der Betrachter sich fragen mag, wo denn außer der Kunst des Handwerks die eigentliche Kunst bleibe. Wenn also in der Minimal Art (z. B. Andre) das Wissen um den Zusammenhang das Objekt als Kunst konstituiert, wird hier das Wissen *gleichsam* ausgeklammert. Der Sehvorgang verlangt einen neuen Einsatz, denn der Betrachter kann sich weder an der Persönlichkeit der Handschrift erfreuen, noch an einer bildnerischen Verfremdung, die vielleicht die Persönlichkeit der Optik zum Ausdruck brächte.
Der Umstand also, daß eine Vorlage so genau wie möglich wiedergegeben wird, sagt prinzipiell nichts gegen und nichts für den Fotografischen Realismus aus, so wenig ein monochromes Bild über die vom Künstler praktizierte Idee der Monochromie etwas aussagt. Insofern hat also auch die Objektivität der Wiedergabe nichts mit der Vorlage zu tun, weil die Wiedergabe ihre eigenen Kriterien der Objektivität konstituiert.
Das schöpferische Vermögen und die Persönlichkeit des Künstlers wird sich durch die Optik der Motivwahl und damit verbunden durch die Art und Weise der malerischen Wiedergabe belegen.
Damit gelangen wir zu einem wichtigen Punkt:
a) Der Künstler, auf eine präzise Wiedergabe bedacht, unterscheidet sich vom anderen generell gesehen durch sein Farbempfinden, im besonderen gesehen durch den Farbeinsatz in Relation zum Motiv und dessen bildnerischer Bedeutung. Somit konstituiert sich innerhalb des Werks selbst ein Beziehungsreichtum, der in der Selbstverständlichkeit räumlicher und formaler Einheit perzeptiv erschlossen werden muß, was sich z. B. im Fall von **Chuck Close** als äußerst komplex erweist.
b) Da weder durch den Künstler *offensichtlich interpretierte* formale, farbliche oder inhaltliche Kriterien Anhaltspunkte für seine Originalität liefern können, ist der *Standpunkt* seiner Realitätsoptik wesentlich. Und hier muß nun erneut das Wissen um den Gesamtzusammenhang in Betracht gezogen werden, weil allein durch diesen die spezifische Qualität eines Werkes zum Ausdruck gelangt.
Nehmen wir als Beispiel "Medici" von **Franz Gertsch.** Das Bild zeigt auf einer Eingangstreppe eine Reihe junger Leute in bunten Kleidern, die sich auf eine horizontal vor ihnen durchlaufende rot-weiße Baulatte stützen. Diese selbst ruht beidseits auf rot-grün-blauen Holzverstrebungen.
Die erste Frage, die wir uns stellen können, betrifft das Motiv selbst. Weshalb diese Leute? Geht es darum, einem modisch ästhetisierten Alltag gerecht zu werden? Wenn wir die Farbgebung betrachten, erkennen wir, daß es Gertsch darum geht, das künstliche Licht des Diapositivs als das natürliche des Bildes zu gestalten. Licht als Farbkomponente an sich, dessen Möglichkeiten an koloristischer Expansion, gehört folglich zur Ausgangssituation. Der Farbgehalt des Lichtes versteht sich jedoch nur in Relation zu den Gegebenheiten, die es konstituieren. Da Gertsch in erster Linie an die Wiedergabe von Figuren und Figurengruppen und deren *Intensität an Lebensausstrahlung* interessiert ist, greift er zu einer Vorlage, in welcher sowohl die koloristischen wie auch die psychologischen Ansätze eine Disponibilität aufweisen, die eine Potenzierung des Künstlichen in der Ausgangssituation als Natürliches, Selbstverständliches in der Bilddimension ermöglichen. Das zeigt sich in zweifacher Hinsicht: Die *Haltung* der Leute ist in einem Maße allgemeinverbindlich, daß sie eine natürliche Skala der durch die Situation bewirkten Möglichkeiten adäquat wiedergibt. Die *Leute* selbst schaffen aufgrund ihres besonderen, "farbigen" Aussehens und ihrer spontanen Natürlichkeit die für den Künstler notwendige Voraussetzung einer formal-expressiven Steigerung. Besonderes (Individuelles) und Allgemeines, Künstliches und Natürliches decken sich folglich in einer Weise, daß das transparente Ineinanderspielen der verschiedenen Ebenen der genauen Intention des Künstlers entspricht.
Interessante Hinweise ergeben auch die Vergleiche des Lichtgehaltes in den Werken von Mc Lean, Bechtle und Staiger.
Während bei **Mc Lean,** der fast ausschließlich von Schwarzweißvorlagen ausgeht, das harte gleißende Licht mit der künstlichen Welt prämierter Rennpferde und ihrer strahlenden Besitzer und siegreichen Jockeys eine signifikative Verbindung eingeht, stimmt das weißliche, zurückfallende Licht bei **Bechtle** mit dem „Unspezifischen", der gezielten Akzentlosigkeit seiner Motive überein. Bei **Staiger** dagegen sind die Licht-Schatten-Kontraste in der Serie der Villen berühmter Filmstars derart stark, daß die Binnenflächen aufgelöst werden.
Daß die Realitätsoptik auch ein persönlich gewähltes Bezugssystem von Gegenstand und dessen Material- und Sinnzusammenhang betreffen kann, zeigt sich in den neueren Arbeiten von **Kanovitz.** Die an eine Wand gehefteten Fotos sind als Ausdruck einer persönlichen Sicht ihrer Eigenschaft und Beziehungen untereinander identisch mit ihrer Übertragung in die objektivierte Bilddimension. Ein ähnliches Vorgehen finden wir bei **Posen,** der als einer der wenigen Künstler nicht auf eine fotografische Vorlage zurückgreift, sondern die von einem Tuch überdeckten Schachteln für jedes Bild nach eigenen Blickpunkten neu ordnet und im Maßstab 1:1 malt.
Nicht wesentlich verschieden ist die Situation in der *Plastik.* Während sich **de Andrea** seine Skulpturen "ausdenkt" und in komplizierten Vorgängen durch Direktabgüsse von Modellen realisiert, geht **Hanson** von Fotos aus. Was ihn fasziniert sind Extremsituationen im menschlichen Dasein: Krieg, Tod, Elend (1967), entlarvende Erscheinungen des Alltags (1969-1971). Sein letztes Werk ("Artist") scheint eine Wende in der Thematik anzukünden.
Die angeführten Beispiele mögen als Hinweise gelten für die Kriterien der Wahl der Vorlage in Beziehung zum Standpunkt der Realitätsoptik und damit verbunden für die Art und Weise der bildnerischen Wiedergabe.

Jean-Christophe Ammann

* 1939. 1966 Dr. phil. Freiburg i. Ü. Seit Ende 1968 Direktor des Kunstmuseums Luzern. Wichtigere Ausstellungen: *Kunst der Absetitgen, Phantastik und Art Brut in der Schweiz* (1969); *Düsseldorfer Szene,* 1969; *Visualisierte Denkprozesse* (14 junge Schweizer), 1970; *Robert Strübin,* 1970: *Processi di pensiero visualizzati* (Junge Italiener), 1970; *Beuys, Rot, Raetz, Eggenschwiler, Buthe,* 1970; *Franz Gertsch,* 1972; *Ben Vautier, Boltanski, Le Gac, Fernie,* 1972; *Gilbert & George,* 1972. Publikationen: mit H. Szeemann, *Von Hodler zur Antiform,* Bern 1970; *Louis Moilliet,* Verlag DuMont Schauberg, Köln 1972.

Ausbildung

Univ. of Colorado, 1965.

Lehrtätigkeit

Assistent, Univ. of New Mexico 1966–1968.

Einzelausstellungen

O. K. Harris Works of Art, NYC 1970. O. K. Harris Works of Art, NYC 1971. Wilamaro Art Gal., Denver, Colorado 1971.

Gruppenausstellungen

Sculpture Annual, Whitney Mus. of American Art, NYC 1970 (Kat.). Gal. Rudolf Zwirner, Köln 1970. *Radical Realism*, Mus. of Contemporary Art, Chicago, 22. Mai–4. Juni 1971 (Kat./Text: Ivan C. Carp.). *17e Biennale de Paris*, 1971. *New Realism, Old Realism*, (R. Graham, D. Hanson u.a.m.), Danenberg & Roman, Contemporaries Inc., NYC, 19. Okt.–6. Nov. 1971. *Sharp-Focus Realism*, Sidney Janis Gal., NYC, 6. Jan.–5. Febr. 1972 (Kat.).

Periodica

John Canaday, *Downtown Review*, in: The New York Times, 20. Nov. 1971. John Perreault, *Downtown is Uptown, not 10th St.*, in: The Village Voice, 2. Dez. 1971, p. 24. Emily Genauer, *Art in the Artist*, in: The New York Post, 11. Dez. 1971, p. 36. Peter Sager, *Neue Formen des Realismus*, in: Magazin Kunst, 4. Quartal 1971, pp. 2507–2546. In: Screw Magazine, 31. Dez. 1971, p. 13. Robert Hughes, *The Realist as Corn God*, in: Time Magazine, 31. Jan. 1972, pp. 50, 55. *Look Twice*, in: The Art Gallery Magazine, Jan. 1972, p. 13.

John De Andrea

* 1941 Denver, Colorado. Lebt in Denver, Colorado.

ARDEN ANDERSON & NORA MURPHY, 1972 (Polyesterharz bemalt, 90 × 240 × 150)



Biographisches

A. B. in Chemie an der Cornell Univ. 1948. Studiert Malerei in NYC unter Amédee Ozenfant, 1950–1951. Beginnt mit Sperrholzskulpturen (unregelmäßige Schichtungen in dünnen Streifen) 1960. Bis 1962 Herstellung von Möbeln.

Einzelausstellungen

Leo Castelli Gal., NYC, 30. Jan. – 24. Febr. 1965. Leo Castelli Gal., NYC, Dez. 1967. Konrad Fischer, Düsseldorf, 18. Juni – 9. Juli 1968. Gal. Ricke, Köln, 12. Sept. – 14. Okt. 1969. Eugenia Butler Gal., LA, 24. März–11. April 1970. Onnasch Gal., Berlin, 1. – 30. April 1970. Lo Giudice Gal., Chicago, 11. Nov. – 7. Dez. 1970. Leo Castelli Gal., NYC, 1.–21. April 1972. Gal. Ricke, Köln, 13. Mai – 12. Juni 1972.

Gruppenausstellungen

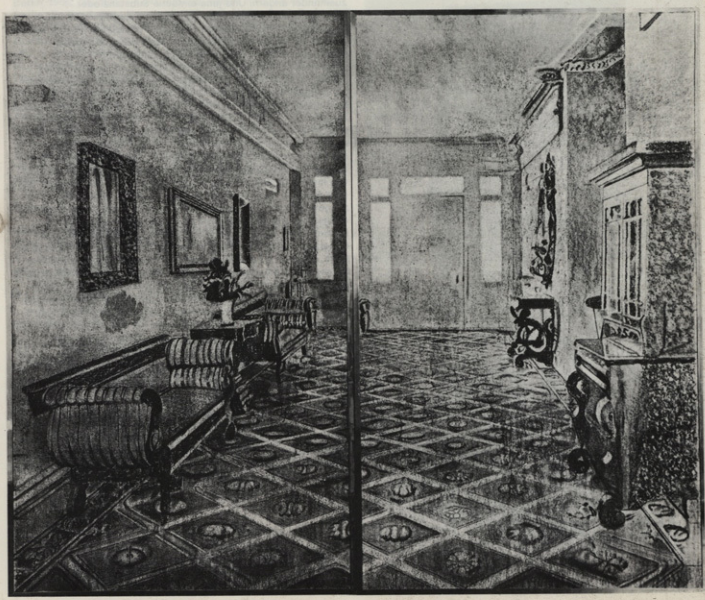
4, (R. A., Christo, Robert Watts, Alex Hay), Leo Castelli Gal., NYC, 2. – 20. Mai 1964. *Box*, Dwan Gal., LA, 2. – 29. Febr. 1964 (Kat./Text: W. Hopps). *Plastics Show*, Albright-Knox Art Gal., Buffalo, Febr. 1964. *The New Art*, Davison Art Center, Wesleyan Univ., Middletown, Conn., 1. – 22. März 1964 (Kat./Text: Lawrence Alloway). *Beyond Realism*, The Pace Gal., NYC, 4. – 29. Mai 1965 (Kat.). *The Photographic Image*, Solomon R. Guggenheim Mus., NYC, 11. Jan. – 13. Febr. 1966. *Contemporary American Sculpture*, Selection I, Whitney Mus. of American Art, NYC, 6. April – 15. Mai 1966 (Kat.). *Primary Structures*, Jewish Mus., NYC, 27. April – 12. Juni 1966 (Kat./Text: Kynaston McShine). *Art in Process*, Finch College, NYC, Mai 1966 (Kat.). *From Arp to Artschwager I*, Richard Bellamy/Noah Goldowsky Gal., 30. Juni – 5. Sept. 1966. *Sculpture Annual*, Whitney Mus. of American Art, NYC, 16. Dez. 1966 – 5. Febr. 1967 (Kat.). *Selected New York*

Richard Artschwager

* 1924 Washington, D.C. Lebt in New York.

Artists 1967, Ithaca College Mus. of Art, Ithaca, 4. – 27. Mai 1967 (Kat./Text: Harris Rosenstein). *Ten Years Leo Castelli*, NYC 1967 (Kat.). *Mixed Masters*, Univ. of St. Thomas, Houston, Texas, Mai – Sept. 1967 (Kat./Text: Kurt von Meier). *The 1960's: Painting and Sculpture from the Mus.Collection*, MOMA, NYC, 28. Juni – 24. Sept. 1967. *From Arp to Artschwager II*, Richard Bellamy/Noah Goldowsky Gal., NYC, 30. Juni – 5. Sept. 1967. *Cool Art 1967*, Larry Aldrich Mus., Ridgefield, Conn. 1967. *Personal Preferences: Paintings and Sculptures from the Collection of Mr. and Mrs. S. Brooks Barron*, The Univ. Art Gal., Oakland Univ., Rochester, Mich., 3. Okt. – 12. Nov. 1967. *Programm I*, Gal. Ricke, Köln, Mai – Juni 1968. *Realism Now*, Vassar College Art Gal., Poughkeepsie, N.Y., 8. Mai – 12. Juni 1968 (Kat./Text: Linda Nochlin). * *Documenta 4*, Kassel 1968. *From Arp to Artschwager III*, Richard Bellamy/Noah Goldowsky Gal., NYC, 30. Juni – 5. Sept. 1968. *Directions '68: Options*, Milwaukee Art Center, Milwaukee, 22. Juni – 18. Aug. 1968 (Kat./Text: Lawrence Alloway);–, Mus. of Contemporary Art, Chicago, 14. Sept. – 20. Okt. 1968. *East Coast–West Coast Paintings*, Mus. of Art, Univ. of Oklahoma, Norman, Oklahoma, 5. – 28. Nov. 1968. *Sculpture Annual*, Whitney Mus. of American Art, NYC, 17. Dez. 1968 – 9. Febr. 1969 (Kat.). *6 Künstler* (R. A., Bollinger, Buthe, Kuehn, Serra, Sonnier), Gal. Ricke, Köln, 15. März – 29. April 1969 (P.). * *When Attitudes Become Form*, KH Bern 1969. * *New Media, New Methods*, März 1969–Aug. 1970. *Young American Artists*, Wide White Space Gal., Antwerpen, März 1969. *Soft Art*, New Jersey State Mus., Trenton, März – April 1969

1



(Kat./Text: Ralph Pomeroy). Gal. Mickery, Loenersloot, März – April 1969. *American Art of the Sixties in Toronto Private Collections*, York Univ., Canada, 31. Mai – 28. Juni 1969 (Kat.).
Pop Art Redefined, Hayward Gal., London, Juli 1969 (Kat./Text: Suzi Gablik, John Russell). * *557,087*, Contemporary Art Council, Seattle Art Mus., Washington 1969.
Aspects of New Realism (+ u. a. Estes, Bechtle, Goings, Morley, Thiebaud), Milwaukee Art Center, Milwaukee, 21. Juni - 10. Aug. 1969 (Kat./Text: Sidney Tillim, William S. Wilson).
* *Art by Telephone*, Mus. of Contemporary Art, Chicago 1969.
Group, Lo Giudice Gal., Chicago, 15. Nov. - 14. Dez. 1969.
Peace Benefit, Leo Castelli Gal., NYC, Dez. 1969.
American Painting: the 1960's, The American Federation of Arts 1969-1970 (Kat./Text: Samuel Adams Green).
* *Klischee + Antiklischee*, Neue Gal. Aachen 1970.
Zeichnungen Amerikanischer Künstler, Gal. Ricke, Köln, Mai-Sept. 1970 (Kat.).
Radical Realism, Mus. of Contemporary Art, Chicago, 22. Mai-4. Juni 1970 (Kat./Text: Ivan C. Karp).
Seventeenth National Print Exhibition, Brooklyn Mus., Brooklyn, 1. Juni-1. Sept. 1970 (Kat.).
Programm III, Gal. Ricke, Köln, Juni-Sept. 1970.
* *Information*, MOMA, NYC 1970.
Sculpture Annual, Whitney Mus. of American Art, NYC, 12. Dez. 1970-7. Febr. 1971 (Kat.).
* *Sonsbeek '71*, Arnhem, 1971.
Painting Annual, Whitney Mus. of American Art, NYC, 25. Jan.-19 März 1972 (Kat.).
Zeichnungen, Gal. Ricke, Köln, 15. April-11. Mai 1972.

Editionen

Untitled, Lithographie, 45x32, sign., num., Aufl. 180, Hg. Kunstmarkt Köln - Gal. Ricke, Köln 1969.
Untitled, Objekt, Holz, 5 Schubladen aus Formica, Plastik, Glas, verspiegeltem Glas und Haaren, 33x36x33, Aufl. 50, Hg. Castelli Graphics und Multiples Inc., NYC 1971.
Untitled, Objekt, Kassette aus Holz mit Inhalt: 5 Gegenstände (blipmetamorphose) aus Holz, Plastik, Haaren und verspiegeltem Glas, 33,4x27x12, Aufl. 90, Hg. Castelli Graphics und Brooke Alexander, NYC 1970.
Stuhl/Stühle, Siebdruck, 78,5x116,8, Hg. Brooke Alexander, NYC 1972.

Bücher

Gregory Battcock, * *Minimal Art: A Critical Anthology*, NYC 1968.
Karin Thomas, *Kunst Heute*, Verlag DuMont, Köln 1971.

Publikationen

The Object-Still Life, in: Crafts Horizons, 25. Sept.–Okt. 1965, p. 31.
The Hydraulic Door Check, in: Arts Magazine, Nov. 1967, pp. 41-43.

Periodica

Elizabeth C. Baker, *Artschwagers Mental Furniture*, in: Art News, Jan. 1968, pp. 48-49, 58-61.
Peter Plagens, *Los Angeles*, in: Artforum, VIII/10. Juni 1970, pp. 89-90.

2



In der Natur ist alles angefüllt. Es gibt überall einfache Substanzen, die tatsächlich durch eigene Handlungen voneinander geschieden sind und die dauernd ihre Beziehungen zueinander ändern. Und jede einfache Substanz oder unterschiedene Monade, die das Zentrum einer zusammengesetzten Substanz (wie zum Beispiel eines Tieres) und das Prinzip seiner Einzigkeit bildet, wird von einer *Masse* umgeben, die aus einer unendlichen Zahl anderer Monaden zusammengesetzt ist, welche den eigentlichen Körper dieser Zentralmonade bilden, gemäß dessen Erregungen sie gleichsam als eine Art Mittelpunkt die Dinge, die außer ihr sind, darstellt. Und dieser *Körper* ist *organisch*, wenn er eine Art Automaten oder eine Maschine der Natur bildet, die nicht nur als Ganzes eine Maschine ist, sondern auch in den kleinsten Teilen, welche man noch wahrnehmbar machen kann. Und da wegen der Erfülltheit der Welt alles verknüpft ist und jeder Körper auf jeden anderen Körper je nach Entfernung mehr oder weniger stark einwirkt und von ihm durch Gegenwirkung betroffen wird, so folgt daraus, daß jede Monade ein lebendiger Spiegel oder mit innerer Handlung ausgestattet ist, daß sie das Weltall gemäß ihrem Gesichtspunkt darstellt und ebenso geregelt ist wie das All selbst. Und die Perzeptionen in der Monade entstehen auseinander nach den Gesetzen der Strebungen oder den *Zweckursachen* von *Gut* und *Böse*, die in den geregelten oder ungeregelten wahrnehmbaren Perzeptionen bestehen, so wie die Veränderungen der Körper und die Erscheinungen der Außenwelt auseinander entstehen nach den Gesetzen der *Wirkursachen*, das heißt der Bewegungen. So gibt es eine vollkommene *Harmonie* zwischen den Perzeptionen der Monade und den Bewegungen der Körper, die zwischen dem System der Wirkursachen und dem der Zweckursachen von vornherein prästabiliert ist. Und darin eben besteht der Zusammenklang und die physische Einheit von Seele und Körper, ohne daß die eine die Gesetze des anderen ändern könnte.

Aus: G. W. Leibniz, *Principes de la nature et de la grâce*, fondés en raison, zwischen 1702 und 1716, in: Die philosophischen Schriften von G. W. Leibniz, Hg. C. J. Gerhardt, Bd. 6, Verlagsbuchhandlung Georg Olms, Hildesheim 1956, VIII, pp. 598–599. Deutsche Übersetzung, in: G. W. Leibniz, Kleine Schriften zur Metaphysik, Hg. H. H. Holz, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1967, I, pp. 417–419.

1 POLISH RIDER IV, 1971 (Acryl auf Holz, 183 x 233)
2 THE PORTRAIT / DAS BILDNIS, 1962 (Holz, Acryl auf Hartfaserplatte, 74 x 70 / Kommode, 120,5 x 77 x 41)

Georg Baselitz

* 1938 Deutschbaselitz, Sachsen. Lebt in Forst/Weinstraße.

Biographisches

Studium der Malerei in Ost-Berlin bei Prof. Behrens-Hangler, 1956–1957. Studium an der Akademie der Künste West-Berlin, Meisterschüler von Prof. Hann Trier, 1957–1964. Erstes Pandämonium (Manifest), 1961. Zweites Pandämonium, 1962. Stipendiat an der Villa Romana, Florenz 1965. Umzug von Berlin nach Osthofen bei Worms 1966. Stipendium des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie, 1968.

Einzelausstellungen

Pandämonium 1, + E. Schönebeck, Berlin 1961. *Pandämonium 2*, + E. Schönebeck, 1962. Gal. Werner und Katz, Berlin 1963 (Kat./Text: Martin G. Buttig, Edouard Roditi). Freie Gal. Berlin 1964. Gal. Werner, Berlin 1964. *1. orthodoxer Salon*, Gal. Werner, Berlin 1964. Gal. Friedrich und Dahlem, München 1965 (Kat.). Gal. Werner, Berlin 1965. *Aquarelle und Zeichnungen*, Gal. Krohn, Badenweiler 1965. Gal. Springer, Berlin 1966. Galerie Obere Zäune, Zürich 1967. Galerie Beck, Erlangen 1969. Gal. Heiner Friedrich, München, Jan. 1970. *Zeichnungen*, KM Basel 1970. *Zeichnungen*, Gal. Berner, Stuttgart 1970. Franz Dahlem, Lindenstraße, Köln, 12.–20. Okt. 1970. Wide White Space Gal., Antwerpen, 6. Nov.–5. Dez. 1970 (Kat./Text: Dieter Koepplin). Gal. Rothe, Heidelberg 1971. *Zeichnungen*, Gal. Borgmann, Köln, 15. Nov.–8. Dez. 1971. *Bilder 1962–1970*, Gal. Tobiès und Silex, Köln, 22. Dez. 1971–28. Febr. 1972 (Kat.). Gal. Graphikmeier, Karlsruhe, 18. Febr.–30. März 1972. Städt. KH Mannheim, 17. März–16. April 1972 (Kat./Text: Heinz Fuchs). KV Hamburg, 20. April–21. Mai 1972 (Kat./Text: Dr. Gercken). Gal. Heiner Friedrich, München 1972.

Gruppenausstellungen

Deutscher Künstlerbund, Berlin 1964. *Große Berliner Kunstausstellung*, Berlin 1965. *Kunstpreis der Jugend*, KH Baden-Baden, 1966. *Junge Generation*, Akademie der Künste, Berlin 1966. *Deutscher Künstlerbund*, Essen 1966. *Labyrinthe*, Berlin; Baden-Baden; Nürnberg 1967. Gal. Motte, Genf, Paris 1967. *Figuration*, KV Stuttgart 1967 (Kat.). *Junge Berliner Maler*, Goethe Inst., Athen 1967 (Kat.); Genf; Mailand; Paris 1967. *14 mal 14*, KH Baden-Baden 1968 (Kat./Text: K. Gallwitz). *Kunst und Kritik*, Städt. Mus. Wiesbaden; von der Heydt Mus., Wuppertal 1969. * *Sammlung Karl Ströher*, KH Düsseldorf, 1969. *Ars Viva '69*, Orangerie, Berlin 1969 (Kat.): Schloß Morsbroich, Leverkusen 1969. *Zeichnungen* (mit Beuys, Buthe, Darboven, Palermo, Polke, Richter), Städt. Mus. Leverkusen, Schloß Morsbroich, 12. Juni–17. Juli 1970 (Kat./Text: Rolf Wedewer); KHs Hamburg; KV Köln, 1970. *20° premio del fioro*, Florenz 1971. *d'après*, Lugano 1971. *Zeichen und Farbe*, Staatsgal. Stuttgart, 27. Nov. 1971–30. Jan. 1972 (Kat./Text: Heinrich Geissler).

Editionen

Landschaften, Kaltnadelradierung, Mappe mit 7 Blättern, sign. num., Aufl. 52, Ed. Gal. Heiner Friedrich, München 1972.

Eigene Publikationen

Pandämonium 1 und 2, Berlin 1961, 1962

Periodica

In: Der Spiegel 26, 24. Juni 1964. In: Hessische Allgemeine, 30. Juni 1964. M. G. Buttig, *Der Fall Baselitz*, in: Der Monat, 203, Aug. 1965. Antje Kosegarten, *G. B.*, in: Die Grünenthal Waage, Stolberg, Rheinland, V/4–5, 1966.



FINGERMALEREI, BIRKEN IV (180 × 140)

Robert Bechtle

* 1932 San Francisco. Lebt in Berkeley, California.

Ausbildung

College of Arts and Crafts, Oakland.
Univ. of California at Berkeley, 1958.

Lehrtätigkeit

California College of Arts and Crafts, Univ. of California at Berkeley, Univ. of California at Davis, San Francisco State College.

Einzelausstellungen

San Francisco Mus. of Art, SF 1959. San Francisco Mus. of Art, SF 1964. Berkeley Gal., SF 1965. Richmond Art Center, Cal. 1965. Crocker Art Gal., Sacramento 1966. Univ. of California at Davis, Cal. 1967. Berkeley Gal., SF 1967. San Francisco Mus of Art, SF 1967. Achenbach Foundation for Graphic Arts, SF 1969. O. K. Harris, NYC 1971.

Gruppenausstellungen

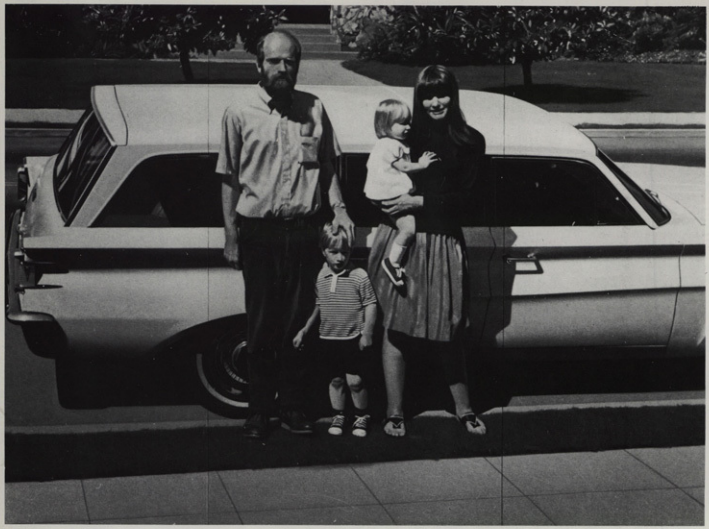
Eastbay Realists, San Francisco Art Institute, SF 1966. California Palace of the Legion of Honor, SF 1967. MOMA, NYC 1967. The Krannert Mus., Univ. of Illinois 1967 (Kat.). *Whitney Annual, Painting 1967*, Whitney Mus. of American Art, NYC, 13. Dez. 1967—4. Febr. 1968 (Kat.). *Realism Now*, Vassar College Art Gal., Poughkeepsie, NY 1968 (Kat./Text: Linda Nochlin). *West Coast Now at Portland*, Portland Mus. of Art; Seattle Art Mus.; M. H. de Young Memorial Mus., SF; Los Angeles Municipal Art Gal., 1968. *Aspects of a New Realism*, Milwaukee Art Center, Wisconsin, 21. Juni—10. Aug. 1969 (Kat./Text: Sidney Tillim, William S. Wilson); Contemporary Art Mus., Houston, 17. Sept.—19. Okt. 1969; Akron Art Inst., 9. Nov.—14. Dez. 1969. Denver Art Mus., Colorado 1969. Indiana State Univ., Terre Haute 1969. Fischbach Gal., NYC 1969 (Kat./Text: Scott Burton). *The American Realist Tradition*, Univ. of Oklahoma, Tulsa 1969. * *22 Realists*, The Whitney Mus. of American Art, NYC 1970. *Painting & Sculpture Today*, Indianapolis Mus. of Art, Indiana 1970 (Kat./Text: R. L. W.). Dayton Art Institute, Ohio 1970. *Looking West 1970*, Joslyn Art Mus., Omaha, Nebraska, 18. Okt.—29. Nov. 1970 (Kat./Text: Le Roy Butler). *The Highway*, Univ. of Pennsylvania, Philadelphia 1970 (Kat.). Univ. of Kentucky, Lexington 1970. Virginia Mus., Richmond 1970. *Directions '70*, Part II, The Cool Realists, Jack Glen Gal., Corona del Mar, Cal., Juni 1970. Dowling College, Oakdale, Long Island, NY 1971. *Radical Realism*, Mus. of Contemporary Art, Chicago, 22. Mai—4. Juni 1971 (Kat./Text: Ivan C. Karp). *New Realism*, State Univ. at Potsdam, NY 1971 (Kat.). *The Shape of Realism*, Deson Zaks Gal., Chicago, 21. Mai—30. Juni 1971 (P.). Univ. Art Mus., Berkeley 1971. *The State of California Painting*, Govett-Brewster Art Gal., New Zealand 1972 (Kat./Text: Michael Walls). *Phases of New Realism* (u. a. Goings, Eddy, Schonzeit), Lowe Art Mus., Univ. of Miami, 20. Jan.—20. Febr. 1972 (Kat.).

Editionen

Palm Tree, Litho., Hg. Collectors Press, SF 1969.
Chevy II, Litho., Hg. Shorewood Press, NYC 1972.

Periodica

Anita Ventura, *Pop, Photo and Paint*, in: Arts, April 1964.
Joanna Magloff, *Reviews: San Francisco*, in Art News, Febr. 1966.
Palmer French, *San Francisco*, in: Artforum, Okt. 1967.
Karl-Gustav Nilson, *Realism-USA*, in: Konstrevy, 2/1969.
Review, in: Art News, Okt. 1969. *Review*, in: Artforum, Nov. 1969.
Tracy Atkinson und John Lloyd Taylor, *Likenesses*, in: Art and Artist, Febr. 1970. *Review*, in: Artforum, April 1970.
Lawrence Alloway, in: Arts, April 1970. Barry Lord, *The Eleven O'clock News in Colour*, in: Arts Canada, Juni 1970.
Ivan Karp, *Rent is the Only Reality*, in: Arts, Jan. 1972.
Bruce Wolmer, in: Art News, Febr. 1972.
Carter Ratcliff, in: Art International, Febr. 1972.



'61 PONTIAC, 1968-69 (Oel/Leinwand, 152,5 × 213,5) The Whitney Museum of American Art, NYC. Richard and Dorothy Rodgers Fund

Claudio Bravo

* 1936 Valparaiso, Chile. Lebt in Madrid.

Biographisches

Studium an der Jesuitenschule San Ignacio, Chile, 1945–1954. Übersiedlung nach Madrid. Reisen nach Marbella, Paris, London, 1963. Wurde 1968 beauftragt, Präsident Marcos von den Philippinen und seine Frau zu portraitieren.

Einzelausstellungen

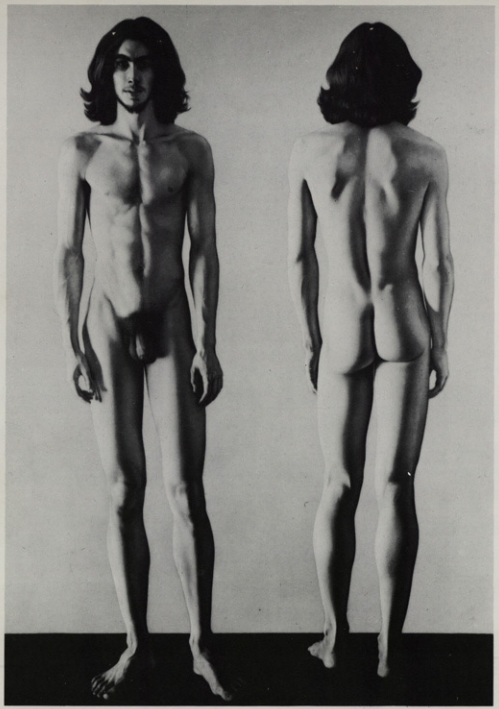
Salon 13, Santiago de Chile, 1954. Gal. Fortuny, Madrid 1963. Hotel Don Pepe, Marbella 1964. Gal. Edurne, Madrid 1966. Gal. Fortuny, Madrid 1967. Staempfli, NYC, 10. Nov.–5. Dez. 1970 (Kat.). Gal. Egam, Madrid 1971. Staempfli, NYC, 30. Nov. 1971–8. Jan. 1972 (Kat.).

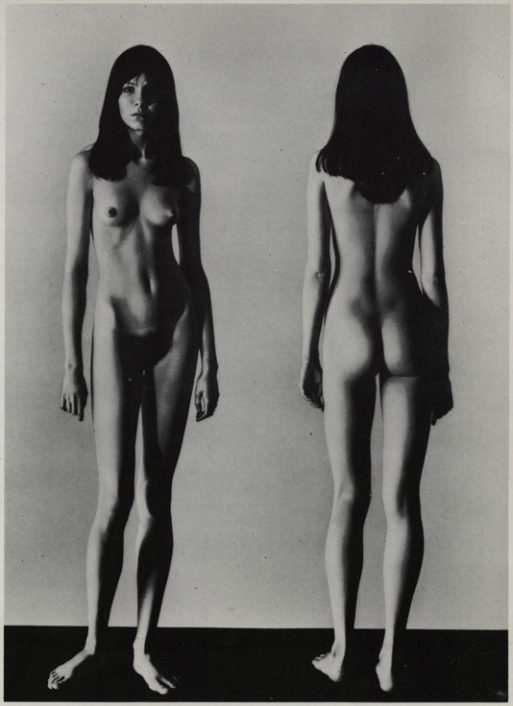
Gruppenausstellungen

Univ. of Conception, Chile 1961. *Erotic Art in Spain Now*, Gal. Vandrés, Madrid, 14. Mai–7. Juli 1971 (Kat./Text: Juan Ramirez de Lucas). *The Dove*, Gal. Vandrés, Madrid, 10. Juni–30. Juli 1971.

Periodica

Rafael Soto Verges, *Eroticism in Painting*, in: Aries, 115/116, März–April 1971, p. 5. Sheila Anne de Barry, *Erotic Painting on View in Madrid Gallery*, in: International Herald Tribune, 15./16. Mai 1971, p. 7. Kitty Close, *Eros and Art in Vandres*, in: Guidepost, 11. Juni 1971, p. 7. Jose Morene Galvan, *Eros in Contemporary Spanish Art*, in: Triunfo, 471, 12. Juni 1971, p. 35. *A Chilean Painter in Madrid*, in: Gente, Aug. 1971, pp. 41–42.





ADAM & EVA, 1971 (Zeichnungen, je 174 × 123), Staempfli Gallery, New York

Ausbildung

Univ. of Washington, School of Art, Seattle, Washington, Sept. 1958 - Juni 1962. Yale Summer School of Music and Art, Norfolk, Conn., Juni 1961 - Sept. 1961. Yale Univ., School of Art and Architecture, New Haven, Conn., Sept. 1962 - Juni 1964. Akademie der Bildenden Künste, Wien, Sept. 1964 - Juni 1965.

Lehrtätigkeit

The School of Visual Arts, NYC. New York University, NYC.

Einzelausstellungen

Art. Gal., Univ. of Massachusetts, Amherst, Mass., Febr. 1967. Bykert Gal., NYC, März 1970. Los Angeles County Mus. of Art, 21. Sept. - 14. Nov. 1971 (Kat.). Bykert Gal., NYC, 4. Dez. - 5. Jan. 1972. Mus. of Contemporary Art, Chicago, Ill., 5. Febr. - 19. März 1972 (Kat./Text: Dennis Adrian).

Gruppenausstellungen

Four at Bykert (Benglis, Close, Paul, van Buren), Bykert Gal., NYC, Mai 1969. *Whitney Annual-Painting*, Whitney Mus. of American Art, NYC, 16. Dez. 1969 - 1. Febr. 1970 (Kat./Text: I. H. Hohn, Baur). * *22 Realists*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1970. *Three Young Americans*, Allen Memorial Art Mus., Oberlin College, Oberlin, Ohio, 17. April - 12. Mai 1970 (Kat./Text: A. T. Spear). * *Prospect 71: Projection*, KH Düsseldorf, Okt. 1971. *Contemporary American Painting*, Whitney Mus. of American Art, 25. Jan. - 19. März 1972 (Kat.). *Gigantic Scale*, The Sidney Janis Gal., NYC, März 1972.

Texte des Künstlers

Chuck und W. J. Close, *Chuck Close*, in: Art Now, New York, III/Dez. 1971, p. 4.

Interviews

C. Nemser, *An Interview with Chuck Close*, in: Artforum, Jan. 1970, pp. 82-85.

Periodica

C. Nemser, *Reviews and Previews*, in: Art Magazine, Sommer 1969, p. 58. K. S., *Reviews and Previews*, in: Art News, VII/68/4, Sommer 1966, pp. 12-13. E. Wasserman, *New York*, in: Artforum, Sept. 1969, pp. 59-61. David Ryan, *Two Contemporary Acquisitions for Minneapolis*, in: The Minneapolis Inst. of Arts Bulletin, LVIII, 1969, pp. 82-85. C. Nemser, *Presenting Charles Close*, in: Art in America, Jan. - Febr. 1970, pp. 98-101. C. Nemser, *In the Museums*, in: Arts Magazine, Febr. 1970, p. 54. Mike Steele, *Realism is Simply Super, in:* The Minneapolis Tribune, 1. Febr. 1970, p. 10. Douglas Davis, *Return of the Real*, in: Newsweek Magazine, 23. Febr. 1970, p. 105. John Perreault, *Chuck Close*, in: Village Voice, NYC, 12. März 1970, pp. 15-17. Grace Glueck, *Drawing Show All-Star Cast, Chuck Close*, in: The New York Times, 21. März 1970. John Gruen, *Museums and Galleries – Its Done with Mirrors*, in: New York Magazine, 23. März 1970, p. 50. Carter Ratcliff, *New York*, in: Art International, April 1970, p. 67. Athena Spear, *Reflections on Close, Cooper and Jenney, Three Young Americans at Oberlin*, in: Arts Magazine, Mai 1970, pp. 44-48. Athena Spear, *Three Young Americans – A Biennial*, in: Allen Memorial Art Mus. Quarterly, Mai 1970. Nina Bremer, *The New York Art Scene: Realism Today*, in: Revista de Arte/The Art Review, Sept. 1970, pp. 3-7. Ward Jackson, *Chuck Close (mit Statement)*, in: Art Now, NYC 3/4 1971. J. Patrice Marandel, *The Deductive Image*, in: Art International, Sept. 1971, pp. 58-60. Henry J. Seldis, *Art Review: Chuck Close Work Shown*, in: The Los Angeles Times, Section 4, 4. Okt. 1971, p. 4. Peter Sager, * *Neue Formen des Realismus*, in: Magazin Kunst, 4. Quartal 1971. Hilton Kramer, *Art Season: A New Realism Emerges*, in: The New York Times, 21. Dez. 1971, p. 50. Hilton Kramer, *Stealing the Modernist Fire*, in: The New York Times, 26. Dez. 1971, p. D-5. Ivan Karp, *Rent is the Only Reality*, in: Arts Magazine, Dez. 1971/Jan. 1972, p. 50. R. D., *Reviews and Previews*, in: Art News, Jan. 1972, p. 12. John Perreault, *Reports, Forecasts, Surprises & Prizes*, in: The Village Voice, 6. Jan. 1972, pp. 21-24. Bill Marvel, *The Art Picture*, in: New York Magazine, 31. Jan. 1972, p. 50. Barbara Rose, *Real, Realer, Realist*, in: New York Magazine, 31. Jan. 1972, pp. 50. Robert Hughes, *Art – The Artist as Corn God*, in: Time Magazine, 31. Jan. 1972, pp. 50-55. Denise Wolmer, *In the Galleries*, in: Arts Magazine, Febr. 1972, p. 58. John Perreault, *Art: A Lollapalooza of a Mishmash*, in: The Village Voice, 10. Febr. 1972, p. 23.

Charles Close

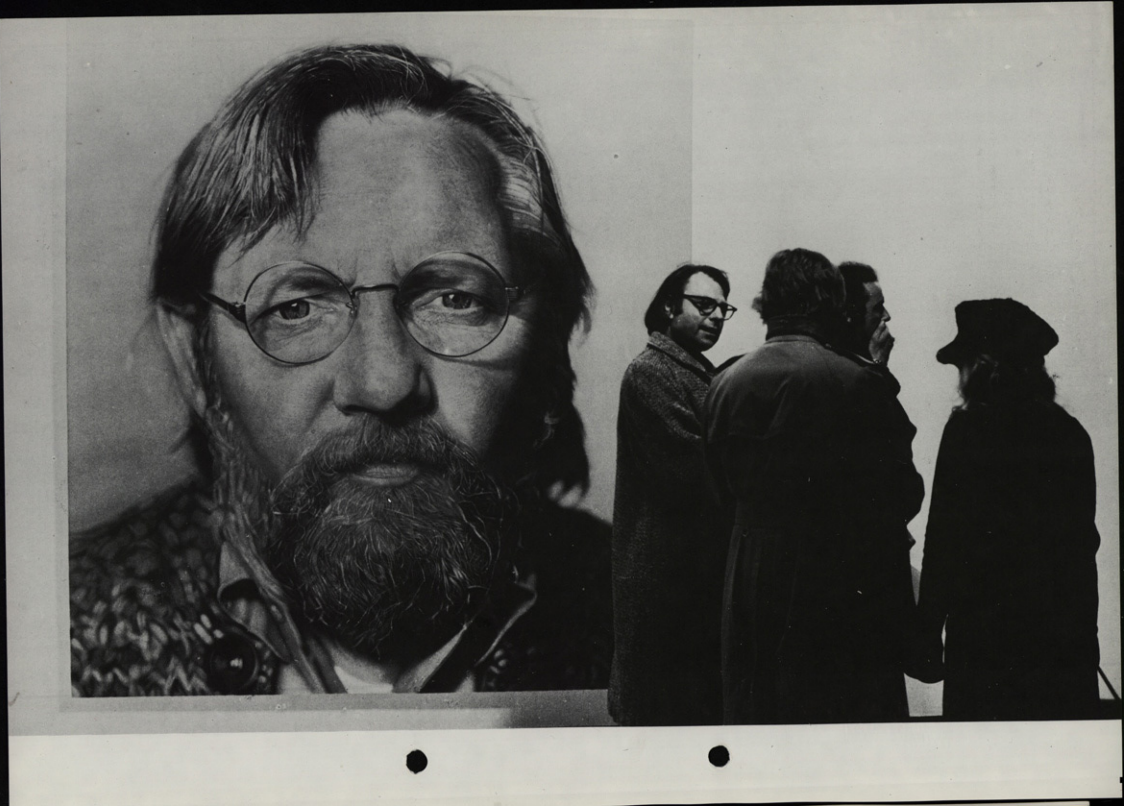
* 1940 Monroe, Washington. Lebt in New York.

Close scheint darauf hinzuweisen, daß man von Darstellung sprechen kann, wenn eine willkürliche oder sogar mechanistische visuelle Formel und Gestaltwahrnehmung zusammenkommen. Daß er das Porträt als Bildgegenstand gewählt hat, kann so begründet werden: Er hat einmal gesagt, daß "im Grunde genommen nur der Kopf zählt". In der Gestalttheorie wird die Wichtigkeit der Darstellung des Kopfes immer wieder betont. Es ist sicher, daß Porträts, so vereinfacht sie auch sind, am leichtesten wiederzuerkennen sind, wahrscheinlich weil es sich um den Teil des menschlichen Körpers handelt, in dem sich die Organe visueller Wahrnehmung befinden.

Wenn diese Spekulationen über Closes Absichten und Mittel richtig sein sollten, dann müssen wir zugeben, daß in seinem Werk eine Symmetrie und Ausgewogenheit zu finden sind, wie in einem feinsinnig aufgebauten philosophischen System: Das in erster Instanz wahrgenommene Bild führt rasch und direkt zu einem Zustand kontrollierter und intensivierter Wahrnehmung, die sich von der Beschaffenheit der Gesamterscheinung distanziert, dann zur Bewußtwerdung der Wahrnehmungsprozesse und Mechanismen, dann erneut zurück zur nun besser verstandenen Gesamterscheinung mit einer Nachwirkung in der Realisation, die auf einer Neueinschätzung der Darstellung und des Sehens beruht. Natürlich gehört dieser Vorgang u. a. zur Funktion jeder Kunst, aber um das Werk von Close direkt zu verstehen, d. h., ohne mißverständliche übersimplifizierte Stilbezeichnungen zu verwenden, müssen wir zuerst begreifen, daß diese Untersuchung über die Funktion des Sehens und der Interpretation direkt das Kernproblem seiner Identität als Künstler ist.

Dennis Adrian, in: *Chuck Close*, Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill., 5. Februar – 19. März 1972.

JOHN, 1971/72 (Acryl, 3 Farben/Leinwand, 254 x 228,5)
Sammlung Mr. & Mrs. Robert Mayer, Winnetka, Ill.



Robert Cottingham

* 1935 Brooklyn, New York. Lebt in Los Angeles.

Ausbildung

Pratt Institute, Brooklyn, NY.

Lehrtätigkeit

Art Center College of Design, März 1969–Juni 1970.

Einzelausstellungen

Molly Barnes Gal., LA, California, Mai 1968 (P.). Molly Barnes Gal., LA, California, Febr. 1969. Molly Barnes Gal., LA, California, Juni 1970 (P.). O. K. Harris, NYC, 18. Sept.–9. Okt. 1971 (P.).

Gruppenausstellungen

The California Landscape, Lytton Savings and Loan, LA, Cal. 1968. *The Film and Modern Art*, Barnsdall Park, LA, Cal., 8.–26. Okt. 1969. *The Persistent Image*, Fresno State College, Fresno, Cal., Aug. 1969. *The Highway*, Univ. of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, Phil., 14. Jan.–25. Febr. 1970 (Kat., P.). *Beyond the Actual-Contemporary California Realist Painting*, Pioneer Mus., Stockton, Cal., Nov. 1970. *Radical Realism*, Mus. of Contemporary Art Chicago, Ill., 22. Mai–4. Juli 1971 (Kat./Text: Ivan Karp). *California Artists*, Long Beach Mus. of Art, Long Beach, Cal., Nov. 1971. *Contemporary American Art from Orange County Collections*, Newport Harbor Art Mus., Newport Beach, Cal., 23. Okt.–14. Nov. 1971 (Kat.). *New Realism*, State Univ. at Potsdam, NY 1971. *California Artists*, Govett-Brewster Art Gal., New Plymouth, Neuseeland, Jan. 1972 (Kat.). *Sharp Focus Realism*, NYC, 6. Jan.–5. Febr. 1972 (Kat.).

Editionen

Orph, Litho., Hg. Shorewood Publications, NYC 1972.

Bücher

Udo Kultermann, * *Radikaler Realismus*, Wasmuth Verlag, Tübingen 1972.

Periodica

In: Hollywood Citizen News, 10. Mai 1968. In: Los Angeles Times, 10. Mai 1968. In: Hollywood Citizen News, 14. Febr. 1969. In: Los Angeles Times, 14. Febr. 1969. In: Time Magazine, 21. Febr. 1969. In: Arts Magazine, März 1969, pp. 66–67. In: Town and Country, März 1969, p. 81. In: Hollywood Citizen News, 11. Juni 1970. In: Los Angeles Times, 12. Juni 1970. In: Artforum, Sept. 1970, p. 83 In: Art in America, Sept.–Okt. 1971, pp. 121, 123. In: Arts Magazine, Sept.–Okt. 1971, pp. 58, 60. In: Christian Science Monitor, 16. Nov. 1971. In: Art International, 20. Nov. 1971, p. 61. Peter Sager, * *Neue Formen des Realismus*, in: Magazin Kunst, 4. Quartal 1971. In: Arts Magazine, Dez. 1971–Jan. 1972, pp. 48–49. In: Arts Magazine, März 1972, p. 57.



ROXY, 1971/1972 (Öl auf Leinwand, 198×198) Sammlung Mr. & Mrs. Saul Steinberg, Hewlett Harbour, New York

Don Eddy

* 1944 Long Beach, California. Lebt in Santa Barbara, California.

Ausbildung

Fullerton Junior College, Fullerton, Cal.; Univ. of Hawaii, Honolulu 1967 – 1969. Univ. of California, Santa Barbara 1969 – 1970.

Lehrtätigkeit

Univ. of California, College of Creative Studies, Santa Barbara, 1971.

Einzelausstellungen

Ewing Krainin Gal., Honolulu, Hawaii 1968. Crossroads Gal., Honolulu, Hawaii 1969. Molly Barnes Gal., LA 1970. Esther Bear Gal., Santa Barbara, 4. – 30. Okt. 1970. Gal. M. E. Thelen, Essen und Köln, 12. Sept. – 8. Okt. 1970. Molly Barnes Gal., LA 1971. Gal. de Gestlo, Bremen, März – April 1971. French & Co., NYC, 18. Dez. 1971 – 20. Jan. 1972.

Gruppenausstellungen

Artists of Hawaii Exhibition, Honolulu, Hawaii 1967 – 1969. *41st Annual Honolulu Printmakers Exhibition*, Honululu, Hawaii 1969. *Inland Exhibition V*, San Bernardino, California 1969. *Mt. San Antonio College 2nd Biennial Exhibition*, Walnut, California 1969. 2nd *Annual National Exhibition*, San Diego, California 1969. *8th Annual Southern California Exhibition*, Long Beach, California 1970. *7 Realisten*, Gal. Hella Nebelung, Düsseldorf, 17. Sept. – 30. Okt. 1970 (P.). *Beyond the Actual: Contemporary California Realist Painting*, Pioneer Mus., Stockton, California, 6. Nov. – 6. Dez. 1970. *West Coast '70 - Painting & Sculpture*, Crocker Gal., Sacramento, California 1970. French & Co., NYC 1971. Gal. M. E. Thelen, Essen und Köln 1971. *Neue amerikanische Realisten*, Gal. de Gestlo, Bremen, Mai 1971. *Art Around the Automobile*, The Emily Lowe Gal., Hofstra Univ. Hemstead, NY, 20. Juni – 26. Aug. 1971. *Shape of Realism*, Desonzaks Gal., Chicago, 21. Mai – 30. Juni 1971 (P.). *Spray*, Santa Barbara Mus. of Art, 24. April – 30. Mai 1971 (Kat./Text: Paul C. Mills). Aktionsgalerie Bern, 18. Nov. – 6. Dez. 1971. *Radikaler Realismus I*, Gal. Dorothea Leonhart, München, 3. Sept. – 2. Okt. 1971. *73rd Western Annual*, Denver Art Mus., Colorado 1971. * 7e Biennale de Paris, 1971. *New Realism*, State Univ. of New York at Potsdam, NY 1971. *Sharp-Focus Realism*, Sidney Janis Gal., NYC, 6. Jan. – 5. Febr. 1972 (Kat.). *Verkehrskultur*, Westf.KV. Münster 1972.

Bücher

Udo Kultermann, * *Radikaler Realismus*, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen 1972.

Editionen

DC 8, Siebdruck, 62 x 82, sign., num., Aufl. 200, Hg. Ed. M. E. Thelen, Essen 1970. *Bumper Section*, Siebdruck, 82 x 62, sign., num., Aufl. 200, Hg. Ed. M. E. Thelen, Essen 1970. *Red Mercedes*, Lithographie, Aufl. 300, Hg. Shorewood Press, 1972.

Periodica

In: Art News, März 1970. In: Artforum, Mai 1970. In: The Art Gallery Magazine, Juni 1971. In: Arts Magazine, Sept./Okt. 1971. *L'Hyperréalisme*, in: Opus International, 28. Nov. 1971, p. 50. In: Art News, Jan. 1972. In: Arts Magazine, Febr. 1972. In Artforum, März 1972.



WRECKING YARD I, 1971 (Acryl/Leinwand, 168 × 168) Sammlung Mr. & Mrs. Robert Giddins, Woodmere, NY

Ausbildung

Chicago Art Inst., 1952–1956.

Einzelausstellungen

Allan Stone Gal., NYC 1968. Hudson River Mus., Yonkers, NY, Nov.–Dez. 1968. Allan Stone Gal., NYC 1969, 1970, 1972.

Gruppenausstellungen

Survey of American Painting, Vassar College, 1968; Boston Mus. of Fine Arts, 1968. *Contemporary American Painting & Sculpture*, Krannert Art Mus., Univ. of Illinois, Urbana 1969. *Painting and Sculpture Today*, Herron Mus., Indiana, März–Sept. 1969. *Aspects of a New Realism*, Milwaukee Art Center, 21. Juni–10. Aug. 1969 (Kat./Text: Sidney Tillim, William S. Wilson); Contemporary Art Mus., Houston, 17. Sept.–19. Okt. 1969; Akron Art Inst., 9. Nov.–14. Dez. 1969. National Mid-Year Show, Youngstown, Ohio, Juli–Aug. 1969. *American Report on the 60's*, Denver Art Mus., Colorado, Okt.–Dez. 1969. *Paintings from the Photo* (u. a. M. Morley), The Riverside Mus., NYC, 9. Dez. 1969–15. Febr. 1970 (Kat./Text: Oriole Farb). Indian State Univ., Febr.–März 1970. *New Realism '70*, St. Cloud College, Minnesota, 13. Febr.–11. März 1970. *New Realism*, Newport Harbor Art Mus., Balboa, Cal., März–Juni 1970. *Survey of American Painting*, Virginia Mus., Mai–Juni 1970. * *22 Realists*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1970. *Painting & Sculpture Today*, Indianapolis Mus. of Art, Indiana 1970 (Kat./Text: R. L. W.). * *Directions '70, Part II, The Cool Realists*, Jack Glen Gal. Corona del Mar. Cal. 1970. *Cool Realism*, Everson Mus. of Art, Syracuse, NY, 10. Sept.–5. Okt. 1970. *Whitney Annual*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1970. *Contemporary Selections*, Birmingham Mus. of Art, Alabama, 24. Jan.–20. Febr. 1971. National Academy of Design, NY, Febr. 1971. *Selected Painters*, Mulvane Art Center of Topeka, Kansas, 7.–31. März 1971. *32nd Biennial Exhibition of Contemporary American Art*, Corcoran Gal. of Art, Washington D.C., 27. Febr.–4. April 1971. *Neue Amerikanische Realisten*, Gal. de Gestlo, Bremen und Hamburg, Mai 1971. *Art Around the Automobile*, Emily Lowe Gal., Hempstead, NY, 20. Juni–26. Aug. 1971. *Radical Realism*, Mus. of Contemporary Art, Chicago, 22. Mai–4. Juni 1971 (Kat./Text: Ivan C. Karp). *Sharp-Focus Realism*, Sidney Janis Gal., NYC, 6. Jan.–5. Febr. 1972 (Kat.). *Contemporary American Painting*, Whitney Mus. of American Art, 25. Jan.–19. März 1972 (Kat.).

Editionen

Cafeteria, aus: Radical Realism I, Farblitho., 56 x 66, sign., num., Aufl. 200, Hg. Mother Loe Ed. & Hundred Acres Gal., NYC.

Periodica

In: Arts Magazine, März 1968. Rosalind Constable, *Style of the Year: The Inhumanists*, in: New York Magazine, 16. Dez. 1968, pp. 44, 47–50. *The Flowering of the Super-Real*, in: New York Times, 2. März 1969. *Super Realism*, in: Life, 27. Juni 1969. *Hockey Paintings*, in: Sports Illustrated, 3. Nov. 1969. Tracy Atkinson, in: Art and Artists, Febr. 1970. Rosalind E. Krauss, *Washington*, in: Artforum, Mai 1971, p. 83–85. Viola Herms Draht, *The 32nd Corcoran Biennial, Art as Visual Event*, in: Art International, XV/5, Mai 1971, pp. 40–44. Dore Ashton, *New York Commentary: Realism Again?*, in: Studio International, 183/942, März 1972, pp. 126–127.

Richard Estes

* 1936 Evanston, Illinois. Lebt in New York.



KEY FOOD, 1971 (Öl auf Leinwand, 91,5×137) Sammlung Mr. & Mrs. Robert B. Mayer, Winnetka, Ill.

Ausstellungen

Gal. Martin Krebs, Bern 1968. Gal. Toni Gerber, Bern, 21. Febr.–31. März 1970. Gal. Stampa, Basel 1970. Gal. Verna, Zürich 1971 (P.). KM Luzern, 30. Jan.–5. März 1972 (Kat./Text: Carlo Huber, H. Szeemann, S. Golowin, T. Leary, J.-Ch. Ammann). Gal. Mikro, Berlin, Okt.–Nov. 1972.

Buch

Lexikon der Schweiz XX. Jh., Lieferung 5, Frauenfeld o. J.

Interview

P. Killer, *Interview mit F. G.*, in: AZ (Zürich), 24. Febr. 1971.

Periodica

J.-Ch. Ammann, *Fünf junge Berner Künstler*, in: Werk, 4, 1968. J.-Ch. Ammann, *F. G.*, in: Art International, Vol. XII/10, 1968. Theo Kneubühler, *Magische Superwirklichkeit*, in: Luzerner Neueste Nachrichten, VII/241/17. Okt. 1970. Eht., *F. G.*, in: National-Zeitung VII/482/20. Okt. 1970. R. B. Arnold, *Berner Kunstchronik*, in: Werk, 5, 1970. J.-Ch. Ammann, *F. G.*, in: Sonntags-Journal VII/6/6/7. Febr. 1971. F. Billeter, *Aus friedlichem Gemüt*, in: Tages-Anzeiger, 11. Febr. 1971. Z. Felix, *F. G.*, in: Kunst-Nachrichten, März 1971. P. Sager, ** Neue Formen des Realismus*, in: Magazin Kunst, 4. Quartal 1971. Theo Kneubühler, *Hermetische Magie eines neuen Realismus*, in: Vaterland, Luzern, 31. Jan. 1972. Eva Roelli, *Ein Maxi-Maxi Maler*, in: Luzerner Tageblatt, 31. Jan. 1972. Marlene Schnieper, *Das Lebensgefühl von Giganten . . .*, in: Luzerner Neueste Nachrichten, 31. Jan. 1972. Leonardo Bezzola, *F. Gertsch*, in: Werk 2/1972, pp. 94–95. Gualtiero Schönenberger, *Franz Gertsch un imperialista*, in: Corriere del Ticino, Lugano, 3. Febr. 1972. Richard Häsli, *Souvenirs auf Breitwand*, in: Neue Zürcher Zeitung, 7. Febr. 1972. Claude R. Stange, *In Wirklichkeit ist Wirklichkeit kleinkariert*, in: Basler Nachrichten (Spätausgabe), 10. Febr. 1972. Fritz Billeter, *Franz Gertsch hat sich am Großformat übernommen*, in: Tages-Anzeiger, Zürich, 12. Febr. 1972. Kurt Heinz, *Mit dem Bild das Bild in das Bild malen*, in: Mannheimer Morgen, 13. Febr. 1972. Maria Netter, *F. Gertsch*, in: Weltwoche, Zürich, 16. Febr. 1972. Margit Staber, *Die Wirklichkeit als Alibi*, in: Weltwoche, Zürich, 1. März 1972. Peter Killer, *Provokative Wirklichkeitstreue*, in: Abendzeitung, Zürich, 6. März 1972.

Franz Gertsch

* 1930 Mörigen/Bern. Lebt in Bern.



MEDICI, 1971 (Dispersion auf Leinwand, 400×600) Neue Galerie Aachen, Sammlung Ludwig

Ralph Goings

* 1928 Corning, California. Lebt in Sacramento, California.

Ausbildung + Lehrtätigkeit

California College of Arts and Crafts, 1953. Sacramento State College, 1966.

Einzelausstellungen

Artists Cooperative Gal., Sacramento, 1960. Artists Cooperative Gal., Sacramento, 1962. Candy Store Gal., Folsom, California, 1966. Artists Contemporary Gal., Sacramento, 1968. O. K. Harris, NYC, 1970.

Gruppenausstellungen

80th Annual Exhibition of the San Francisco Art Institute, San Francisco Mus. of Art, 1961. *Kingsley Annual*, Sacramento, Cal., 1963. Sacramento State College, Sacramento, Cal., 1964. Crocker Art Association Invitational, Sacramento, Cal., 1965. *Love Arena Show*, Dwan Gal., LA, 1965. *Kingsley Annual*, Sacramento, Cal., 1965. Nevada Univ., Reno, Nevada, 1969. *Aspects of New Realism* (u. a. Bechtle, Estes, Morley, Artschwager, Thiebaud), Milwaukee Art Center, 21. Juni – 10. Aug. 1969 (Kat./Text: Sidney Tillim, William S. Wilson); –, Contemporary Art Mus., Houston; –, Akron Art Inst., Ohio, 1969. *Kingsley Annual*, Sacramento, Cal., 1969. O. K. Harris, NYC, 1970. *The Highway Show*, Inst. of Contemporary Art, Philadelphia; –, Inst. for the Arts, Rice Univ., Houston; –, The Akron Art Inst., Ohio, 1970. *Cool Realists*, Jack Glenn Gal., Corona del Mar, Cal., 1970. *Directly Seen: New Realism in California*, Newport Harbor Mus., Balboa, Cal., 1970. *Beyond The Actual: Contemporary California Realists*, Pioneer Mus. and Haggin Galleries, Stockton, 1970. *Art Around The Automobile*, The Emily Lowe Gallery, Hofstra Univ., NYC, 1971. *Radical Realism*, Contemporary Art Mus., Chicago, Ill., 22. Mai – 4. Juni 1971 (Kat./Text: Ivan C. Karp). *Shape of Realism*, Deson Zaks Gal., Chicago, 21. Mai – 30. Juni 1971 (P.). *New Realism*, State Univ. at Potsdam, N. Y., 1971 (Kat.). *Neue Amerikanische Realisten*, Gal. de Gestlo, Bremen und Hamburg, Mai 1971. *USA West Coast* KV Hamburg, Febr. 1972 (Kat./Text: Helmut Heißenbüttel); –, KV Hannover 1972; –, KV Köln 1972; –, Württembergischer KV, Stuttgart 1972. *Sharp-Focus Realism*, Sidney Janis Gal., NYC, 6. Jan. – 5. Febr. 1972 (Kat.). *Phases of New Realism* (u. a. Bechtle, Eddy, Schonzeit), Lowe Art Mus., Coral Gables, Florida, Jan. – Febr. 1972 (P.).

Editionen

Paul's Corner, aus: Radical Realism I, Farblithographie, 56 x 66, sign., num., Aufl. 200, Hg. Mother Lode Ed. & Hundred Acres Gal., NYC.

Bücher

Udo Kultermann, ** Radikaler Realismus*, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen, 1972. *Art Now, New Age*, 12 Bände, Hg. Kodansha Ltd. Otowa, Tokyo.

Periodica

Sidney Tillim, *A Variety of Realisms*, in: Artforum VII/10 1969, p. 43. Grace Glueck, *New York Gal. Notes*, in: Art in America 58/5, Sept. 1970, p. 42. Bill Marvel, *The Art Picture: Photos, Trucks, Blood – These are Galleries?* in: The National Observer, 5. Okt. 1970. J. Patrice Marandel, *Lettre de N. Y.*, in: Art International XIV/9, Nov. 1970, p. 71. Jean-Louis Bourgeois, *N. Y. Reviews: R. G.*, in: Artforum, Nov. 1970, p. 87. S. N., *R. G.*, in: Art News 20, Nov. 1970, p. 20. * Peter Sager, *Neue Formen des Realismus*, in: Magazin Kunst, 4. Quartal 1971. Ivan C. Karp, *Rent Is The Only Reality*, in: Arts Magazine 46/3, Dez.–Jan. 1972, p. 47. Dave Hickey, *New York Reviews: Sharp Focus Realism at Janis*, in: Art in America 60/2, März–April 1972, p. 116. Denise Wolmer, *In the Galleries*, in: Arts Magazine 46/5, März 1972, p. 57.



AIRSTREAM, 1970 (Oel/Leinwand, 152 × 216) Neue Galerie Aachen, Sammlung Ludwig

Studien am Luther College, Decorah, Iowa 1943–1945. University of Washington, Seattle 1944–1945. Malcalester College, St. Paul, Minnesota 1946, Cranbrook Academy of Art, Bloomfield Hills, Michigan 1950–1951.

Einzelausstellungen

Mus. of Art, Cranbrook Academy of Art, Bloomfield Hills, Michigan 1951. Wilton Gal., Wilton, Connecticut 1952. Gal. Netzel, Worpswede 1958. O. K. Harris, NYC 1970. O. K. Harris, NYC 1972.

Gruppenausstellungen

Seattle Art Mus., Seattle, Wash. 1945. Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota 1946. Univ. of Minnesota, Minneapolis 1948. Silver Mine Gal., Wilton, Connecticut 1952. Hollywood Art Mus., Florida 1967, 1968. Miami Art Center, Florida 1968. Florida State Fair Fine Arts Exhibit, Tampa 1968. Lowe Gal., Univ. of Miami, Florida 1969. *Human Concern-Personal Torment – The Grotesque in American Art*, Whitney Mus. of American Art, NYC, 14. Okt.–30. Nov. 1969 (Kat./Text: Robert Doty). Univ. Art Mus., Univ. of California, Berkeley 1970. * *Klischee und Antiklischee*, Neue Galerie Aachen, 1970. Indianapolis Mus. of Art, Indianapolis, Indiana, April 1970 (Kat.). *Figures – Environments*, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, 15. Mai–13. Juni 1970 (Kat.); Cincinnati Art Mus., Ohio 1970; Dallas Mus. of Fine Arts, Texas 1970–1971. O. K. Harris, NYC 1970. *American Art Since 1960*, The Art Museum, Princeton Univ., Princeton, NY 1970 (Kat.). *Sculpture Annual*, Whitney Mus. of American Art, NYC, 12. Dez. 1970–7. Febr. 1971 (Kat.). *Depth and Presence*, Corcoran Gal. of Art, Washington D. C. 1971. *Radical Realism*, Mus. of Contemporary Art, Chicago, 22. Mai–4. Juni 1971 (Kat./Text: Ivan C. Karp). *New Realism, Old Realism*, Danenberg & Roman Contemporaries Inc., NYC, 19. Okt.–6. Nov. 1971. *Sharp-Focus Realism*, Sidney Janis Gal., NYC, 6. Jan.–5. Febr. 1972 (Kat.). *Phases of the New Realism*, Lowe Mus. of Art, 20. Jan.–20. Febr. 1972 (Kat.). Indianapolis Mus. of Art, Indianapolis, Indiana, April–Mai 1972. 3. Bienal de Arte Coltezer, Medelen, Kolumbien, 15. April–15. Juni 1972.

Periodica

David L. Shirey, *Horror Show*, in: Newsweek, 3. Nov. 1969, p. 107. *New Sites for New Sights*, in: New York Magazine, 12. Jan. 1970, p. 43. In: Newsweek, 16. Febr. 1970, p. 101. Emily Wasserman, *D. H., William Stewart, Ben Yehuda, O. K. Harris*, in: Artforum, März 1970, p. 77. In: Der Spiegel, 9. März 1970, p. 196. *Portrait of the Artists as a Wet Hen*, in: Esquire, April 1970, pp. 134–135. Cindy Nemser, *Sculpture and the New Realism*, in: Arts Magazine, April 1970, pp. 39–41. In: Life, 24. April 1970, p. 84. In: Time, 4. Jan. 1971, pp. 50–51. In: Art in America, Jan.–Febr. 1971, p. 70. *The New New York Naturalists*, in: Art International, 20. April 1971, p. 19. *D. H.*, in: Earth, Aug. 1971, pp. 67–72. Peter Sager, * *Neue Formen des Realismus*, in: Magazin Kunst, 4. Quartal 1971, pp. 2507–2545. Leo Levman, *Sharp-Focus Realism*, in: Mademoiselle, März 1972. *The Realist as Corn God*, in: Time, 31. Jan. 1972, pp. 50, 55. Harold Rosenberg, *The Art World: Reality Again*, in: The New Yorker, 5. Febr. 1972. Henry Gerrit, *The Soho Body Snatcher*, in: Art News, März 1972, pp. 50–51. 60–62.

Publikationen

Presenting Duane Hanson, in: Art in America 58/5, Sept. 1970, pp. 86–89. Udo Kultermann, * *Radikaler Realismus*, Verlag Wasmuth, Tübingen 1972. *The Pop Image of Man*, Hg. Kodhanha Ltd., Tokio 1971.

Duane Hanson

* 1925 Alexandria, Minnesota. Lebt in New York.

BOWERY DERELICTS, 1967 (polychrome Plastik aus Fiberglas und Polyester, lebensgroß) Neue Galerie Aachen, Sammlung Ludwig





ARTIST SEATED, 1972 (polychrome Plastik aus Polyester und Fiberglas, lebensgroß) Sammlung Mr. & Mrs. James Morgan, Kansas City

Jean-Olivier Hucleux

* 1923 Chauny, Frankreich. Lebt in Andresy, Frankreich.



CIMETIÈRE, 1972 (Oel/L, 200 × 300)



CIMETIÈRE DE VOITURES/AUTOFRIEDHOF, 1971 (Oel/H, 200 × 300)

Einzelausstellungen

Gal. Zwirner, Köln, Herbst 1968 (Skulpturen). Noah Goldowsky Gal., NYC, Herbst 1970 (Bilder). David Whitney Gal., NYC, Herbst 1970 (Skulpturen).

Gruppenausstellungen

Arp to Artschwager II, Noah Goldowsky Gal., NYC, 30. Juni–5. Sept. 1967. *Arp to Artschwager III*, Noah Goldowsky Gal., NYC, 30. Juni–5. Sept. 1968. * *Earth Art*, Andrew Dickson White Mus. of Art, Cornell Univ. 1969. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern 1969. * *Op Losse Schroeven*, SM Amsterdam, 1969. * *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1969. * *Other Ideas*, The Detroit Institute of Arts, 1969. *Whitney Annual, Painting 1969*, Whitney Mus. of American Art, NYC, 16. Dez.–1. Febr. 1970 (Press Release). *Three American Artists: C. Close, R. Cooper, N. J.*, Allen Memorial Mus., Oberlin College, Oberlin, Ohio 1970 (Kat./Text: Athena T. Spear).

Periodica

The New Art: It's Way, Way Out, in: Newsweek, 29. Juli 1968. Emily Wasserman, *Reviews:* New York, in: Artforum, Sept. 1968. Athena Spear, *Reflections on the Work of Charles Close, Ron Cooper, Neil Jenney and Other Contemporary Art*, in: Allen Memorial Art Mus. Bulletin, XXVIII/3, Frühjahr 1970, p. 108 ff.

Neil Jenney

* 1945 Torrington, Connecticut. Lebt in New York.

My sculpture of 1968 (and – 1970) is theatrical. The activity among the physical presences of the items and events they realize, provided they retain their identity while existing together – is theatrical. – I compose the presences of the items chosen with each other so as to reveal a vital portion of their identity.

Summer 1968

I believe my paintings of 1968–1969 reveal a most basic and useful structure for realism – the depiction of items existing with and relating to other items.

Summer 1969

Meine Skulpturen von 1968 bis 1970 sind theatralisch. Die Wirksamkeit der physischen Präsenz der einzelnen Gegenstände und der durch sie in Gang gesetzten Ereignisse – vorausgesetzt sie bewahren sich während ihrer gemeinsamen Existenz ihre Identität – ist theatralischer Natur. Ich verbinde die ausgewählten Gegenstände so miteinander, daß ein vitaler Anteil ihrer Identität sichtbar wird.

Sommer 1968

Ich glaube, daß meine Bilder von 1968–1969 im Hinblick auf den Realismus eine höchst grundlegende und nützliche Struktur aufdecken – die Beschreibung von Gegenständen, die mit anderen Dingen existieren und auf diese Bezug nehmen.

Sommer 1969



GIRL AND DOLL

MÄDCHEN UND PUPPE, 1969 (Acryl Leinwand, 122 × 183)

Einzelausstellungen

Leo Castelli Gal., NYC, 1.–26. Okt. 1958. Galerie Rive Droite, Paris 1959. Gal. d'Arte del Naviglio, Mailand 1959. Leo Castelli Gal., NYC, 15. Febr.–5.März 1960. Tweed Gal., Minneapolis, Minn. 1960. Columbia Mus. of Art, Columbia, South Carolina 1960 (Kat.). *Drawings, Sculptures, Lithographs*, Leo Castelli Gal., NYC, 31. Jan.–18. Febr. 1961 (P: *Ballantine Ale Cans)*. Gal. Rive Droite, Paris 1961. Gal. Ileana Sonnabend, Paris, Dez. 1962. *J. J. Retrospective*, Everett Ellin Gal., LA, 19. Nov.–15. Dez. 1962. Leo Castelli Gal., NYC, 12. Jan.–7. Febr. 1963 (E/Foto: Device, 1962). *J. J. – Paintings, Drawings and Sculpture 1954–1964*, The Jewish Mus., NYC 1964 (Kat./Text: Alan R. Solomon, John Cage). *J. J. – Paintings, Drawings, and Sculpture 1954–1964*, Whitechapel Gal., London, Dez. 1964 (Texte: A. R. Solomon, J. Cage, aus: Kat. The Jewish Mus., NYC 1964; Bibliographie). + Lichtenstein, Rauschenberg, Leo Castelli Gal., NYC 1964. Pasadena Art Mus., Cal. 1965. Minami Gal., Tokio 1965. American Embassy, London, 1965. Ashmolean Mus. Oxford 1965. Leo Castelli Gal., NYC, 8. Jan.–2. Febr. 1966. *The Drawings of Jasper Johns*, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 6. Okt.–13. Nov. 1966. *J. J. – Lithographien und Radierungen*, Gal. Ricke, Köln, 6. März–6. April 1968. Leo Castelli Gal., NYC 1968. Gal. Burén, Stockholm 1968. *J. J. Lead Reliefs*, Castelli Graphics, NYC, 10.–29. Mai 1969 (E/Foto: *The Critic Smiles*, 1969). *J. J. – 30 Lithographien*, KM Basel, 1969 (Org.: MOMA, NYC/hektographierter Kat./Text: Carlo Huber). N. M. University, Albuquerque 1969. *Lewis Collection* (+ Oldenburg), Los Angeles County Mus., 1969. New Gal., Cleveland, Jan. 1970. *J. J. – Drawings*, Leo Castelli Gal., NYC, Febr. 1970. *J. J.: Prints 1960–1970*, Philadelphia Mus. of Art, 1. April–10. Juni 1970 (Kat./Text: Richard S. Field + Kommentare zur Technik). *J. J. – Das druckgraphische Werk*, KH Bern, 17. April–29. Mai 1971 (Org./Kat.: Carlo Huber / zur Berner Ausst. erschien ein Oeuvre Verzeichnis der Druckgraphik bis zum 1. April 1971: *J. J. Graphik*, Hg. Carlo Huber, Verlag Kornfeld und Klipstein, Bern 1970, mit Texten von: Alan R. Solomon, *J. J.*, zur Ausst. im Jewish Mus., NYC 1964, leicht gekürzt, dt.; John Cage, 1964, dt.: *J. J.: Geschichten und Ideen;* Carlo Huber, *J. J.: Die Graphik;* J. J., aus: Kat. 16 Americans, MOMA, NYC 1959; J. J., *Marcel Duchamp (1887–1968)*, aus: Artforum, 7/3, Nov. 1968; J. J., *Sketchbook-Notes*, dt.: *Skizzenbuch-Notizen*, aus: Art and Literature, 4, Frühjahr 1965; J. J., *Neue Skizzenbuch-Notizen;* Bibliographie); Städt. Mus. Mönchenglabach, 22. Juni–1. Aug. 1971 (Kassetten-Kat., num.: eine Wachsrose: *A Rose is a Rose* . . . (Gertrude Stein); Banderole mit Abbn. von J. Johns' Variationen über die Glühbirne; Banderole-Texte: Johannes Cladders, *A Rose Is A Rose Is A Rose;* Carlo Huber; Banderole: Ausst. Verzeichnis). J. J., KV Hannover, 7. Aug.–5. Sept. 1971 (Kat./Texte: Manfred de la Motte; Carlo Huber: *J. J., Die Graphik;* Barbara Rose, *Das graphische Werk von J. J.;* Johannes Cladders, *A Rose is a Rose is a Rose;* Buckminster-Fuller/Johns: *Eine Weltkarte;* Bibliographie); Städt. Kunstsammlungen Ludwigshafen, 16. Sept.–10. Okt. 1971 (Kat. wie Hannover). *J. J. – Fragments – According To What*, Castelli Graphics, NYC, 1.–29. Mai 1971. *J. J. – Lithographs and Etchings*, Margo Leavin Gal., LA, Okt. 1971.

Jasper Johns

* 1930 Allendale, South Carolina. Lebt in New York.

As for the colored flag paintings themselves, from the first, *Flag* (1954), to the last, *Three Flags* (1958), the problem of representation remains uppermost. That is, with pattern and design now to the forefront, one can concentrate on what it meant to supplant the entire picture area, in some versions, with the flag form alone. Strictly in terms of the historical situation in which it occurred, this act short-circuited Abstract Expressionism's dilemma – its mutually contradictory sources on the one hand, and the dubious retention of the figurative in an abstract mode on the other. The flags are at once consistently composed as bare structure, and yet literal in appearance – a point noted by Steinberg and many others, and surely at the root of Johns' attack. On one level the artist's attention is drawn to the relation between reality and "the stuff out of which the work of art is made." But also in the present works, the status of the motif and the relation of various ideas (of use, originality, and depiction) to each other are held in question. Steinberg poetically says that "we sense an unfamiliar deceleration of their (the flags') normal rate of existence. The flag stiffens, is slowly handpainted, and (finally) cast in bronze. The Stars and Stripes forever".

Elsewhere, however, he states that for Johns "a painting must be what it represents." Under such circumstances, to scrawl graffiti on these objects might be to make oneself liable for arrest for defacing the national flag. Here, surely, renditions of numbers occupy a position different from that of the flags: you cannot represent a number; it *is* itself. But can one say unequivocally, in contrast, that Johns had no alternative but to *represent* the flag? Everything about the way he gives us the image (with such an exception as *Flag above White with Collage)*, suggests that he is presenting a thing rather than portraying a symbol. But a flag is an object made out of cloth as well as a symbol, and nothing about the appearance of these works suggests cloth. Even if the artist had been ultranaturalistic in depicting textile, one would not salute his end product, although it obviously, and inevitably, *stands for* the same complex of associations conveyed by the colors fluttering at the end of a pole. By taking only one of the properties of the social icon–its flatness–and displacing it by the flatness of a pictorial surface, Johns brings object and symbol as closely together as possible. But even this becomes a dilemma only because the relationship between the two things is one of equivalence rather than incorporation. Still, it is a false relation: in the end, the only object that can be defaced is a painting. And the flag is "present", not as conventional image or motif (which may be the same thing), but in the form of an enigmatic proxy.

Aus: Max Kozloff, *Jasper Johns*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, NYC 1969, p. 17.



FLAG, 1958 (Enkaustik/Leinwand, 105 × 154) Mrs. Leo Castelli, NYC

Biographisches

Studierte am Providence College Rhode Island bis 1949. Besuchte anschließend Rhode Island School of Design 1949 - 1951. Reisen durch Europa und Nordafrika 1956 - 1958. Lehrer am Brooklyn College und am Pratt Institute, NYC 1961–1964.

Einzelausstellungen

Stable Gal., NYC 1962. Fall River Association, Fall River, Massachusetts 1964. The Jewish Mus., NYC 1966 (Kat./Text: Sam Hunter). Waddell Gal., NYC, Febr. 1969 (Kat.). Waddell Gal., NYC, Dez. 1969 (Kat.). Gal. M. E. Thelen, Köln, März - April 1970 (Kat./Text: Udo Kultermann). Everyman Gal., NYC, Febr./März 1970 (Oeuvrekat. der Grafik). Benson Gal., Bridgehampton, Long Island 1970. Waddell Gal. NYC 1971, Gal. Östergren, Malmö 1971. Benson Gal., Bridgehampton, Long Island 1971.

Gruppenausstellungen

Tanager Gal., NYC 1953, 1954. Hansa Gal. NYC 1954. Annual Exhibition, Stable Gal., NYC 1954, 1955. Tibor de Nagy Gal., NYC 1956 (Kat./Text: Frank O'Hara). Great Jones Gal., NYC 1960, 1961. *Americans*, The Art Institute of Chicago, Illinois 1961. *Contemporary American Painting*, Univ. of Illinois, Urbana 1962. *Contemporary American Figure Painting*, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut 1964. *Painting Annual*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1965, 1967. *Critic's Choice*, State Univ. of New York + New York State Council 1968. *Recent Acquisitions*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1969. *Highlights of the 1968 - 1969 Season*, The Aldrich Mus. of Contemporary Art, Ridgefield, Connecticut, 22. Juni - 14. Sept. 1969 (Kat./Text: Larry Aldrich). *Critic's Choice*, New York State Council of the Arts, 1969 (Kat./Text: Sam Hunter). *Paintings from the Photo*, The Riverside Mus., NYC 1969 (Kat./Text: Oriole Farb). Gal. M. E. Thelen, Köln 1969. * *22 Realists*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1970. *Warmwind*, Konsthallen, Göteborg 1970 (Kat./Text: Lars Hanson). *American Painting 1970*, The Virginia Mus., Richmond, Virginia 1970 (Kat./Text: Peter Selz). * *Klischee und Antiklischee*, Neue Gal. Aachen 1970. *Zeitgenossen*, KH Recklinghausen 1970 (Kat.). 180 Beacon Corporation, Boston, Massachusetts 1970 (Kat./Text: Sam Hunter). *7 Realisten*, Gal. Hella Nebelung, Düsseldorf, 17. Sept. - 30. Okt. 1970 (P.). *Wirklicher als wirklich*, Gal. M. E. Thelen, Köln 1970. *Radical Realism*, Mus. of Contemporary Art, Chicago 1971. Provincetown Art Association, Provincetown, Massachusetts 1971. Gal. de Gestlo, Bremen, 14. Mai - 15. Juni 1971. *Kelpra Prints*, Hayward Gal., London 1971; dann: Dahlem Mus., Berlin 1971. *Graphics and Multiples*, Guils Hall, Easthampton, NYC 1971. *Radikaler Realismus I*, Gal. Dorothea Leonhart, München 1971. *Painting Annual*, Whitney Mus. of American Art, NYC, 25. Jan. - 19. März 1972 (Kat.). *Sharp Focus Realism*, Sidney Janis Gal., NYC 1972 (Kat.). American Institute of Arts and Letters, NYC 1971. New England Invitational Exhibition, Boston, Massachusetts 1972. *Neue Realisten* Gal. Kückels, Bochum, März 1972.

Periodica

Peter Schjeldahl, in: Village Voice, 22. Sept. 1966. B. H. Friedman, *Focus as Physical Reality*, in: Art News, 65/6, Okt. 1966. John Gruen, in: New York Magazine, Okt. 1966. *Realer than Real*, in: Time Magazine, 16. Aug. 1968. Rosalind Constable, *Style of the Year: The Inhumanists*, in: New York Magazine, 16. Dez. 1968. In: Time Magazine, Febr. 1969. In: Arts Magazine, Febr. 1969. John Ashberry, in: Art News, März 1969. Julie Baumgold, in: New York Magazine, März 1969. Grace Glueck, *Fooling the Eye*, in: The New York Times, 9. März 1969. Lawrence Alloway, *Art*, in: The Nation Magazine, 29. Dez. 1969. John Gruen, *The Extended Vision*, in: New York Magazine, 12. Jan. 1970. In: Life Magazine, 24. April 1970. Günter Ott, *Pole der Gegenwart*, in: Kölnische Rundschau, 18. März 1970. Günter Pfeiffer, *Durch Technik kalt bedroht*, in: Kölner Stadtanzeiger, 20 März 1970. * Peter Sager, *Neue Formen des Realismus*, in: Magazin Kunst 1971. Peter Sager, *Schock beim Wiedererkennen*, in: Stuttgarter Zeitung, 2. Febr. 1972.

Editionen

Basketball Worktable, farbiger Siebdruck, 64,1 x 88,9, sign., num., Aufl. 150, Hg. H. Kanovitz, NYC 1969. *American Refrigerator*, farbiger Siebdruck, 64,1x88,9, sign., num., Aufl. 150, Hg. H. Kanovitz, NYC 1969. *English Fridge*, farbiger Siebdruck, 64,1 x 88,9, sign., num., Aufl. 150, Hg. H. Kanovitz, NYC 1969. *Britannia Walk*, farbige Lithographie, 79x41,6 sign., Aufl. 100, Hg. Gal. M. E. Thelen, Essen 1970. *Clean Air*, farbige Lithographie, 95,2x62,2, sign., num., Aufl. 150, Hg. H. Kanovitz und Gal. M. E. Thelen, Essen 1970. *Crown Jewel*, farbige Lithographie, 97,8x62,2, sign., num., Aufl. 150, Hg. KV Münster, 1970. *11 Helios*, Mappe mit 11 Heliogravuren, 60,9x85,3, sign., num., Aufl. 15, Hg. H. Kanovitz und Gal. M. E. Thelen, Essen 1970. *The People*, farbiger Siebdruck auf Plexiglas, Metallsockel, 35,5x38,5, sign., num., Aufl. 75, Hg. Ed. M. E. Thelen, Essen. *People*, farbiger Siebdruck auf Karton, 71x91, sign., num., Aufl. 75, Hg. Ed. M. E. Thelen, Essen 1971.

Howard Kanovitz

* 1929 Fall River, Massachusetts. Lebt in New York und Köln.

P.S.: Würden Sie sich als Realisten bezeichnen?

H.K.: Ich benutze ohne Zweifel bestimmte Formen des Realismus, aber ich glaube nicht, daß dieser Terminus bis jetzt hinlänglich definiert ist. Genausowenig gibt es heute eine Realisten-Schule oder Gruppe. Der Gebrauch eines wiedererkennbaren Gegenstandes ist für mich nur ein Mittel, eine Anzahl wiedererkennbarer Dinge zusammenzubringen, die ein 'Geheimnis' erzeugen. Kein Geheimnis nach Art der Surrealisten oder des 'Magischen Realismus'. Eher das Geheimnis des Alltäglichen, Gewöhnlichen. Für diesen Realismus hat alles eine Bedeutung, zugleich ist nichts bedeutungsvoll. – Es galt herauszufinden, was in der sichtbaren Welt passierte. Ich prüfe nach, was ist. Dieser Moment, etwas wiederzuerkennen, was wir nie richtig gesehen hatten, war sehr aufregend. So verstand ich langsam, daß es diesem Realismus um ein sehr schockierendes Stück der sichtbaren und psychologischen Wirklichkeit ging, die sich nicht einfach durch den Wunsch begrenzen ließ, Dinge nur so zu malen, wie man sie sieht. Es war am Ende eine zähe Verbindung von Gefühlen und Ideen, die von dem Schock herrührten, die Existenz der Dinge wiederzuerkennen. Interessant wurde der neue Realismus da, wo er begann, Wege des Sehens auszudrücken.

P.S.: Welche Bedeutung haben Fotos für ihre Arbeit?

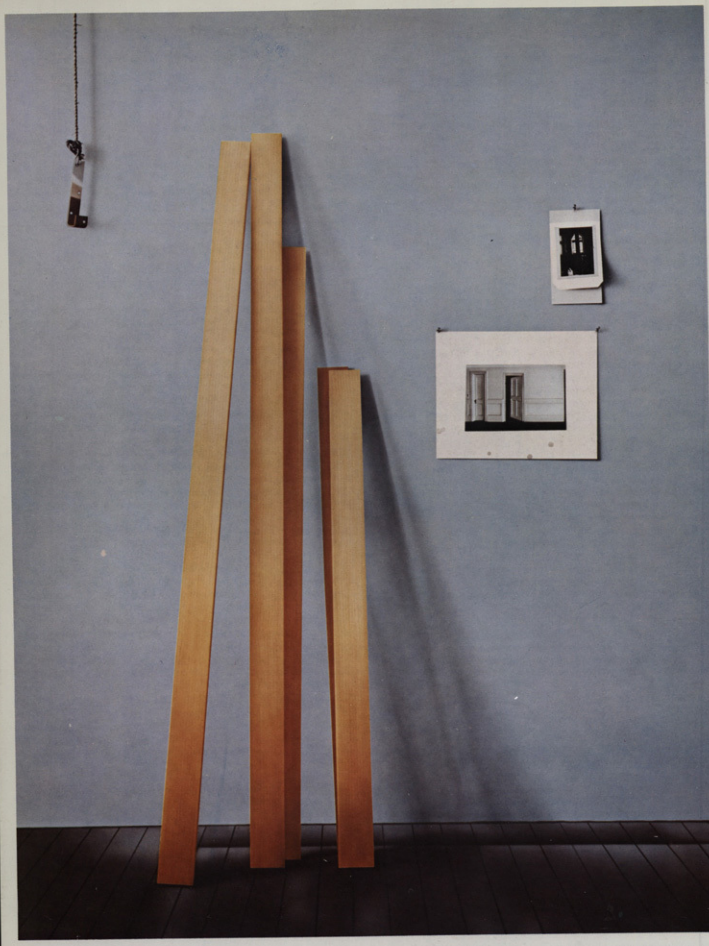
H.K.: Das ist unterschiedlich. Manchmal gibt es ein Foto, das eine Idee suggeriert, die schon im Foto komplett enthalten sein kann; dann benutze ich es. Ein andermal regt mich etwas in der Natur dazu an, diese Beobachtung durch verschiedene Schichten eines Mediums zu filtern: Ich mache ein Foto (neuerdings mache ich sie selbst), von diesem Foto kann ich bestimmte Elemente auswählen, und daraus und in Verbindung mit Zeichnungen mache ich ein Bild. Die Kamera steht am Anfang der Information, das Bild am Ende. Das Foto ist für mich eine Art visuelles Gedächtnis, ein Bild-Computer, ein 'dictionary' von Realitäten, das dem 'selective eye' des Künstlers zur Verfügung steht. Es gibt andere Realisten (z. B. Estes oder Goings), die das Foto insgesamt als gegebenes Bild annehmen, von dem sie ihre Idee entwickeln. Die Fotografie wurde ein Kunstprodukt, weil wir durch die Medien über die Wirklichkeit informiert wurden und die Medien eine Bedeutung als eigene Tatsache annahmen.

P.S.: Die totale Gegenständlichkeit des neuen Realismus und die totale Gegenstandslosigkeit der Concept Art sind sicher zwei Extreme gegenwärtiger Kunst. Aber sehen Sie nicht auch Gemeinsamkeiten?

H.K.: Beide befassen sich mit Prozessen, damit, wie etwas gemacht ist und ausgedrückt wird. Konzeptualisten wollen das Kunstwerk von seinem Objekt- und Gebrauchs-Aspekt lösen. Dies tun die Realisten nicht, sie malen noch Bilder. Dennoch haben beide Richtungen mehr Gemeinsamkeiten als Gegensätze. Z. B. die, daß sie Fotos benutzen, mittels derer sie Erfahrungen aufbewahren und sammeln.

P.S.: Das Hauptthema Ihrer Arbeiten scheint mir das Verhältnis von Realität und Illusion zu sein.

H.K.: In jedem Bild gibt es eine Stelle, die eine Art von Niemandsland signalisiert, einen Ort, wo Realität und Illusion sich überschneiden. Es ist eine austauschbare Wirklichkeit (interchangeable reality), Realität als geistige Collage (mental collage). Es ist ein synthetischer Prozeß (synthetic realism), ein doppelter Reflex: die Dinge sind als Realitäten erkennbar und gleichzeitig Illusion. Es ist wie bei Genets



„Zofen": die Frauenrollen werden von Männern gespielt, sie sind als 'wirkliche' Männer erkennbar und erscheinen gleichzeitig als 'wirkliche' Frauen. – Barocker Illusionismus, die Illusion der Illusion, das interessiert mich gerade in meinen jüngsten Werken besonders. Ich bemühe mich, verschiedene Schichten im Bild aufzubauen, viele Schichten der Wahrnehmung, so daß man nicht zweimal dasselbe sieht.

Interview mit H. K., Fragen: Peter Sager. Auszüge aus: Magazin KUNST, XI/44, 4. Quartal, 1971.

ONE BY THREES, 1971 (Acryl/Leinwand, 203 × 152,5)
Galleri Östergren, Malmö

Richard McLean

* 1934 Hoquiam, Washington. Lebt in Oakland, California.

Ausbildung

Graduated New Meadows High School, New Meadows, Idaho 1953. Boise Junior College, Boise, Idaho 1953-1955. California College of Arts and Crafts 1955-1958. Mills College, Oakland, Cal. 1960-1962. Art Faculty Member of San Francisco State College, seit 1963.

Einzelausstellungen

Lucien Labaudt Gal., SF 1957. Richmond Art Center, Richmond, Cal. 1963. Berkeley Gal., Berkeley, Cal. 1964. Valparaiso Univ., Valparaiso, Indiana 1965. Berkeley Gal., SF 1966. Univ. of Omaha, Omaha, Nebraska 1967. Berkeley Gal., SF 1968. O. K. Harris, NYC 1971 (P).

Gruppenausstellungen

San Francisco Art Festival, 1957. Northern California Painter's Annual, Oakland Art Mus., 1957. *California Sculptor's Annual*, Oakland Art Mus., 1957. *Watercolor/Graphics Annual, Richmond* Art Center, 1960 (Kat.). *San Francisco Art Association Annual*, San Francisco Mus. of Art, 1961. Denver Museum of Art, Denver, Colorado 1962. *San Francisco Art Association Annual*, San Francisco Mus. of Art 1962. San Francisco State College 1962. Berkeley Gal., SF 1963. *Twelfth Annual Painting and Sculpture Exhibition*, Richmond Art Center, 1963 (Kat.). *Max 24*, Purdue Univ., 1964. *Winter Invitational*, California Palace of the Legion of Honor, SF 1964 (Kat.). *Thirteenth Annual Painting and Sculpture Exhibition*, Richmond Art Center, 1964 (Kat.). Mills College, Oakland, Cal. 1965. *84th Annual Exhibition*, The San Francisco Art Inst., 13. Aug. - 12. Sept. 1965 (Kat.). *Kingsley Annual*, Crocker Art Gal., Sacramento 1966 (Kat.). *East Bay Realists*, San Francisco Art Inst., 1966. *Four Painters*, California State College at Hayward 1966 (Kat.). *80 Contemporaries in the West*, Univ. of Arizona 1967. *30th Anniversary Exhibition*, Richmond Art Center 1967 (Kat.). Univ. of Nevada at Reno 1969. Berkeley Gal., SF 1969. *California Painters*, Northern Univ. of Illinois, Dekalb, 1969. Phyllis Kind Gal., Chicago 1969. *Views of Sacramento*, Artist's Contemporary Gal., Sacramento 1969 (Kat.). *A Decade of Accomplishment: American Drawings and Prints of the 1960's*, Bell Telephone Company, Chicago 1969. *Expo '70*, Osaka, Japan 1970. *People Painters*, Univ. of California at Davis 1970. * *22 Realists*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1970. *West Coast '70*, Crocker Art Gal., Sacramento 1970 (Kat.). *Directly Seen – New Realism in California*, Newport Harbor Art Mus., Balboa, Cal. 1970 (Kat.). *The Cool Realists*, Jack Glenn Gal., Corona del Mar, Cal. 1970 (Kat.). *Beyond the Actual – Contemporary California Realist Painting*, Pioneer Mus. and Haggin Gal., Stockton 1970 (Kat.). *Neue Amerikanische Realisten*, Gal. de Gestlo, Bremen und Hamburg, Mai 1971. *Radical Realism*, Mus. of Contemporary Art, Chicago, 22. Mai bis 4. Juni 1971 (Kat./Text: Ivan C. Karp). *36 California Painters*, Michael Walls Gal., SF 1971. *New Realism*, State Univ. College at Potsdam, NYC 1971 (Kat.). *Sharp-Focus Realism*, Sidney Janis Gal., NYC, 6. Jan. - 5. Febr. 1972 (Kat.).

Editionen

Native Dancer, aus: Radical Realism I, Farblithographie, 56 x 66, sign., num., Aufl. 200, Hg. Mother Lode Ed. und Hundred Acres Gal., NYC.

Periodica

Joanna Magloff, *Reviews: San Francisco*, in: Art News, April 1964, p. 20. Anita Ventura, *Pop, Photo and Paint*, in: Arts Magazine, April 1964, pp. 50-54. Betty Breckenridge, *Reviews: San Francisco*, in: Artforum, Febr. 1963, p. 45. Douglas Davis, *Return of the Real*, in: Newsweek, 23. Jan. 1970, p. 105. Barry Lord, *The Eleven O'clock News in Colour*, in: Arts Canada, Juni 1970, p. 11. Willis Domingo, in: Arts Magazine, Mai 1971, p. 55. Gregory Battcock, in: Art and Artists, Sept. 1971, p. 63. Ivan Karp, *Rent is the only Reality/or the Hotel Instead of the Hymn*, in: Arts Magazine, Dez. 1971, pp. 47-51. Robert Hughes, *The Realist as corn God*, in: Time, 31. Jan. 1972, p. 50, 52. Karl-Gustaf Nilson, *Realism USA*, in: Konstrevy 2/1969, p. 68, 72.



GULFSTREAM, 1971 (Öl auf Leinwand, 163 × 154) Mr. & Mrs. John H. Slimak, Chicago.

Ausbildung

Royal College of Art, London 1954.

Lehrtätigkeit

Royal College of Art, London 1956. Ohio State Univ. 1965, 1966. School of Visual Arts, NYC 1967, 1968, 1969. Stony Brook Univ., Long Island, 1972.

Einzelausstellungen

Kornblee Gal., NYC 1964, 1967, 1969.

Gruppenausstellungen

London Group, 1955. *Young Contemporaries*, London 1956–1957. *Art USA, 1959*. Sun Gal., Provincetown, Massachusetts 1964. Franklin Siden Gal., Detroit, Michigan 1964. *The Photographic Image*, The Solomon R. Guggenheim Mus., 1966 (Kat.). Atkins Mus., Kansas City, Missouri 1966. *Sound, Light and Silence*, Nelson Gal., Atkins Mus., Kansas City 1966. *Bienal de Sao Paolo*, Environment USA: 1957–1967, Mus. of Modern Art, 22. Sept. 1967–8. Jan. 1968 (Kat./Text: W. C. Seitz). *Patriotic Images in Art*, American Federation of the Arts, NYC 1968–1969. *Contemporary American Painting & Sculpture*, Krannert Art Mus., Univ. of Illinois, 1969. *Aspects of a New Realism* (u. a. Artschwager, Bechtle, Estes, Goings, Thiebaud), Milwaukee Art Center, 21. Juni–10. Aug. 1969 (Kat./Text: Sidney Tillim, William S. Wilson); Contemporary Art Mus. Houston, 1969; Akron Art Inst., 1969. O. K. Harris, NYC 1969. *Paintings from the Photo* (u. a. Estes), The Riverside Mus., NYC, 9. Dez. 1969–15. Febr. 1970 (Kat./Text: Oriole Farb). * *22 Realists*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1970. *Directions '70*, Part. II, The Cool Realists, Jack Glen Gal., Corona del Mar, Cal., Juni 1970. *American Art Since 1960*, The Art Mus. Princeton Univ. 1970 (Kat.). *Each in His Own Way*, The Mus. of Science and Industry, Chicago, Illinois, 1971 (Kat.). *Neue Amerikanische Realisten*, Gal. de Gestlo, Bremen + Hamburg, Mai 1971. *Shape of Realism*, Deson Zaks Gal, Chicago, 21. Mai–30. Juni 1971 (P.). *Radical Realism*, Mus. of Contemporary Art, Chicago, 22. Mai–4. Juni 1971 (Kat./Text: Ivan C. Karp). *Kunst des 20. Jahrhunderts, Freie Berufe Sammeln*, Städt. KH Düsseldorf, 25. Juni–15. Aug. 1971 (Kat./Text: Horst Richter). *Sharp Focus Realism*, Sidney Janis Gal. NYC, 6. Jan.–5. Febr. 1972 (Kat.). *Contemporary American Painting*, Whitney Mus. of American Art, 25. Jan.–19. März 1972 (Kat.). *Colossal Scale*, Sidney Janis Gal., NYC, 25. März–9. April 1972 (Kat.).

Editionen

Mariner, farbiger Siebdruck, 76x55, sign., num., Aufl. 75, Hg. Ed. Brooke Alexander, NYC 1969. *Horses*, farbiger Siebdruck, 78x70, sign., num., Aufl. 75, Hg. Ed. Bernard Jacobsen, London 1969. *Beach Scene*, farbiger Siebdruck, 76x55, sign., num., Aufl. 75, Hg. Ed. Bernard Jacobsen, London 1969. *Rhine Chateau*, aus der Mappe Radical Realism I, farbige Lithographie, 56x66, sign. num., Aufl. 200, Hg. Mother Lode Ed. + Hundred Acres Gal., NYC 1969. *Los Angeles Directory*, Siebdruck, 74,9x85,7, sign., Aufl. 75 + 75 AP, Hg. Aetna Silk Screen, NYC 1971. *S. S. Rotterdam Entering Amsterdam*, Siebdruck, 89x127, sign., Aufl. 150, Hg. Harry Abrams Inc., NYC 1972.

Bücher

John Russell and Suzi Gablik, * *Pop Art Redefined*, Thames and Hudson, London 1969. Michael Compton, *Pop Art*, Hg. Hamlyn, London 1970. Nicolas and Elena Calas, *Icons and Images of the Sixties*, Hg. E. P. Dutton & Co., Inc., NYC 1971.

Periodica

Jill Johnston, *Reviews and Previews: New Names this Month*, in: Art News, 63/6 Okt. 1964, p. 16. Diane Waldman, *Reviews and Previews*, in: Art News, 65/10 Febr. 1967, p. 17. Frederic Tuten, *Reviews: Museums and Galleries*, in: Arts Magazine, 41/5 März 1967, p. 59. Lawrence Alloway, *Art as Likeness*, in: Arts Magazine 41/7 Mai 1967, pp. 34–39. Lawrence Alloway, *Morley paints a Picture*, in: Art News 67/4, Sommer 1968, pp. 42–44. *Painting: Realer than Real*, in: Time, 16. Aug. 1968, pp. 44–45. Rosalind Constable, *Style of the Year: The Inhumanists*, in: New York, 16. Dez. 1968, pp. 44–45.

Malcolm Morley

* 1931 London. Lebt in New York.

Sidney Tillim, *The Reception of Figurative Art*, in: Artforum, VII/6, Febr. 1969, p. 30. In: Art News, 67/10, Febr. 1969, p. 58. In: Artforum, VII/7, März 1969, p. 93. James R. Mellow, *New York Letter, Exhibition at Kornblee Gallery*, in: Art International XIII/4, 20. April, pp. 36–37. Enrique Garcia Herraiz, Cronica de Nueva York, in: Goya, Mai–Juni 1969, p. 389. Ralph Pomeroy, *New York: Super-Real is Back in Town*, in: Art and Artists, 4/2, Mai 1969, p. 26. *Super Realism*, in: Life 66/25, 27. Juni 1969, pp. 44–47. Janet Daley, *Pop Vulgarism*, in: Art and Artists, 4/4, Juli 1969, p. 44 John Russell, *Pop Reappraised*, in: Art in America, 57/4, Juli–Aug. 1969, p. 83. In: Artforum, VIII/3, Nov. 1969, p. 10. In: Esquire, LXXIII/433, Dez. 1969. Cindy Nemser, *In the Museums*, in: Arts Magazine, 44/3, Dez. 1969–Jan. 1970, p. 56. Tracy Atkinson und John Lloyd Taylor, *Likenesses*, in: Art and Artists 4/11, Febr. 1970. Lawrence Alloway, *Notes on Realism*, in: Arts Magazine 44/6, April 1970, p. 29. Barry Lord, *The Eleven O'Clock News in Color*, in: Artscanada XXVII/3, Juni 1970, pp. 4–29. Peter Sager, * *Neue Formen des Realismus*, in: Magazin Kunst, 4. Quartal 1971. Jürgen Weichardt, * *Neue Landschaft*, in: Magazin Kunst, 1. Quartal 1972.

Während der letzten sieben Jahre hat sich Malcolm Morley in seinen Bildern auf die strukturellen Elemente konzentriert. Das aufgeteilte Bildfeld als Bildraster – dieses und andere Vorgehen erschienen als organisatorische Strategien so mächtig, daß Morley sie als "Unendlichkeits-Maschine" beschreibt. Morley trennt und schneidet das zu malende Bild in kleine Rechtecke. Jedes Rechteck ist um 180 ° gedreht und die vergitterte Leinwand wird um 180 ° gedreht. So scheitert jede vorgefaßte Meinung auf eine umfassende Sicht an der Unlesierlichkeit der Ausgangssituation. Dafür erhalten die Quadrate Eigenschaften, die zum Anbringen der Farbe reizen. Morley kann eine kleine Fläche auf einen Blick erfassen und so nebeneinander liegende Zentren kreieren, die sich wie von selbst gleichrangig über die ganze Bildfläche verteilen.

Der Raster wurde zu einer Art Universalempfänger, fähig, eine Komplexität von vielschichtigen Impulsen aufeinander abzustimmen. Morley sieht so überall malerische Möglichkeiten – z. B. in den Abfällen in der Gosse, in einem Stück Gewebe, einem Kalender, in einem Telefonbuchumschlag, in einer Postkarte – die in Bilder umgesetzt werden können. "Ich male die Welt Stück für Stück", sagt Morley, "indem ich Unrat wieder in Kunst umwandle. *Alles ist nützlich, alles ist geeignetes Sujet für die Kunst."*

Morley überzieht die Leinwand, er placiert seine Farbe in dicken Scheiben, er arbeitet wie ein Maurer mit Mörtel oder mit einer Art Malchoreographie wie auf dem Bild *Los Angeles Yellow Pages*. Ikonographisches erscheint nicht auf dem Umweg über die Kontur, sondern als Beiprodukt der chromatischen Kontraste. *Der Bildraster ist Morleys Zeichnung.*

Morley hat die Anatomie der Illusion seziert. Denn für ihn ist die Realität Illusion. Flecken oder Farbimpulse auf der Leinwand werden vom Betrachter zum Bild hin halluziniert. Plastizität ist die metaphorische Entsprechung: die Farbe, die plastische Substanz. Morley stellt die Welt als Malerei nicht nur dar, sondern zeigt sie neu. Auf kurze Distanz geht das Bild in der Malerei auf. Das Auge schweigt in einer Malflache, die sich aus registrierten und intakten Gesten zusammensetzt. Einige Bildflächen wimmeln und schwirren wie Armeen von gehetzten Ameisen. Morleys Absicht ist es, *die Malerei selbst zu malen*, die Augäpfel zu zwicken. Wenn das Gehirn glaubt, Einstufungen vornehmen und "Figuren", die auf dem Bild erscheinen, Hierarchien zuordnen zu können, wird es frustriert durch die Absenz von "Figuren". Die ganze Leinwand ist "Figur", und dies bewirkt ein optisches Pulsieren, da verschiedene Stellen um die Aufmerksamkeit des begriffsuchenden Gedächtnisses buhlen.

Morley faßt die ganze Kunstgeschichte als sein Reich auf, Kunst ist für ihn die Sprache, die die Natur des Daseins beschreibt. Und er hat tatsächlich diese Sprache ausgeweitet, indem er ein Terrain sondiert, das vor dem Wort liegt, ein Vakuum mit einer Unmenge namenloser Qualitäten und einer unendlich großen Zahl von Möglichkeiten.

Frances Morley



U. S. MARINE AT VALLEY FORGE, 1968 (Liquitex auf Leinwand, 152,4 × 127) Sammlung William Bernhard, New York

Ausbildung

Washington Univ., St. Louis 1958–1962. Yale Univ. School of Music and Art, Conn. 1961. Yale Univ., New Haven, Conn. 1962–1964.

Einzelausstellungen

Palazzo Strozzi, Florenz 1965, 1966. Gal. Mazzuchelli, Florenz 1966. Pace College, Pleasantville, NYC 1967. O. K. Harris, NYC, März 1971.

Gruppenausstellungen

Reed College, Portland, Oregon 1962–1963. Gal. La Colonna, Florenz 1965–1966. *Tredici Pittori di Roma*, Gal. Feltrinelli, Rom 1966. Gal. Il Carpine, Rom 1966. Kingsborough Community College, Brooklyn, NY 1967. *The Inflated Image*, MOMA, 1969. Univ. of Miami, Oxford, Ohio 1969. O. K. Harris, NYC 1970. *Radical Realism*, Contemporary Art Mus. Chicago, Illinois, 22. Mai–4. Juni 1971 (Kat./Text: Ivan C. Karp). *New Realism, Highlights of the 1971 Season*, Aldrich Mus. of Contemporary Art, Conn., 27. Juni–19. Sept. 1971 (Kat.). *Sharp-Focus Realism*, Sidney Janis Gal., NYC, 6. Jan.–5. Febr. 1972 (Kat.). *Contemporary American Painting*, Whitney Mus. of American Art, NYC, 25. Jan.–19. März 1972 (Kat.). *Relativerender Realismus*, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 21. Jan.–19. März 1972 (Kat./Text: Jan Leering).

Periodica

John Perreault, in: The Village Voice, 25. März 1971. In: St. Louis Post Dispatch, 21. März 1971, p. 1–3. Nina Paull, In: East Village Other, 23. März 1971. David Shirey, *Downtown Art Scene: Celebrities and Horses*, in: The New York Time, 3. April 1971, p. 24. Herbert Raymond und Barbara Schwartz, in: Art News, April 1971, p. 66. Willis Domingo, in: Arts Magazine, Mai 1971, p. 56. * Peter Sager, *Neue Formen des Realismus*, in: Magazin Kunst, 4. Quartal 1971. Ivan Karp, *Rent is the Only Reality*, in: Arts Magazine, Dez. 1971–Jan. 1972. Jeanne Paris, in: Long Island Press, 30. Jan. 1972, p. 23. Gene Thornton, in: The New York Times, 23. Jan. 1972. John Canaday, in: The New York Times, 6. Febr. 1972, p. 23. Harold Rosenberg, in: The New Yorker, 5. Febr. 1972, p. 88.

Stephen Posen

* 1939 St. Louis, Missouri. Lebt in New York.



GREEN, 1970 (Öl + Liquitex/Leinwand, 201,5 × 193) Galleri Östergren, Malmö

Biographisches

Werbemaler. Bühnenmaler. Hochschule für Bildende Künste, Dresden, 1952–1957. Hochschule für Bildende Künste, Düsseldorf, 1961–1963. Seit 1971 Professur an der Hochschule für Bildende Künste, Düsseldorf.

Einzelausstellungen

Gal. Friedrich, München, 10. Juni – 10. Juli 1964. Gal. Schmela, Düsseldorf, 9.–30. Sept. 1964. Gal. Block, Berlin, 18. Nov. 1964–5. Jan. 1965. Gal. La Tartaruga, Rom, 20. Jan.–20. Febr. 1966. Gal. h, Hannover (mit Polke), 1.–26. März 1966 (Kat.). Gal. Bischofberger, Zürich, 30. März–16. April 1966. *Die beste Ausstellung Deutschlands*, Gal. Patio, Frankfurt a. M., 9.–30. Sept. 1966. Gal. Del Leone, Venedig, 26. Sept.–25. Okt. 1966. *Farbtafeln*, Gal. Friedrich, München, 11.–27. Okt. 1966. Gal. Schmela, Düsseldorf, Dez. 1966. Gal. Block, Berlin, 10. Dez. 1966–21. Jan. 1967. Gal. Heiner Friedrich, München, 2. Mai–4. Juni 1967. Wide White Space Gal., Antwerpen, 14. Okt.–14. Nov. 1967. Gal. Ricke, Kassel, 2.–30. März 1968. KH Baden-Baden, mit Uecker, 5.–14. April 1968. Gal. Zwirner, Köln, 22. Juli–26. Aug. 1968. Gal. del Naviglio, Mailand, 8.–22. Jan. 1969. *Stadtbilder*, Gal. Block, Berlin, 17. Jan.–15. Febr. 1969. Gegenverkehr e. V., Aachen, 27. März–22. April 1969 (Kat./ Text: Klaus Honnef). *Seestücke*, Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 12.–26. Febr. 1970. Gal. Jörg Schellmann, München, April 1970. *Abstrakte Bilder*, Konrad Fischer, Düsseldorf, 11. April–7. Mai 1970. *Stadtbilder*, Gal. Heiner Friedrich, München, 14. April–5. Mai 1970.
Für Salvadore Dali, mit Palermo, Gal. Ernst, Hannover, 10. Okt.–6. Nov. 1970. *Graphik und Studien*, Mus. Folkwang, Essen, Okt. 1970 (Kat./Text: Dieter Honisch).
Raum mit Palermo: 2 Skulpturen und Wandmalerei, Gal. Heiner Friedrich, Köln, 21. April–15. Mai 1971. *Arbeiten 1962–1971*, KV für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 22. Juni–22. Aug. 1971 (Kat./Text: Dietrich Helms).
Gal. Thomas Borgmann, Köln, 7.–28. Aug. 1971. *180 Farben*, Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven, 9. Okt.–7. Nov. 1971.
Gal. Heiner Friedrich, mit Palermo, Köln, 18. März–12. April 1972. Brigid-Polk-Serie, Gal. Heiner Friedrich, München, 20. April–20. Mai 1972. Biennale Venedig, 11. Juni–1. Okt. 1972.

Gruppenausstellungen

Demonstrative Ausstellung, mit Lueg, Polke und Kuttner, Kaiserstr., Düsseldorf 1963. *Möglichkeiten*, Deutscher Künstlerbund, Berlin 1964. *Pop etc.*, Gal. Block, Berlin 1964. *Lueg, Polke, Richter*, Gal. Parnass, Wuppertal 1964. *Lueg, Polke, Richter*, Gal. Orez, Den Haag 1965. *14 Aspekte moderner Malerei*, Haus der Kunst, München 1965. *Hommage à Berlin*, Gal. Block, Berlin 1965. *Phänomene und Realitäten*, Rowohlt, Hamburg 1965. *Nieuwe Figuratie*, Mus. Apeldoorn, 1965. *Zeitpunkte*, Mus. Haus Lange, Krefeld 1965. *Pop Art*, Pianohaus Kohl, Geisenkirchen 1965. *Tendenzen*, Städtisches Mus., Trier 1965. *Kunst der Gegenwart*, Mus. Wuppertal, 1965. *Kunst in Büdingen*, Büdingen 1965. *Extra*, Mus. Wiesbaden, 1966. *Junge Generation*, Akademie der Künste, Berlin 1966. *14. Ausstellung Deutscher Künstlerbund*, Essen 1966. *Westdeutscher Künstlerbund*, Hagen, 1966. *Düsseldorfer Maler*, KV Wolfsburg, 1966. *Ausstellung zum Kunstpreis der Deutschen Jugend*, Baden-Baden 1966. *Metamorphose eines Gesichts*, Haus der Kunst, München 1966. *Edition Kaufhof*, Köln und Düsseldorf 1966. *Hommage à Lidice*, Gal. Block, Berlin, 1967 (Kat./Text: Herbert von Buttlar). Mus. Lidice, CSSR, 1967. *Biennale de Paris*, MAM, Paris 1967. *Demonstrative 67*, Gal. Friedrich, DuMont-Haus, Köln 1967. *Junger Westen*, Ausstellung zum Kunstpreis der Stadt Recklinghausen, 1967. *Neuer Realismus*, Haus am Waldsee, Berlin 1967; KV Braunschweig, 1967.
Wege 67, Mus. Dortmund, 1967; Brüssel 1967.
Pop Art? die Wirklichkeit in neuer Sicht, Studio b, Bamberg, 29. April–28. Mai 1967 (Kat./Text: M. de la Motte, H. Ohff, H. Strelow). *6. Biennale d'Arte*, San Marino 1967.
128. Frühjahrsausstellung, KV Hannover, 1967. Spälova galerie Praha, Prag 1968. *129. Frühjahrsausstellung*, KV Hannover, 1968.
Menschenbilder, KH Darmstadt, 14. Sept.–17. Nov. 1968 (Kat./Text: Werner Hofmann, Rolf-Gunter Dienst, Arnold Gehlen).
Sammlung Hahn, Wallraf-Richartz-Mus., Köln 1968.
16. Ausstellung Deutscher Künstlerbund, KH Nürnberg, 1968.
14x14, Junge Deutsche Künstler, Staatl. KH Baden-Baden, 1968.
20 Jahre Kunstpreis Junger Westen, KH Recklinghausen, 1968.
Primary Structure, Minimal Art, Pop Art, Anti Form, Gal. Ricke, Kassel, Juni–Juli 1968. *The 5th Exhibition*, Mus. of Contemporary Art, Nagaoka 1968. *13 Deutsche Maler*, Mus. Schloß Morsbroich, Leverkusen 1968. *40 Deutsche unter 40*, Schweden 1968; Norwegen; Finnland; Bremen; Recklinghausen 1970.
Sammlung Karl Ströher, München 1968. *Akt 68*, Städt. KH Recklinghausen, 1968. *Sammlung Ludwig*, Wallraf-Richartz-Mus., Köln 1969. *Moderne Kunst aus Privatbesitz*, KV Hannover, 1969. *Neue Landschaften*, Gal. von Loeper, Hamburg 1969 (Kat./Text: Dorothee Neumeister). *Bilder und Vorbilder*, KV Konstanz, 1969. *Opening Exhibition*, National Mus. of Modern Art, Tokio 1969. *9 Young Artists*, The Solomon R. Guggenheim Mus., NYC 1969 (Kat.). *Düsseldorfer Szene*, KM Luzern, 1969 (Kat./Text: J. C. Ammann). *Jetzt*, KH Köln, 14. Febr.–18. Mai 1970 (Kat./Text: Helmut R. Leppien). * *Klischee und Antiklischee*, Neue Gal., Aachen 1970. *Graphics '70: Germany*, Univ. of Kentucky Art Gal., 16. Nov.– 21. Dez. 1969 (Kat./Text: Gisela Brackert); Univ. of Iowa Art Mus., Iowa City, 1.–30. März 1970; San Francisco Mus. of Art, Juli–August 1970.
Zeitgenossen, Städt. KH Recklinghausen, 6. Mai–16. Juni 1970 (Kat.). *Zeichnungen* (u. a. Baselitz, Beuys, Buthe, Darboven), Städt. Mus. Leverkusen, 12. Juni–19. Juli 1970 (Kat./Text: Rolf Wedewer): KHs Hamburg; KV München 1970.
Sammlung Ludwig, Neue Gal. Aachen, Aachen 1970.
Malerei nach Fotografie, Stadtmus. München, 1970.
* *Strategy: Get Arts*, Edinburgh International Festival, 1970.
Kunst und Antikunst, Akademie Edinburgh, 1970.
20 Deutsche, Onnasch Gal., Berlin 1970 (Kat./Text: Klaus Honnef).
* 3 → ∞: *New Multiple Art*, Whitechapel Art Gal., London 1971.
Kunst des 20. Jahrhunderts, Freie Berufe Sammeln, Städt. KH Düsseldorf, 25. Juni–15. Aug. 1971 (Kat./Text: Horst Richter).
Düsseldorf – Stadt der Künstler, Vortragszentrum der Neuen Messe, Düsseldorf-Stockum, 9.–23. Sept. 1971. * *Prospect 71: Projection*, KH Düsseldorf, 1971. *Zeitgenössische Deutsche Kunst*, National Mus. of Modern Art, Tokio, Kyoto, Japan 1971.
Immagine per la città, Accademia Ligustica di Belle Arti, Genua 1972.

Aktionen

Demonstration für den Kapitalistischen Realismus, mit K. Lueg, Möbelhaus Berges, Düsseldorf, 11.–25. Okt. 1963.

Film

Volker Bradke, 1966, 16 mm, o. Ton, 20'.

Editionen

Bisher erschienene Graphik ist im Katalog: *G. R. – Graphik 1965–1970*, Mus. Folkwang, Okt. 1970 und im Buch: *Grafik des Kapitalistischen Realismus*, Hg. René Block, Berlin 1971, publiziert worden.
Seitdem erschienen:
6 Kanarische Landschaften, farbige Aquatintaradierungen, sign., num., Aufl. 100, Ed. Gal. Heiner Friedrich, München 1970/1971. *Landschaft I*, farbige Aquatintaradierung, 20x13,5 auf 50x40, sign., num., Aufl. 100 + 20, Ed. Gal. Heiner Friedrich, 50x40, sign., num., Aufl. 100 + 20, Ed. Gal. Heiner Friedrich, München 1971. *Landschaft II*, farbige Aquatintaradierung, München 1971. *Seelandschaft*, farbige Aquatintaradierung, 23,5x22,5 auf 54,3x22,5, sign., num., Aufl. 100 + 20, Ed. Gal. Heiner Friedrich, München 1971. *Selbstbildnis*, Offset, elfenbein, schwarz, Lack, 21x23, sign., Aufl. 120 + 3, Ed. René Block, Berlin 1971. *Teydelandschaft*, farb. Offset, 61x86, sign., num., Aufl. 150 + XX, Hg. KV Düsseldorf 1971. *Wolke*, 2farbige Offsetlitho, 60x60, sign., num., Aufl. 150 + XII, Hg. Kunstring Folkwang, Essen 1971. *9 von 180 Farben*, 9farbiger Siebdruck, sign., num., Aufl. 90 + XII, Hg. Kabinett für Aktuelle Kunst, Bremerhaven 1971.
Telefon, mit Palermo, 4farbiger Buchdruck mit Siebdruck, 61x48, sign., num., Aufl. 50 + XX, Hg. KV Krefeld 1971.

Bücher

Rolf Gunter Dienst, *Pop Art*, Limes Verlag, Wiesbaden 1965.
Karl Ruhrberg, *Schlüssel zur Modernen Kunst*, Econ Verlag, Düsseldorf 1966. Lucy R. Lippard, * *Pop Art*, 1966.
W. Grohmann, *Kunst unserer Zeit*, DuMont Verlag, Köln 1966.
H. Ohff, *Pop und die Folgen*, Droste Verlag, Düsseldorf 1968.

Gerhard Richter

* 1932 Walterdorf, Oberlausitz. Lebt in Düsseldorf.



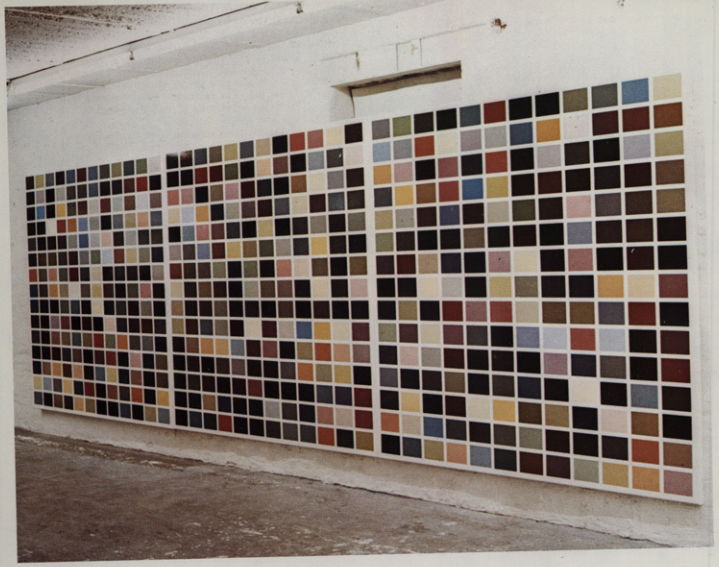
Udo Kultermann, * *Neue Formen des Bildes*, Wasmuth Verlag, Tübingen 1969. Hans H. Hofstätter, *Kunst der Welt*, Malerei und Grafik, Holle Verlag, Baden-Baden 1969. Rolf Gunter Dienst, * *Deutsche Kunst, eine neue Generation*, DuMont Verlag, Köln 1970. Rolf Gunter Dienst, *Noch Kunst*, Droste Verlag, Düsseldorf 1970. Juliane Roh, *Deutsche Kunst der 60er Jahre*, Bruckmann Verlag, München 1971. Volker Kahmen, *Erotik in der Kunst*, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen 1971. *Art Now*, Band 5: Man-Made Nature, Band 6: Sign and Image, Kodnasha Ltd., Japan 1971. René Block, *Grafik des Kapitalistischen Realismus*, Hg. Gal. René Block, Berlin 1971.

Periodica

Heinz Ohff, in: Studio International, Dez. 1964. Will Grohmann, in: Quadrum, 18/1965. John Anthony Thwaites, in: Studio International, Jan. 1965. John Anthony Thwaites, in: Art in America, Jan. 1966. M. de la Motte, in: Art International, Febr. 1966. Luc Wenseleers, in: ruimten 20, Antwerpen 1966. Pierre Restany, in: Das Kunstwerk, März 1967. J. Spelman, in: Time, Juni 1967. H. Hohmeyer in: Der Spiegel, 34/1968. Edward F. Fry, *G. R., German Illusionist*, in: Art in America, Nov.–Dez. 1969, pp. 126–127. J. C. Ammann, in: Art International, Okt. 1969. Peter Gorsen, in: Magazin Kunst, 37/1970, p. 1619. Klaus Jürgen Fischer, *Neuer Naturalismus*, in: Das Kunstwerk, 5/6/XXIII, Febr.–März 1970, pp. 3–34. Klaus U. Reinke, in: Die Zeit, 18/1. Mai 1970. Heinz Ohff, in: Magazin Kunst, 42/1971, pp. 2270–2271. Günter Pfeiffer, in: Das Kunstwerk, 5/XXIV, Sept. 1971, pp. 80–81. Klaus Honnef, in: Magazin Kunst, 43/1971, pp. 2409–2414. Georg Jappe, *Zwar Talent – aber Talent*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20. Juli 1971. Petra Kipphoff, in: Die Zeit, 32/6. Aug. 1971. P. Sager, * *Neue Formen des Realismus*, in: Magazin Kunst, 4. Quartal 1971. J. Weichardt, in: Magazin Kunst, 45/1972, pp. 2663–2690.

8 LERNSCHWESTERN, 1966/71 (Öl/Leinwand, je 95 × 70)

Verstehen Sie denn nicht: – das, was wir so als Wirklichkeit bezeichnen ist nicht da und ist nicht wirklich, solange es nicht als Kunst Wirklichkeit geworden ist.
Kunst macht also nie Aussage über Wirklichkeit, sondern ist selbst die einzige Wirklichkeit, die da ist.



FARBTAFELN Nr. 300/1–3, 1971 (Lack/Leinwand, je 200 × 200)

Ausbildung

Birmingham College of Art, England. Slade School of Fine Arts, London.

Lehrtätigkeit

Verschiedene englische Colleges, 1960–1967. Maryland Inst. College of Art, USA 1967–1968.

Einzelausstellungen

Ikon Gal., Birmingham, England 1965. Lion Gal., Sturbridge, England 1966. Ikon Gal., Birmingham, England 1967. Birmingham Univ., England 1966. Zabriskie Gal., NYC 1969. Gertrude Kasle Gal., Detroit 1970. O. K. Harris, NYC 1970. Gal. de Gestlo, Hamburg, 7. Jan. – 9. Febr. 1972.

Gruppenausstellungen

R. B. S. A. Gal., England 1962, 1963, 1964. AIA Gal., London 1966. Drian Gal., London 1966. John Moore, Liverpool 1966. Arts Council, Belfast/Dublin 1966. Western Michigan Univ., 1968. Baltimore Mus. of Art 1968. Easton Academy of Art 1968. Delaware Mus. of Art 1969. Visual Arts Gal., NYC 1969. Rhode Island School of Design, Providence 1969. Lowe Art Mus., Coral Gables, Florida 1969. Inst. of Contemporary Art, Phil. 1969. Dallas Mus. of Fine Arts, Texas 1969. Jerrold Morris Gal., Toronto 1970. *American Painting and Sculpture Today*, Indianapolis Mus. of Art, Indiana 1970 (Kat./Text: R. L. W.). *American Painting 1970*, Virginia Mus. of Art, Richmond 1970. Albright Knox Art Gal., Buffalo 1970. * *Directions '70, The Cool Realists*, 2. Teil, Jack Glenn Gal., Cal. 1970. Santa Barbara Mus., Cal. 1971. Dowling College, Oakdale, L. I., NY 1971. *Shape of Realism*, Deson Zaks Gal., Chicago, 21. Mai – 30. Juni 1971. *Radical Realism*, Mus. of Contemporary Art, Chicago 1971. Gal. de Gestlo, Bremen 1971. * *7e Biennale de Paris*, 1971. * *Die Metamorphose des Dinges*, Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1971. *Relativerend Realisme*, Stedelijk van Abbemus., Eindhoven, 21. Jan. – 19. März 1972 (Kat./Text: Jean Leering). *Sharp-Focus Realism*, Sidney Janis Gal., NYC, 6. Jan. bis 5. Febr. 1972 (Kat.). *Neue Realisten*, J. S., Kanovitz, Stever u. a., Gal. Kückels, Bochum, März 1972. *Verkehrskultur*, Westfälischer KV, Münster 1972.

Editionen

Arrested Vehicle, Offsetlithographie, 50 x 71, sign., Aufl. 250, Hg. O. K. Harris, NYC 1970. *Arrested Vehicle with Red Seat*, aus: Radical Realism I, Farblithographie, 56 x 66, sign., num., Aufl. 200, Hg. Mother Lode Ed. und Hundred Acres Gal., NYC, 1971. *Green and Copper Wracks*, Offsetlithographie, 50 x 70, sign., num., Aufl. 150, Hg. Gal. de Gestlo, Hamburg 1971.

Periodica

John Perreault, *Exhibition at Zabriskie Gallery*, in: Village Voice, 2. Okt. 1969. John Canaday, *Exhibition at Zabriskie*, in: New York Times, 3. Okt. 1969. *Exhibition at Zabriskie Gallery*, in: Art News, 68/87, Nov. 1969. *Exhibition at Zabriskie Gallery*, in: Arts Magazine, 44/65, Nov. 1969. Joy Hakanson, *Exhibition, Gertrude Kasle Gallery*, in: Sunday News, Detroit, 18. Okt. 1970. John Perreault, *Exhibition at O. K. Harris Gallery*, in: Village Voice, Nov. 1970. Grace Glueck, *New York Gallery Notes*, in: Art in America, 58/6, Nov. – Dez. 1970. John Gruen, *Exhibition at O. K. Harris Gallery* in: New York Magazine, Dez. 1970. G. H., *Exhibition at O. K. Harris Gallery*, in: Art News, 69/9, Jan. 1971. J. Patrice Marandel, *Lettre de New York*, in: Art International, XV/1, Jan. 1971. Dore Ashton, *New York Commentary: Downtown, Uptownn all Around the Town*, in: Studio International, 181/929, Jan. 1971. Robert Pincus-Witten, *Exhibition at O. K. Harris Gallery*, in: Artforum, IX/5, Jan. 1971. Gregory Battcock, in: Art and Artists, 5/11, Febr. 1971. Axel Hecht, in: Die Welt, 1. Juni 1971. J. Patrice Marandel, *The Deductive Image*, in: Art International, XV/7, Sept. 1971. *L'Hyperréalisme*, in: Opus International, 28. Nov. 1971, p. 50. Ivan Karp, *Rent is the Only Reality*, in: Arts Magazine, 46/3, Dez. 1971. Peter Sager, * *Neue Formen des Realismus*, in: Magazin Kunst, 4. Quartal 1971. J. Rasmusen, in: Die Welt, 14. Febr. 1972. Jürgen Weichardt, * *Neue Landschaft*, in: Magazin Kunst, 1. Quartal 1972.

John Salt

* 1937 Birmingham, England. Lebt in New York.

"All is real", es gibt nichts, was nicht abbildungswürdig sei, auch Autowracks sind es. Sie sind das einzige Darstellungsobjekt des in New York lebenden, aber aus Birmingham (England) stammenden John Salt, Jahrgang 1937, der zu den profiliertesten Vertretern des neuen amerikanischen "Radical Realism" gehört. Seine umfangreichen Bilder, die zur Zeit in der Hamburger Galerie de Gestlo zu sehen sind, zeigen weniger als die anderer amerikanischer Realisten jene spezifische Filterung, die darin besteht, daß nicht so sehr der Gegenstand als vielmehr die Fotografie von dem Gegenstand gemalt wird.
Seine lädierten, ausgeschlachteten und schrottreifen Straßenkreuzer haben zuviel von kühl kalkulierter und perfekt vorgetäuschter Tastbarkeit, im Ganzen wie im Detail, als daß die selbstverständlich auch hier verwendete Fotografie über die Funktion des Hilfsmittels hinausgehen könnte. In den etwas älteren Bildern sind die Ausschnitte noch sehr eng genommen, jeder Kontext mit Umraum und Umwelt ist vermieden, die streng realitätsbezogene Abbildung kann noch von einer abstraktiv bestimmten Konzeption her verstanden werden. In den zuletzt entstandenen Arbeiten ist der Umfang des Sichtbaren ausgeweitet, rudimentäre, aber in hohem Grad "ätherische" Szenerien (ein Schuttfeld, eine Wiese, ein Parkplatz, aber immer ohne Menschen!) treten in Wechselbeziehung zu den prunkvollen Blech- und Chromruinen, die nun verlangen, als Individuum genommen zu werden; Individuen, denen die lapidare, zum Nachfragen herausfordernde Gräßlichkeit menschlicher Körper auf dem Seziertisch eignet. Das stehengelassene, verrottende Auto, seiner noch brauchbaren Einzelteile beraubt, als Unterschlupf für Sex und Schlaf benutzt – diese und weitere Assoziationen, auf alltägliche soziale Gegebenheiten gerichtet, stellen sich von selbst ein.
John Salts Bilder, obgleich von extremer farbiger "Schönheit", führen schlüssig vor, wie sehr der "neue Realismus" die Wirklichkeit gerade in ihren banalsten Aspekten durchsichtig machen kann, ohne mit der Banalität ins ästhetische Gedränge zu geraten.

J. R.

Blech- und Chromruinen, als Fotografie gemalt,
in: Die Welt, Nr. 11, 14. 1. 1972



WHITE ROOFED WRECK PILE, 1971 (Öl/Leinwand, 165 × 233,5) Mr. und Mrs. Burton J. Reiner, Bethesda, Maryland

Ausbildung

The School of The Art Institute of Chicago, 1945–1948. Otis Art Institute, LA 1953–1954. Mexico City College, 1955–1956.

Lehrtätigkeit

Pasadena Art Mus., Pasadena 1965 – 1969. Univ. of Southern California, 1969. Univ. of California, Berkeley 1970. Univ. of Oregon, 1971. Univ. of South Florida, 1972.

Einzelausstellungen

Pasadena Art Mus., Pasadena, Cal., 10. Sept.–13. Okt. 1968 (Kat./Text: Fidel Danieli). The Corcoran Gal. of Art (Dupont Center), Washington D.C., 8. Jan. – 2. Febr. 1969 (Kat./Text: John Reuschel). Michael Walls Gal., SF, 27. Mai – 27. Juni 1970. Santa Barbara Mus. of Art, Cal., 23. Okt. – 15. Nov. 1970 (Kat./Text: Paul C. Mills). Mus. of Contemporary Art, Chicago, 5. Febr. – 19. März 1972 (Kat./Text: Franz Schulze).

Gruppenausstellungen

Late Fifties at the Ferus, Los Angeles County Mus. of Art, 1968 (Kat.). *1969 Annual Exhibition of Contemporary American Painting*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1969–1970 (Kat.). *Looking West 1970*, Joslyn Art Mus., Omaha, Nebraska, 18. Okt. – 29. Nov. 1970 (Kat./Text: Le Roy Butler). *Excellence: Art from the University Community*, Univ. Art Mus., Berkeley, Cal. 1970 – 1971 (Kat.). *San Francisco Art Institute Centennial Exhibition*, San Francisco Mus. of Art, 1971 (Kat.). *Continuing Surrealism*, La Jolla Mus. of Art, Cal., 15. Jan. – 21. März 1971 (Kat./Text: Lawrence Urrutia). *Spray*, u. a. Eddy, Salt, Schonzeit, Santa Barbara Mus. of Art, Cal., 24. April, 30. Mai 1971 (Kat./Text: Paul C. Mills). *Radical Realism*, Mus. of Contemporary Art, Chicago, 22. Mai – 4. Juni 1971 (Kat./Text: Ivan C. Karp). *The 73rd Western Annual*, The Denver Art Mus., 1971 (Kat.). *Sharp-Focus Realism*, Sidney Janis Gal., NYC, 6. Jan. – 5. Febr. 1972 (Kat.). *Surrealism Is Alive and Well in the West*, Baxter Gal., California Inst. of Technology, Pasadena 1972 (Kat.).

Editionen

Untitled (Mapleton), 9 Litho., 274,3x213,3, je 91,4x71,2, verschiedene Farben, sign., Aufl. 12, Hg. Tamarind Inst., LA 1971.

Periodica

Jerome Tarshis, in: Artforum, Okt. 1970, p. 83. Knute Stiles, in: Artforum, April 1971, p. 68.

Paul Sarkisian's work of the past eight years makes difficult the placement of his sensibility. During this period, his paintings have been included in exhibitions dealing specifically with surreal art and in several exhibitions documenting the work of various exponents of the so-called "new realism" oder "photo-realism".

These mural-sized works on canvas are a direct, albeit unpredictable, outgrowth of two earlier bodies of work – the essentially monochromatic and monumental (for their time and place) abstract paintings of the 1950's and the tiny collages of the early '60's. The former provided the stimulus to create figurative paintings of such heroic scale and – in the case of the three most recent paintings – indicate a long-standing interest in monochromatic painting. The latter provided both the basic elements of the imagery and the compositional structure, which constitutes a dramatically enlarged variation on the cut-out, superimposed, hovering images of the collages.

With a painting known as "Untitled (Mendocino)", completed in 1970, two important changes occurred. The existing figure-ground structure and deep pictorial space of the earlier works gave way to a dense over-all painting structure which utilized the theatre flat-ness of life-sized house facades to emphasize shallow pictorial space and greatly increased horizontal dimension to exceed the viewer-participant's peripheral vision. Secondly, the brilliantly surreal polychrome of the earlier paintings was replaced by a near-monochromatic situation (actually, black on a colored ground). It should be noted that this was an extension of an existing condition, since most of the earlier paintings contain at least one major compositional element rendered in black and white.

Paul Sarkisian

* 1928 Chicago. Lebt in Detroit, Michigan.

Having shifted from the implausibility of the earlier and openly surreal paintings to the relative credibility and documentary nature of "Mendocino" and the painting which followed it, the artist again courts surrealism in the work in the present exhibition by insistently altering "reality" – by greater-than-heroic scale, by almost obsessive image-making, and by coming closer than ever to a completely colorless situation.

Sarkisian speaks of his disinterest in Art. He has however, a passionate involvement with life. He hopes, in his work, to make "painting" disappear and to thereby make his illusions "real".

Michael Walls, 1972

Die Werke von Paul Sarkisian, die in den letzten acht Jahren entstanden sind, erschweren eine Charakterisierung seiner künstlerischen Sensibilität. In diesem Zeitraum wurden seine Bilder vorwiegend in Ausstellungen surrealer Prägung oder in solchen mit Werken des sogenannten "Neuen Realismus" oder "Fotografischen Realismus" gezeigt.

Die heutigen wandgroßen Gemälde auf Leinwand sind eine direkte, wenn auch nicht vorherzusehende Folgeerscheinung von zwei jetzt deutlich erkennbaren Tendenzen: der vorwiegend monochromen und monumentalen abstrakten Bilder der 50-er und der winzigen Collagen der frühen 60-er Jahre. Die Bilder der 50-er Jahre liefern den Schlüssel für das heroische Format und die Monochromie, die vor allem in den letzten drei Bildern zu finden ist. Die Collagen enthalten bereits die Grundelemente der heutigen Bildgegenstände und der kompositionellen Struktur, die als dramatisch vergrößerte Variante der ausgeschnittenen, übereinandergelegten, schwebenden Bilder in den Collagen zu werten ist.

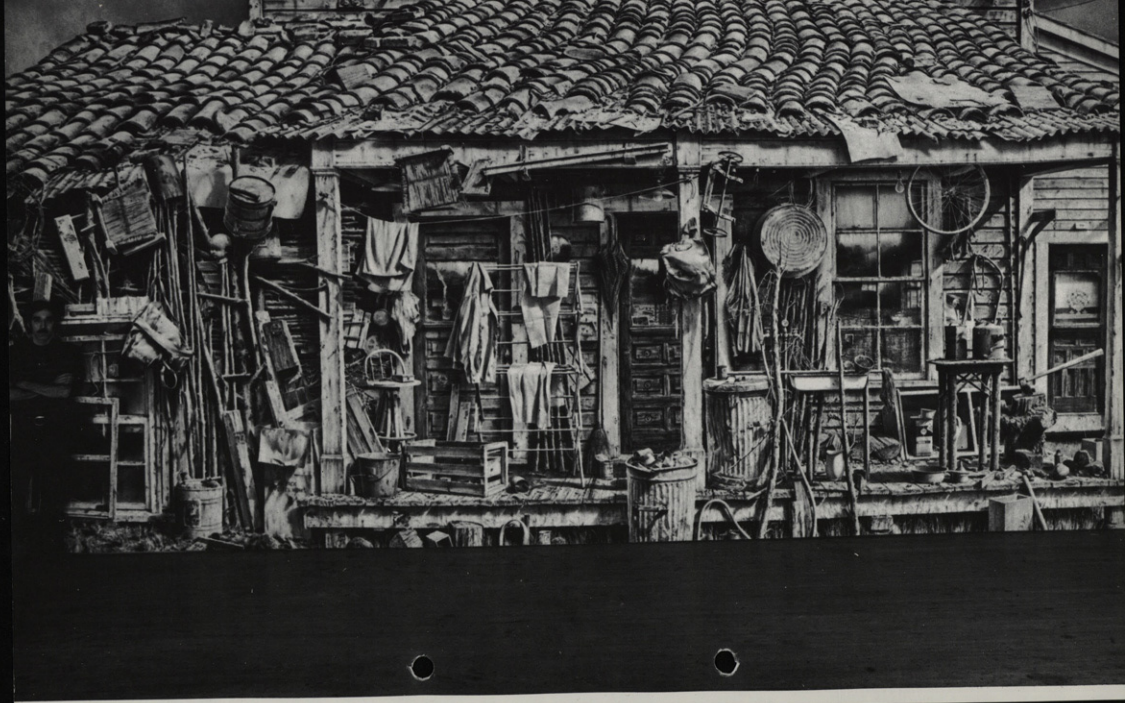
In einem Bild wie *Untitled (Mendocino)*, 1970 vollendet, sind zwei wesentliche Neuerungen festzustellen. Die bereits vorhandene gegenständliche Grundstruktur und der tiefe Bildraum führten zu einer dichten, die ganze Bildfläche überziehenden Struktur, die den Kulissencharakter ganzer Hausfassaden benutzte, um nachdrücklich auf den kaum vorhandenen Bildraum und die gesteigerte horizontale Ausdehnung hinzuweisen, die die Sichtperipherie des Betrachters übersteigt. Ferner wurde die brillante polychrome Farbgebung in den Bildern surrealer Prägung durch eine gleichsam monochrome Situation (Schwarz auf einheitlich getöntem Grund) abgelöst. Wir möchten nochmals auf die Kontinuität in der Entwicklung hinweisen, denn die Frühwerke enthalten alle wenigstens ein wichtiges bildnerisches Element, das heute in der Schwarz-Weiß-Technik wiederverwendet wird.

Nachdem die Unglaubwürdigkeit der surrealistischen Frühwerke einer relativen Glaubwürdigkeit und einer fast dokumentarischen Notierung in "Mendocino" und dem darauffolgenden Werk gewichen ist, bemüht sich Sarkisian im ausgestellten Bild erneut um eine surreale, unwirkliche Wirkung, indem er auf der Veränderung der "Wirklichkeit" besteht: durch die superheroischen Dimensionen, durch die spürbare Obsession beim Bildermachen und durch die vorher noch nicht erreichte Annäherung an eine "farblose" Situation.

Sarkisian spricht oft von seinem Desinteresse an Kunst. Umsomehr ist er am Leben interessiert. Er hofft, mit diesem Werk das "gemalte Bild" zum Verschwinden zu bringen und dadurch seine Illusionen "wirklich" werden zu lassen.

Michael Walls, 1972

UNTITLED (MAPLETON), 1971/72 (Acryl/Leinwand, 406x826)
Michael Walls Gallery, Los Angeles



Biographisches

Studium an der Cooper Union, NYC 1960-1964. Reisen durch Europa 1964-1965. Lehrte 1966 an der High School, Brooklyn, NY.

Einzelausstellungen

French & Co, NYC, Dez. 1970 - Jan. 1971. Gal. Mikro, Berlin, Berlin 1971 (Kat./Text: R. von Schmeidel). Gal. de Gestlo, Hamburg, 12. Nov. - 5. Dez. 1971. French & Co., NYC, März - April 1972. Neue Gal. Aachen, Juni 1972. Gal. Mikro, Berlin, Dez. 1972.

Gruppenausstellungen

Eye Gal., Washington D.C. 1965. Protetch-Rivkin Gal., Washington D. C. 1970. Albright-Knox Art Gal., Buffalo, NY 1970. French & Co, NYC 1970. Purdue Univ., Lafayette, Indiana 1970. Mulvane Art Center, Topeka, Kansas 1970. *Spray*, Santa Barbara Mus. of Art, Cal., 24. April - 30. Mai 1971 (Kat./Text: Paul Mills). *Shape of Realism*, Deson Zaks Gal., Chicago, 21. Mai bis 30. Juni 1971. *The American Art Attack*, Glauber-Poons Gal., Amsterdam 1971. French & Co., NYC 1971. *New Realism*, State Univ. College, Potsdam, NY (Kat./Text: R. Gibson). *Phases of New Realism*, Lowe Art Mus., Univ. of Miami, Florida 1972 (Kat.). *Metamorphose des Dinges*, Palazzo Reale, Mailand, Dez. 1971 bis 10. Febr. 1972 (Kat.); KH Basel; Mus. des Arts Décoratifs Paris.

Periodica

In: Philharmonic Hall Playbill, Dez. 1970. In: Arts Magazine, Dez. bis Jan. 1971. In: New York Magazine, 4. Jan. 1971.

Ben Schonzeit

* 1942 Brooklyn, New York. Lebt in New York.



STRAWBERRIES AND WATERCOLORS, 1970 (Acryl/Leinwand, 152,5 × 213) Sammlung J. J. Boissier, CH-Gilly

Ausbildung

Northwestern Univ., 1962. Zeitgenössische Literatur an der Univ. of Chicago, 1962–1964. California College of Art and Crafts, 1967.

Lehrtätigkeit

San Jose State College, 1967–1972. California College of Arts and Crafts, 1968–1970.

Einzelausstellungen

Michael Walls Gal., SF 1969, 1971.

Gruppenausstellungen

The Contemporary Landscape, San Francisco Art Inst., 1968. * *22 Realists*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1970. *The Highway*, The Inst. for the Arts, Rice Univ., Houston 1970 (Kat.). *The Arrested Image*, The Oakland Mus., 1970. *Beyond the Actual – Contemporary California Realist Painting*, Pioneer Mus.+ Haggin Gal., Stockton, Cal. 1970 (Kat.). *Through the Photograph to Painting*, San Francisco Mus. of Art, SF 1971 (Kat.). * *7e Biennale de Paris*, 1971. *Sharp-Focus Realism*, Sidney Janis Gal., NYC, 6. Jan.–5. Febr. 1972 (Kat.).

Paul Staiger

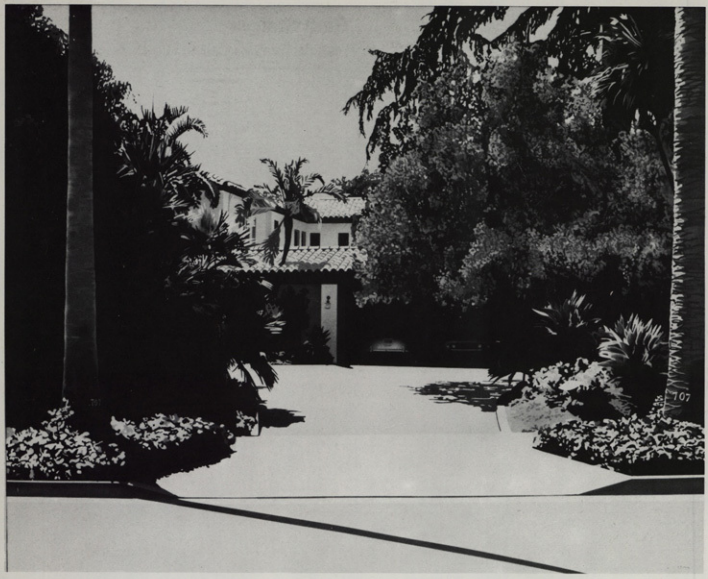
* 1941 Portland, Oregon. Lebt in Los Gatos, California.

My work deals with a kind of post-modernist figurative painting, which is based on the literal translation of a photographic image to canvas. The dependence on the photo-subject leads to a dismissal of formal considerations, and the primary interest becomes the facticity of the painted image on the one hand, and the fact that its content documents a gesture which is ultimately more important than the object.

Paul Staiger, 1971

Ich setze mich auseinander mit einer Art von postmodernistischer gegenständlicher Malerei, die von einer exakten Übertragung des fotografischen Bildes auf die Leinwand ausgeht. Die Abhängigkeit von der Fotografie führt zum Ausschluß formaler Überlegungen. Von primärem Interesse ist einerseits die Wirklichkeit der vorgetäuschten Echtheit des gemalten Bildes und andererseits die Tatsache, daß der Bildinhalt eine Geste dokumentiert, die letztlich wichtiger ist als das Dargestellte.

Paul Staiger, 1971



The Home of Kirk Douglas, 707 North Cañon Drive, Beverly Hills, 1970
(Acryl/Leinwand, 122 × 152,5) Sammlung Mr. A. Alfred Taubman, Southfield, Michigan

Jorge Stever

* 1940 Templin, Neubrandenburg. Lebt in Köln.

Biographisches

Erste, konstruktivistische Arbeiten unter direktem Einfluß von Mathias Goeritz. Aufenthalt in England-Deutschland-Frankreich-Spanien-Italien-Türkei 1959–1966. Environment für F. A. Scheidt, Kettwig 1966. Aufenthalt in Malta–London 1966–1969.

Einzelausstellungen

Ibero-Club, Bonn 1963. Mazaron Art Gallery, Malta, März 1968. Gal. Buchholz, München, Sept.–Okt. 1971. Gal. Lichter, Frankfurt, Okt.–Nov. 1971. Gal. Denise René – Hans Mayer, Düsseldorf, Dez. 1971–Jan. 1972. Gal. Reckermann, Köln, Juni–Juli 1972. Gal. De Gestlo, Hamburg, Mai–Juni 1972.

Gruppenausstellungen

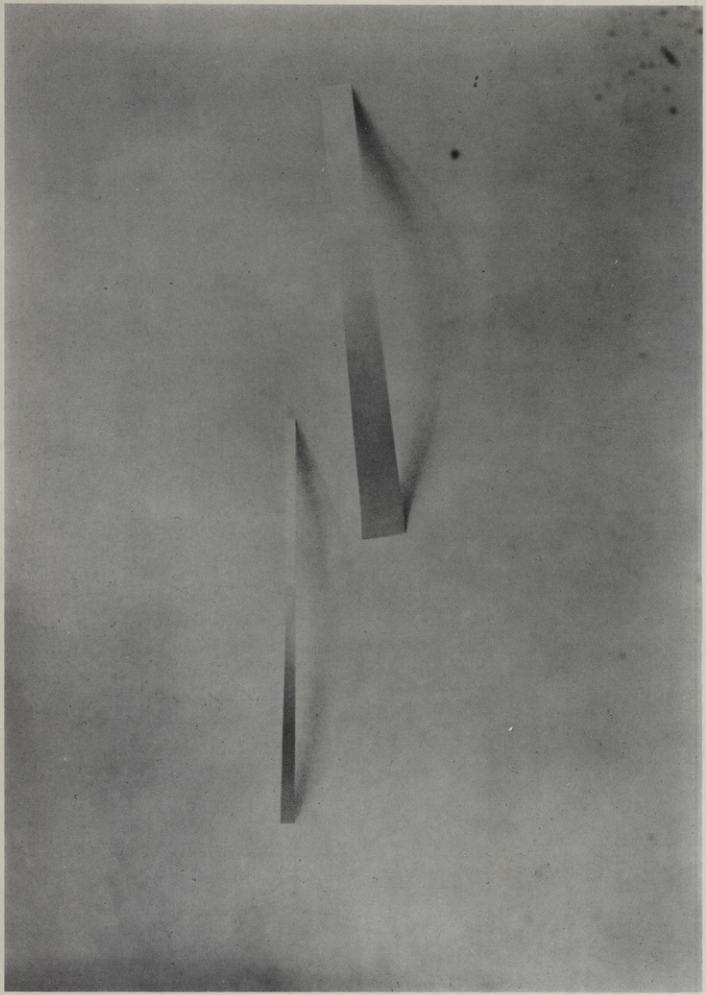
Alderny Gal., Malta, Sept. 1966. Mdina Gal., Malta, Nov. 1966. *Sacred Art*, Malta, Juni 1968 (P./Kat.). Gal. Klang, Köln, Juli 1970. Gal. Nebelung, Düsseldorf 1970. Gal. Wilbrand, Köln, Sept. 1971. *Kontraste*, Gal. Müller, Stuttgart 1971. Gal. Reckermann, Köln 1971. *Relativierender Realismus*, Stedelijk van Abbe Mus., Eindhoven, 21. Jan.–19. März 1972 (Kat./Text: J. Leering). Gal. De Gestlo, Hamburg, März 1972. Mus. des Beaux-Arts, Brüssel, April–Mai 1972. Gal. Reckermann, Köln, Febr.–März 1972. Gal. rochus kowallek, Frankfurt a. M., 9. März–5. April 1972. Halfmannshof Retrospektive, Gelsenkirchen, Dez. 1971–Jan. 1972. Denise René – Hans Mayer, Düsseldorf, Jan.–Febr. 1972. *Neue Realisten* (Kanovitz, Salt u.a.m.), Gal. Kückel, Bochum, März 1972.

Editionen

5 Zeichnungen, Aufl. 60, Hg. Ed. Gal. Reckermann, Köln 1971.

Periodica

Peter Iden, in: Frankfurter Rundschau, 28. Okt. 1971.
Ch. v. Helholt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12. Nov. 1971.
Peter Sager, * *Neue Formen des Realismus*, in: Magazin Kunst, 4. Quartal 1971. In: Das Kunstwerk, Dez. 1971.
In: Il Mercato, Mailand, 2. Nov. 1971. Gerd Winkler, in: Pardon, Dez. 1971, pp. 50–51. Gerd Winkler, in: Publik, Okt. 1971.



OHNE TITEL, 1972 (Oel/Holz, 200 × 140)

Biographisches

Cartoonist, Designer, Werbedirektor, Hollywood und NYC 1938–1949. California State Colleges, bei G. I. Bill, 1949–1951. B. A., M. A., Sacramento State College. Wird Mitglied der College Art Association, 1969. Kommissionsmitglied des 'National Endowment for the Arts', Washington D. C. 1970.

Einzelausstellungen

Crocker Art Gal., Sacramento 1952. Gumps, SF 1953. Artists Cooperative Gal., Sacramento 1954. San Jose State College, Bakerfield 1955. Sacramento City College, Sacramento 1957. Artists Cooperative Gal., Sacramento, 19. Mai–15. Juni 1961. Art Unlimited, SF, 30. Nov.–20. Dez. 1961. Allan Stone Gal., NYC, 17. April–5. Mai 1962. Allan Stone Gal., NYC, 9.–27. April 1963. Gal. Schwarz, Mailand, 25. Juni–25. Juli 1963 (Kat./Text: Abraham Stein). Allan Stone Gal., NYC, 24. März–11. April 1964 (Kat./Text: Allan Stone). Allan Stone Gal., NYC, 10.–29. April 1965. Univ. Art Gal., Stanford Univ., 26. Sept.–31. Okt. 1965 (Kat./Text: W. T. & Gerald M. Ackerman). Albright Mus., Kansas City 1966. Allan Stone Gal., NYC 1966. Allan Stone Gal., NYC, 21. März–15. April 1967 (Kat./Text: W. T. & Gerald M. Ackerman). Pasadena Art Mus., 13. Febr.–17. März 1968; Walker Art Center, Minneapolis, 1. April–5. Mai 1968; The Contemporary Arts Center, Cincinnati, 8. Juli–11. Aug. 1968; San Francisco Mus. of Art, 23. Mai–23. Juni 1968; Utah Mus. of Fine Arts of the Univ. of Utah, Salt Lake City, 22. Sept.–27. Okt. 1968 (Kat./Text: John Coplans). Crocker Art Gal., Sacramento, 9. Jan.–8. Febr. 1970. Allan Stone Gal., 26. März–17. April 1970 (Kat./Text: John A. Mahey). *Graphics 1964–1971*, Whitney Mus. of American Art, NYC; William Rockhill Nelson Gal. of Art, Atkins Mus. of Fine Arts, Kansas City; Fort Wayne Art Inst., Mus. of Art, Fort Wayne; Corcoran Gal. of Art, Washington D. C.; Des Moines Art Center Mus., Fort Worth; Achenbach Foundation for Graphic Arts, Cal.; Palace of the Legion of Honor, SF; Phoenix Art Mus., Phoenix; Wadsworth Atheneum, Hartford; Baltimore Mus., Baltimore; Joslyn Art Mus., Omaha 1971 (Kat.).

Gruppenausstellungen

Richmond Art Center, Richmond, Cal., 8.–26. Nov. 1961. *New Painting of Common Objects*, Pasadena Art Mus., 25. Sept.–19. Okt. 1962. *The New Realists*, Sidney Janis Gal., NYC., 31. Okt.–1. Dez. 1962 (Kat./Text: John Ashberry, Pierre Restany, Sidney Janis). *Artists of the Univ. of California*, Univ. of Cal., Berkeley; Davis; LA; Riverside; Santa Barbara 1963–1964 (Kat.). *The New Art*, Davison Art Center, Wesleyan Univ., Middletown, Connecticut, 1.–22. März 1963 (Kat./Text: Lawrence Alloway). *Pop Goes the Easel*, Contemporary Arts Association, Houston, April 1963 (Kat./Text: Douglas Mac Agy). *Popular Art*, William Rockhill Nelson Gal. & Atkins Mus. of Fine Arts, Kansas City, 28. April–26. Mai 1963 (Kat./Text: Ralph T. Coe). Sheldon Memorial Art Gal., Univ. of Nebraska, Lincoln, Mai 1963 (Kat.). Oct. 1963, Los Angeles County Mus. of Art, 24. Juli–25. Aug. 1963 (Kat./Text: Lawrence Alloway). *Pop Art, U.S.A.*, Oakland Art Mus., Oakland, Cal., 7.–29. Sept. 1963 (Kat./Text: John Coplans). *The Popular Image*, Inst. of Contemporary Arts, London, 24. Okt.–23. Nov. 1963 (Kat./Text: Alan Solomon). *Mixed Media and Pop Art*, Albright-Knox Art Gal., The Buffalo Arts Academy, Buffalo, 18. Nov.–15. Dez. 1963 (Kat.). *Nieuwe Realisten*, Haags Gemeentemus., Den Haag, 24. Juni–30. Aug. 1964 (Kat./Text: L. J. F. Wijsenbeek, Jasia Reichardt, Pierre Restany, W. A. L. Beeren). *Sculpture and Graphic*, The Univ. Art Gal., Univ. of Cal., Berkeley, 1. Juli–31. Aug. 1964 (Kat. Text: Herschel B. Chipp). *Sterling Holloway Collection*, Univ. of Cal., Art Gal., LA, 20. Sept.–25. Okt. 1964 (Kat./Text: Henri Dorra). *Current Painting and Sculpture of the Bay Area*, Univ. Art Gal., Stanford Univ., Stanford, Cal., 8. Okt.–29. Nov. 1964 (Kat.). *Neue Realisten & Pop Art*, Akademie der Künste, Berlin, 20. Okt. 1964–3. Jan. 1965 (Kat./Text: W. Hofmann). *Painting and Sculpture Today*, Herron Mus. of Art, The Art Association of Indianapolis, Indiana, 1.–31. Jan. 1965 (Kat.). *Kansas City Collects*, William Rockhill Nelson Gal. & Atkins Mus. of Fine Arts, Kansas, 22. Jan.–28. Febr. 1965 (Kat./Text: Ralph T. Coe). *Pop Art Nouveau Réalisme, etc. . . .*, Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 5. Febr.–1. März 1965 (Kat./Text: Jean Dypréau, Pierre Restany). *The New American Realism*, Worcester Art Mus., Worcester, 18. Febr.–4. April 1965 (Kat./Text: Daniel Catton Rich, Martin Carey). *American Painting and Sculpture*, Krannert Art Mus., Univ. of Illinois, Urbana, 7. März–11. April 1965 (Kat./Text: W. T., Allen S. Weller). *13 Views of the West*, Philadelphia Art Council, 9.–31. März 1965. *Pop Art and the American Tradition*, Milwaukee Art Center, Milwaukee, 9. April–9. Mai 1965 (Kat./Text: Terry Atkinson). *84th Annual Exhibition of the San Francisco Art Inst.*, SF, 13. Aug.–12. Sept. 1965 (Kat.). *The San Francisco Collector*, M.H. de Young Memorial Mus., SF, 21. Sept.–17. Okt. 1965 (Kat./Text: Jack McGregor). *Annual Exhibition of Contemporary American Painting*, Whitney Mus. of American Art, NYC, 8. Dez. 1965–30. Jan. 1966 (Kat.). *Contemporary Urban Visions*, New School Art Center, NYC, 25. Jan.–24. Febr. 1966 (Kat.). *The Second Bucknell Annual National Drawing Exhibition*, Bucknell Univ. Gal., Lewisburg, Pennsylvania, 2. April–1. Mai 1966 (Kat.). *The Current Moment in Art*, San Francisco, Mus of Art & San Francisco Art Inst., April 1966 (Kat.). *Sculpture and Painting Today*, Mus. of Fine Arts, Boston, 7. Okt.–6. Nov. 1966 (Kat./Text: Perry T. Rathbone, Susan Morse Hilles). *Contemporary American Painting and Sculpture*, Krannert Art Mus., Univ. of Illinois, 5. März–9. April 1967 (Kat./Text: Allen S. Weller). *The West-80 Contemporaries*, Univ. of Arizona Art Gal., Tuscon, 19. März–30. April 1967 (Kat./Text: William E. Steadman). *Homage to Morandi*, Visual Art Gal., NYC, Mai 1967. *Mixed Masters*, Univ. of St. Thomas, Houston, Mai–Sept. 1967 (Kat./Text: Kurt von Meier). *Painters Behind Painters*, California Palace of the Legion of Honor, SF, 13. Mai–25. Juni 1967 (Kat./Text: Thomas C. Howe).
* *IX. Biennale de Sao Paulo*, 1967. *Annual Exhibition of American Painting*, Whitney Mus. of American Art, Dez. 1967–Jan. 1968. *Aspects of New Realism*, Milwaukee Art Center 1969; Contemporary Art Mus., Houston 1969; Akron Art Inst., Ohio 1969 (Kat./Text: Sidney Tillim, William Wilson). *Pop Art Reconsidered*, Hayward Gal., London 1969. Kent State Univ. Gal., Kent, Ohio 1969. *American Sense of Beauty*, Philbrook Art Center, Oklahoma 1969 (Kat.). *West Coast Art 1945–1969*, Pasadena Art Mus., 1969 (Kat./Text: John Coplans). *Prints-Multiples*, Henry Gal., Univ. of Washington, Washington D. C., Nov. 1969.
* *Kompass IV, West Coast USA*, Stedelijk van Abbemus, Eindhoven 1969. *Painting Annual*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1969. *Nine West Coast Painters*, The American Federation of Arts, Georgia Mus. of Art, Atlanta 1970. *Excellence From the Univ.*, Univ. Art Mus., Berkeley, Cal., Sept. 1970. *Looking West*, Joslyn Art Inst., Okt. 1970. * *Directions '70 – Part II – The Cool Realists*, Jack Glen Gal., Corona del Mar, Cal. 1970. *Anderson Collections*, Stamford Mus., Cal., Aug. 1971. *Contemporary Visions of Man*, Massachusetts Inst. of Technology, Hayden Gal., Boston, Okt. 1971. *Decade in the West*, Santa Barbara Mus. of Art. Cal. Okt. 1971. *Corcoran Biennale*, Washington D. C., April–Mai 1971 (Kat.).

Bücher

Jürgen Becker, Wolf Vostell, * *Happenings*, Rowohlt Verlag, Hamburg 1965. John Rublowsky, *Pop Art*, Ed. Basic Books Inc., NYC 1965. Mario Amaya, *Pop Art and After*, Ed. Viking, NYC 1966. Enrico Crispolti, *La Pop Art*, Ed. Fratelli Fabbri, Mailand 1966. Lucy R. Lippard, * *Pop Art*, NYC 1966. Aldo Pellegrini, *New Tendencies in Art*, Ed. Crown, NYC 1966. Barbara Rose, *American Art Since 1960*, Ed. Praeger, NYC 1967. John Russell & Suzi Gablik, * *Pop Art Redefined*, NYC 1970.

Editionen

Angaben über Graphik im Kat.: *T., Graphics 1964–1971*, Parasol Press, Ltd., NYC 1971.

Eigene Publikationen

A Painter's Personal View of Eroticism, in: Polemic, XI/1, Western Reserve Univ., Cleveland 1966, pp. 33–36.
In: Motley, 3/1 Associated Students, Davis, Cal. 1965–1966, p. 6.

Interview

John Coplans, in: Pasadena Art Museum, 1968.
In: Leonardo Magazine, 1969.

Wayne Thiebaud

* 1920 Mesa, Arizona. Lebt in Sacramento, California.

QUICK SNACK, 1963 (Öl/Leinwand, 182,5 x 122,5)
Sammlung Mr. und Mrs. Robert B. Mayer, Winnetka, Ill. ▶



Ausbildung

Los Angeles City College und Univ. of California, LA 1947–1950.

Einzelausstellungen

Robert Elkon Gal., NYC, 1963, 1964, 1965, 1967, 1969, 1971.

Gruppenausstellungen

Exodus Gal., San Pedro, Cal. 1958. *Los Angeles County Annual*, Los Angeles County Mus., 1959. Dilexi Gal., SF 1963. *The Popular Image*, Washington Gal. of Modern Art, Washington, D. C., 1963. *Pop Art U.S.A.*, Oakland Art Mus., Oakland, Cal. 1963. *The Popular Image*, Inst. of Contemporary Arts, London 1963. *Mixed Media and Pop Art*, Albright-Knox Art Gal., Buffalo, NY 1963. *Recent American Drawings*, Rose Art Mus., Brandeis Univ., 1964. *Republican Convention Show*, Dilexi Gal., SF 1964. *One Hundred American Drawings*, Byron Gal., NYC 1964. *World House International*, World House Gal., NYC 1964. *Anti-Sensitivity Art*, Ohio Univ., Athens, Ohio 1964. *Neue Realisten*, Akademie der Künste, Berlin; Gemeentemuseum Den Haag. Gal. Ileana Sonnabend, Paris. *Pop Art, Nouveau Réalisme, etc.*, Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1965. *The Box Show*, Byron Gal., NYC 1965. *Pop Art and the American Tradition*, Milwaukee Art Center, 1965. *Posters for the Paris Revue*, Byron Gal., NYC 1965. *Eleven Pop Artists*, The American Federation of Arts, NYC 1966. *Premio International*, Inst. Torcuato Di Tella, Buenos Aires 1967. *Annual Exhibition of Contemporary Painting*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1968. *The Figure*, The American Federation of Arts, NYC 1968–1969. *Patriotic Images in American Art*, The American Federation of Arts, NYC 1968–1969. *Painting and Sculpture Today 69*, Indianapolis Mus. of Art, 1969. *Annual Exhibition of Contemporary Painting*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1969.

John Wesley

* 1927. Lebt in Amherst, Massachusetts, USA.

Editionen

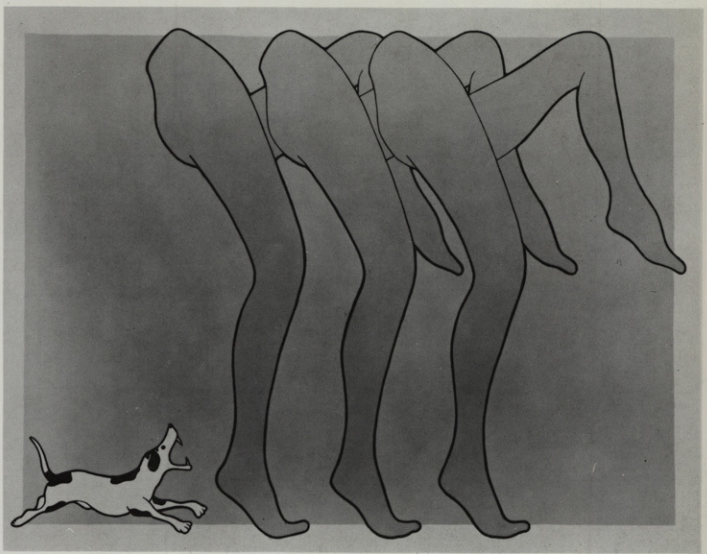
Maiden, Siebdruck, aus: 11 Pop Artists I, 61x51, sign., num., Aufl. 200, Hg. Tenglewood Press, NYC. *Bird Lady*, Siebdruck, aus: 11 Pop Artists II, 61x76, sign., num., Aufl. 200, Hg. Tenglewood Press, NYC. *Dream of Unicorns*, Siebdruck, aus: 11 Pop Artists III, 73x98, sign., num., Aufl. 200, Hg. Tenglewood Press, NYC. *Panoply*, Mappe mit 8 Siebdrucken, 76x76, sign., num., Aufl. 125, Hg. Abrams Original Ed., NYC 1971.

Bücher

H. H. Arnason, *History of Modern Art*, Hg. Abrams, NYC. Aldo Pellegrini, *New Tendencies in Art*, Hg. Crown. Michael Compton, *Movements of Modern Art – Pop Art*, Hamlyn 1970. Lucy R. Lippard, * *Pop Art*, 1966. Gregory Battcock, * *Minimal Art*, 1968. Kronhausen, *Erotic Art*, NYC 1970.

Periodica

Don Judd, in: Art News Magazine, April 1963. J. Johnson, in: Art News Magazine, Jan. 1964. In: Art International Magazine, IX/1965, pp. 41–42, 46. M. Benedikt, in: Art International, April 1967. In: Art International, XII/9, November 1968.



LET'S GET OUT OF THE HALL / Machen wir, daß wir rauskommen, 1971 (Acryl/Leinwand, 91,5 x 119). Robert Elkon Gallery, New York.



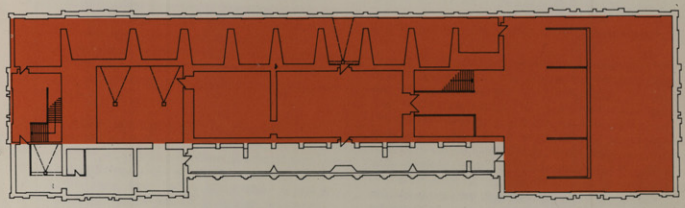
THE QUEEN MOTHER AND THE ARP, 1971 (Acryl/Leinwand, 117 × 132)

15 · 58

Individuelle Mythologien I + II
Selbstdarstellung a) Performance b) Film
'Prozesse'

Johannes Cladders
Die Realität von Kunst als Thema der Kunst
Text/Beispiele: Beuys, Broodthaers, Buren, Filliou

Harald Szeemann
Ausstellung



Neue Galerie Obergeschoß

Text Cladders
16 · 1-6
Individuelle Mythologien I
16 · 7-86
Selbstdarstellung
16 · 87-138
'Prozesse'
16 · 139-166
Individuelle Mythologien II
16 · 167-220

Produzieren wie Rezipieren von Kunst setzen jeweils ein Vorverständnis von Kunst voraus. Erst das Vorverständnis, nämlich die Vorstellung von dem, was Kunst ist oder sein soll, entscheidet prinzipiell darüber, ob ein Werk ein Kunst-Werk ist. Ein Werk ist ja nicht von vornherein oder schlechthin ein Kunst-Werk, sondern immer nur in Abhängigkeit von der Definition des Begriffs Kunst. Insofern zeigt sich die Realität des Kunstwerks zunächst definitorisch und damit wesentlich ideologisch bedingt. Die materialen Realitätsebenen, auf denen es sich bewegt, liefern dagegen keine Kriterien zur Abgrenzung von Kunst zu Nichtkunst. Denn die Kunst-Wirklichkeit eines Werks ist vorderhand die, als Kunst angesehen und akzeptiert zu werden. Damit unterliegt das Kunstwerk schließlich der Konvention, nämlich einer Vereinbarung innerhalb einer Gesellschaft über Kunst. Ohne solche Vereinbarung ist Kunst nicht möglich, kann sie weder gemacht noch aufgenommen noch bewertet werden.

Demgegenüber stellt sich jedoch der künstlerische Akt selbst als Versuch, Bedürfnis oder Wille dar, Konvention zu durchbrechen, zu überwinden. Wenn überhaupt eine Übereinstimmung darüber, was ein künstlerischer Akt ist, erzielt werden kann, dann – erfahrungsgemäß – immer in dem Punkt, der von der Kreativität handelt. Kreativität aber spricht genau das an, was auch mit "Durchbrechung der Konvention" bezeichnet werden könnte. Sie setzt voraus, daß weder nachgeahmt noch kopiert oder sonstwie übernehmend verfahren wird. (Dabei wird selbstverständlich und normalerweise unterstellt, daß es die voraussetzungslose creatio ex nihilo nicht gibt.) Ohne Kreation, also ohne "Durchbrechung", keine Kunst. Die in der Öffentlichkeit sogar oft als Skandale registrierten Meinungsstreite, die fast jede sich neu etablierende Kunst begleiten, stellen sich als nichts anderes dar als ein Signal für den wieder einmal neu entbrannten Konflikt zwischen der Konvention über Kunst und der kreativen Seinsweise künstlerischer Akte. Gemessen am jeweils konventionellen Kunstbegriff, muß jede jeweils neue künstlerische Manifestation zwangsläufig zumindest in Anteilen als Nicht-Kunst erscheinen.

Von diesem Konflikt sind Rezipient wie Produzent von Kunst gleichermaßen betroffen. Der Rezipient, sofern seine Kenntnis der Zusammenhänge ausreicht, erwartet einerseits immer "Überwindungen",er schaut nach dem "Neuen" aus. Andererseits fühlt er sich aber oft ent- oder getäuscht, wenn das "Neue" aus einer mit der Konvention nicht zu vereinbarenden Richtung auftaucht. Der Produzent darf einerseits nicht aus der Konvention über Kunst herausfallen, will er "verstanden" werden, andererseits muß er aus ihr herausfallen, will er überhaupt Kunst entstehen lassen. Aber jeder künstlerische Akt, der diese Bezeichnung verdient, verändert automatisch die Definition Kunst, die Konvention über Kunst. Meist ist das Maß der Veränderung bescheiden und die Tat weitgehend unreflektiert. Am Verlauf hindert das allerdings nichts.

Das Vorverständnis, das die Realität Kunst erst begründet, ist in seinen tradierten Teilen der Geschichte verpflichtet, wie es ihr in seinen neuen Aspekten unweigerlich anheimfällt. Die Kunst hat zutiefst eine historische Dimension. Ob oder in welchem Maße ein Werk ein Kunst-Werk ist, wird zunächst bestimmt durch den Kunstbegriff, der an seinem Entstehen beteiligt ist. In wieweit es ein Kunst-Werk bleibt, richtet sich nach dem Kunstbegriff, der der Interpretation im Nachhinein zugrunde liegt. Auf diese Weise kommen Einstufungen gradueller wie prinzipieller Art zustande, die von Beginn an nicht als endgültig anzusehen sind. Sie bleiben vielmehr in einen Prozeß der Aspektbildungen wie Aspektwandlungen eingebunden. In ihrer historischen Dimension zeigt sich die Realität von Kunst vollends als gesellschaftliche Vereinbarung, und als solche in ihrer ganzen Vielschichtigkeit und Komplexität. Weder in der Gegenwart noch in der Vergangenheit kann von einem einheitlichen oder durchgängigen Kunstbegriff die Rede sein. In vielfältigen Überlagerungen und Durchdringungen schleppt er Vorstellungen mit, die von der Einstufung von Kunst als Vehikel magischer Weltbewältigung bis hin zur – objektiven oder durch ein Temperament gesehenen – Wiedergabe von Welt reichen. Kunst als absolute ästhetische Norm hat darin noch ebenso ihren Platz wie als handwerkliche Meisterschaft, als Niederschlag eines geistigen Aktes, oder als Mittel zur Selbstverwirklichung.

So sehr Kunst einerseits nach einer gesellschaftlichen Vereinbarung über sie verlangt, so sehr ist sie andererseits auch eine Sache des jeweiligen Individuums, das sich die je eigene Vorstellung über Kunst aus dem Repertoire der historischen Vorbildungen in subjektiver Auswahl und Kombination bildet und ihr eventuell auch neue Aspekte hinzufügt, um sie vielleicht bis in den Rang allgemeinerer Verbindlichkeit durchzusetzen. Insofern darf Kunst schließlich immer auch als "individuelle Mythologie" verstanden werden, sowohl mit dem Blick auf den Produzenten wie auf den Rezipienten. Der Rezipient beurteilt nach seinem Vorverständnis und läßt Kunst so jeweils für sich erst entstehen; der Produzent läßt es in sein Werk einfließen. Letztlich hat damit jedes Werk zutiefst nur das Vorverständnis selbst, die Vorstellung von dem, was Kunst ist, und damit die Kunst selbst zum Thema. Mit Joseph Kosuth zu sprechen: "Die Kunst ... äußert Definitionen der Kunst."

Die Frage nach der Realität von Kunst ist aktuell. Auch die d 5 greift sie auf. Selbst wenn die Untersuchung der Wirklichkeitsebenen nicht in ihrer ursprünglich geplanten Ausschließlichkeit durchgehalten wird, die Exponate selbst fordern sie heraus. Denn die Frage scheint durch jedes Werk hindurch, auch wenn sie nicht ausdrücklich und vordergründig darin zum Thema erhoben ist. Und damit auch die Frage nach dem Vorverständnis, von deren Beantwortung es abhängt, ob und in wieweit ein Werk den Wirklichkeitsanspruch als Werk der Kunst überhaupt erheben, in wieweit er ihm zugebilligt werden kann. Sie steht als Frage nicht nur im Hintergrund, sondern sie hat auch thematischen Niederschlag gefunden.

"Art is not what artists do." Robert Filliou kehrt das allgemein übliche Vorverständnis um, nämlich daß nur das, was Künstler machen, Kunst sei. Er postuliert allgemeine Kreativität und thematisiert sie in seinen Arbeiten. Sein wandfüllendes Werk "The Principle of Equivalence" läßt sich als Demonstrationsobjekt auffassen. Allgemeine Kreativität setzt zunächst einmal grundsätzliche Anerkennung, setzt bedingungslose Gleichwertigkeit voraus. Filliou visualisiert diesen Gedanken, indem er das Objekt aus immer den gleichen Stücken zusammensetzt, die allerdings einmal voll ausgearbeitet, dann aber nur halbfertig und schließlich gar nicht fertig gemacht sind. Aber sie rangieren gleichwertig nebeneinander, an räumlichem wie zahlenmäßigem Umfang. "Bien fait – Mal fait – Pas fait" – gut gemacht, schlecht gemacht – nicht gemacht – es kommt eben nicht darauf an, und erst recht nicht im Sinne ästhetischer Kategorien. Sie sind am kompositionellen Aufbau des Stückes nicht beteiligt. Ein gleichförmiges arithmetisches Prinzip ist an ihre Stelle getreten, das zugleich auch die

Unbegrenztheit der Gleichwertigkeit visualisiert: "Ich begann, das Prinzip der Äquivalenz auf ein 10 x 12 cm-Objekt (einen roten Socken in einer gelben Dose) anzuwenden. Das 5te Objekt, zu dem ich kam, war schon 2 x 6 m groß. Dabei ließ ich es bewenden, aus Raummangel. Ich rechnete aber aus, daß, wenn ich eine Serie von 100 statt nur 5 Objekten machen würde, die Ausdehnung des 100sten Objekts 5mal rund um die Erde in der Länge und 60 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 in der Höhe wäre. Ich dachte daran, daß die Lichtgeschwindigkeit 180 000 km pro Sekunde beträgt, und fragte mich: ist es nicht denkbar, daß die ursprünglichste Geste des Schöpfers nur "einen roten Socken in eine gelbe Dose stecken" war, und seitdem das Prinzip der Äquivalenz für die permanente Kreation des Universums verantwortlich ist?"
In "Lehren und Lernen als Aufführungskünste" (Verlag Gebr. König, Köln – New York 1970), aus dem das Zitat stammt, hat Filliou seinen Kunstbegriff ausführlich formuliert. Kunst ist letztlich alles. Aber nicht in dem doch wieder von einer Einschränkung der Kunst ausgehenden Verständnis, daß alles zum Kunstwerk deklariert werden kann. Vielmehr ist Kunst hier eine absolute Größe, von der her sich alles ableitet und in die daher alles einbezogen ist, ohne einer speziellen Setzung zu bedürfen. Solche Kunst ist alles. Sie macht den Künstler ebenso überflüssig wie alle überkommenen Wertmaßstäbe von Kunst. Filliou ruft die "Republique géniale" aus. Zusammen mit George Brecht gründet er die "Non-Ecole de Villefranche". Mit dem Architekten Joachim Pfeufer entwickelt er das "Poipoidröme", ein "Institut für permanente Kreation. Auf der Grundlage von Lust und Laune und dépaysement und gutem Willen und Mitmachen". In diesen und anderen Werken erhebt Filliou seinen Kunstbegriff zum Thema. Daß diese Aktionen – oder auch Nichtaktionen – erst einmal überhaupt als Werke, und dann noch als Kunst-Werke wahrgenommen werden können, setzt ein gleiches Vorverständnis von Kunst beim Rezipienten voraus.

Filliou bemüht sich um ihn, er will und muß ihn gewinnen. Das Gegenteil ist bei Marcel Broodthaers der Fall. Er stößt ihn zurück. Nicht aus Willkür, sondern notwendig aus einem Kunstverständnis heraus, das keine Übereinkunft zuläßt. Auch bei Broodthaers wird das Vorverständnis ausdrücklich Thema. Seit vier Jahren beschäftigt er sich mit dem "Museum", mit "seinem" Museum, in das er sein Kunstverständnis einbringt. "Die Motivation jedes Künstlers ist eigentlich der Narzißmus, vielleicht auch der "Wille zur Macht" (Nietzsche). Für mich ist aber die Motivation weniger interessant als vielmehr das Thema".

"Privateigentum" heißt das für die d 5 konzipierte Stück. Eine Seilabsperrung verdeutlicht: Kunst ist das, was keinen Einblick, was keine fremde Besitznahme verträgt. Das, was von Kunst in Erscheinung tritt, ist nur eine Haut, eine Tarnjacke. Es ist eine Lüge, ein Trug. Eine Kommunikation, eine Verständigung ist ausgeschlossen. Und da die Kunst, um überhaupt Wirklichkeit zu gewinnen, der gesellschaftlichen Vereinbarung bedarf, scheint sie erst gar nicht möglich. Broodthaers weiß um diese Logik: "Wenn ein Kunstwerk unter der Bedingung von Lüge und Trug steht, ist es dann noch ein Kunstwerk? Ich habe keine Antwort darauf." Auch wenn er sich der Antwort enthebt, sein Vorverständnis, aus dem heraus auch sein Schaffen überhaupt erst möglich wird, läßt sich jedenfalls zur Kenntnis nehmen: Kunst ist ein Fremden unzugängliches Territorium, ist eine Verschlüsselung, kommt aus purem Narzißmus. Und es läßt sich auch anwenden, falls man als Triebkraft beim Rezipienten die Neugier, beim Produzenten die Absicherung voraussetzt. Kunst wird dann zu einem Spiel von Ein-



LA FÊTE PERMANENTE, anläßlich der Ausstellung *La Cédille qui sourit* (Filliou/Brecht), Städtisches Museum Mönchengladbach, 1969



Marcel Broodthaers, MUSÉE D'ART MODERNE, Section 19e siècle, Département des Aigles, Brüssel 1968 (bei M. B.)

dringen und Flucht, wobei sie selbst nur den Besitzer wechselt. Broodthaers selbst bleibt, um diesen Kunstbegriff, um diese mögliche Seinsweise von Kunst in Werken thematisieren zu können, ständig auf der Flucht in eine neue Unverständlichkeit. Daß der Rezipient seinen Entwurf annimmt, beweist, daß ihm die "Kunstwelt" auf den Fersen bleibt.

ORGANISATION DER NICHTWÄHLER
FREIE VOLKSABSTIMMUNG!
Informationsstelle Andreasstraße 25
Düsseldorf

Zwischen Broodthaers und Filliou nimmt Joseph Beuys eine gewisse Mittelstellung ein. Ihn zu verstehen, das heißt, seine Werke als Kunst-Werke ansehen zu können, setzt Übereinkünfte voraus, die bei dem einen wie bei dem anderen in etwa auch schon zu finden sind. Er hat sie nicht übernommen, doch er praktiziert sie. Allerdings stellt er sie nicht als Thema. Bis auf die Werke, mit denen sich sein Publikum schwer tut, sie als "Werke" zu akzeptieren: seine Tätigkeit an der Akademie, seine "Deutsche Studentenpartei", seine "Organisation für Nichtwähler". Er hat sie immer und ausdrücklich als "Kunstwerke" verstanden, und speziell als solche, die seinen Kunstbegriff thematisieren. So viel Applaus sie in ihrer Eigenschaft als praktische, konkrete Ziele ansteuernde Initiativen ausgelöst haben, so wenig sind sie zugleich auch immer als Werke begriffen worden.

Beuys ist Bildhauer, Plastiker. Seinen Kunstbegriff entwickelt er aus der Plastik. Er sprengt ihre tradierten Grenzen. Neben den konventionellen Materialien wie Metall, Stein oder Holz verwendet er Fett, Filz oder Brot. Das alles kann Plastik sein oder werden, allerdings nur, wenn man seinen Definitionen von Plastik folgt. Die Materialien selbst spielen darin nämlich nicht die entscheidende Rolle: "Denken ist für mich Plastik. Vor allem der Entstehungsprozeß interessiert mich, da wo der Mensch frei ist . . . wo er selbst Dinge schaffen kann. Dann ist selbstverständlich Handeln Plastik. Der Gedanke greift nicht nur bis in die Sprache hinein, sondern der Gedanke wird unter Umständen zum Beispiel Schrift. Um Buchstaben zu machen, muß ich ja handeln, zumindest einen Füllhalter nehmen. Also Schreiben ist schon Plastik durch den Handlungscharakter. Ich kann natürlich auch Ton oder Fett nehmen

oder Erde formen. Das ist, was man im konventionelle Sinn als Plastik bezeichnet. Da erreicht man den Punkt, an dem die Menschen verstehen, daß es sich um Plastik handelt. Sie sagen, ja, jetzt verstehe ich, das ist eine Plastik, aber nur aus einem konventionellen Verständnis. Im Grunde ist der Entstehungspunkt für eine Plastik interessanter als die Plastik selber." (Aus R. Filliou, Interview mit Beuys, in "Lehren und Lernen als Aufführungskünste").

Wenn Plastik u. a. "Denken" und "Handeln" ist, dann läßt sich die Akademie, die Studentenpartei, die Organisation für Nichtwähler ohne große Schwierigkeiten in den Begriff Plastik einbringen. Aber nur unter diesen Prämissen werden solche Aktivitäten als Kunst-Werk machbar und rezipierbar. Die Plastiken von Beuys, auf die noch konventionelle Kriterien zutreffen könnten, werden aus eben diesen Kriterien heraus aber auch weitgehend mißverstanden. Ihr Augenschein trügt. Die Aktivitäten-Werke thematisieren jedoch den Kunstbegriff. Erst von ihnen her fällt daher auch das richtige Licht auf die "Plastiken", die herkömmlich scheinen. Wenn Beuys auf der d 5 nur mit einem "Büro" vertreten sein will, dann sicherlich auch einer Verdeutlichung und Klarstellung willen.

Von den bisher Genannten völlig unterschiedlich in Praxis und Theorie formuliert Daniel Buren das "Thema Kunst". Es ist ausschließlicher Gegenstand seiner Beschäftigung. Bekannt wurde er durch seine Stücke mit abwechselnd farbigen und weißen Streifen, meist in Markisenstoff oder Papier ausgeführt. Die äußere Erscheinung solcher Stücke läßt zunächst an Objekte denken, die dem Hard Edge oder der Minimal Art zuzurechnen sind. Aber dann wäre hier etwas Kunstwerk aus einem Mißverständnis heraus geworden, das aus der Anwendung eines der Minimal Art zugrunde liegenden Vorverständnisses rührt. Kunst können seine Streifen nur werden vor dem Hintergrund der von Buren entwickelten eigenen Theorie. Sie sind nämlich nicht Objekte, sie sind eher Beweisstücke, Sonden, Lackmuspapiere, die die Stichhaltigkeit seiner Annahmen bestätigen. Nur innerhalb solcher Bestätigung liegt der Kunstcharakter der Streifen. Als Streifen selbst sind sie nichts oder nur ein Mißverständnis.

Buren bringt seine Streifen meist in Parallel-Aktionen an. Entweder in zeitlicher oder räumlicher Versetzung. So im Museum, in einer Galerie oder in einer anderen Institution, bei der man voraussetzt, daß dort "Kunst" gezeigt wird. Die gleichen Streifen erscheinen aber gleichzeitig auch an anderem Ort: an Litfaßsäulen, Bussen, Bauzäunen oder in Schaufenstern. Hier wie dort werden sie zwar gleichermaßen wahrgenommen, jedoch grundsätzlich anders beurteilt: Im Museum werden sie automatisch als "Kunst" diskutiert (gleichgültig mit welchem Ergebnis), im Schaufenster jedoch als Markise registriert oder an der Litfaßsäule als Plakat oder Makulatur. In der ersten Düsseldorfer Prospect-Ausstellung war eine Ecke des großen Saales mit



ILLUSTRATION: Erinnerungsfoto der Manifestation von Daniel Buren, organisiert vom Städtischen Museum Mönchengladbach, 1971 (senkrechte blau/ weiße Streifen auf Linienbus).

grün-weißen Streifen tapeziert. Sie ließen sich als Hard Edge interpretieren. In der nächstjährigen Prospect-Ausstellung sah man die gleichen Streifen an gleicher Stelle. Spätestens jetzt mußte auffallen, daß sie nicht das waren, wofür sie gehalten wurden.

Das gleiche Stück ist eben nicht das gleiche. Dies zu beweisen, dienen seine Manifestationen. Er hat eine Rahmentheorie entwickelt ("Rahmen" in "Position/Proposition", herausgegeben vom Städtischen Museum Mönchengladbach, 1971), derzufolge ein Kunstwerk abhängig ist von den Rahmen, in oder auf denen es erscheint. Unter "Rahmen" wird dabei nicht nur die Einfassung eines Werkes in Leisten verstanden. Unter "Rahmen" werden alle die Bedingungen gefaßt, unter denen ein Werk als Kunst-Werk erscheint, das Museum und die Kultur schlechthin mit einbegriffen. In diesen Rahmen gewinnt ein Werk erst seine wirkliche Kunst-Realität, wie es umgekehrt erst zum Kunstwerk wird, wenn es seine Bedingungen nicht verschleiert.

Johannes Cladders

Johannes Cladders

*1924 Krefeld. Studium der Philosophie, Germanistik, Kunstgeschichte, Geschichte und Anglistik in Köln und Bonn. Promotion. Journalistische Tätigkeit. 1957–1967 wissenschaftlicher Assistent am Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld. Seit 1967 Museumsdirektor in Mönchengladbach.

Beschäftigung mit Fragen der Realität und Relativität von Kunst, Aneignung von Kunst, Geschichte und Sprache. Behandlung dieser Fragen in künstlerischen Objekten, Texten und Museumstätigkeit.

Harald Szeemann

* 1933 Bern. 1954–1960 Studium der Kunstgeschichte, Archäologie, Zeitungswissenschaft in Bern und Paris. 1956 Einmanntheater. 1961–1969 Leiter KH Bern, 1962–1966 Städt. Galerie Biel, 1966–1970 Berner Galerie. Seit 1970 freier Konservator (Agentur für geistige Gastarbeit). Wichtigere Ausstellungen: Mitorganisation *Dichtende Maler – Malende Dichter*, KM St. Gallen 1957; *Hugo Ball*, Kleintheater Kramgasse 6, Bern 1957; *Puppen-Marionetten Schattenspiele/Asiatica und Experimente*, 1962, *Herbin* 1963, *Kowalski* 1963, *Bildnerei der Geisteskranken* 1963, *Etienne Martin* 1963, *Ex Voto* 1964, *3 Initialgesten: Duchamp-Kandinsky-Malewitsch 1964*, *Meyer-Amden* 1965, *Licht und Bewegung* 1965, *Morandi* 1965, *Weiss auf Weiss* 1966, *Surrealismus – Fantastische Kunst* 1966, *Science Fiction* 1967, *12 Environments* 1968, *When Attitudes Become Form* 1969, *Freunde – Friends – Fründ* 1969, alle KH Bern, *8 1/2*, Paris 1970; Mitorganisation: *Das Ding als Objekt*, KH Nürnberg und Oslo 1970; *Happening & Fluxus*, KV Köln 1970; *H. S. in Australia*, Sydney und Melbourne 1971. Publikation: mit J. C. Ammann, *Von Hodler zur Antiform*, Bern 1970.

Einzelausstellungen

Gal. Christian Stein, Turin, Febr. 1967. Gal. La Bertesca, Genua, Nov. 1967 (Kat. no. 5, Dez. '67/Text: T. Trini/30 Kat., num., sign. + Originalzeichnung; 100 Kat. + 2 Serigraphien; 100 Kat. + 4 Serigraphien). Gal. Christian Stein, Turin, Nov. 1968. Gal. de Nieubourg, Mailand, Jan. 1968. Gal. Sperone, Turin, 19. April–2. Mai 1969 (E/Text: A. B., Una Ventrata . . .). Gal. Toselli, Mailand, Juni 1970. Gal. Sperone, Turin, 22. Mai–4. Juni 1970. Gal. Acme, Brescia, Okt. 1970. Gal. Toselli, Mailand, März 1970. *Besprechungsvortrag,* Aktionsraum 1, München, 11. April 1970 (Information 26/Dok. Kat./Text: A. B., Besprechungsvortrag + Zitate aus: *Love's Body,* Random House, NYC 1966). *A. B. – 16 Drawings,* Konrad Fischer, Düsseldorf, 26. Jan.–15. Febr. 1971 (E/Text: A. B.: Once it was open . . .). *12 Forme dal 10 giugno 1967,* Gal. Sperone, Turin, 3.–25. Juli 1971. Incontri Internazionali, Palazzo Taverna, Rom, 28. Nov. 1971. Gal. Toselli, Mailand, 15.–20. Febr. 1972.

Gruppenausstellungen

Premio San Fedele, Mailand 1967. * *Arte Povera,* Gal. La Bertesca, Genua 1967. *Arte Povera,* Università di Genova, Dez. 1967. * *Contemplazione,* Gal. Sperone + Stein + Il Punto, Turin, Dez. 1967. *Contemplazione,* Gal. Flaviana, Lugano, Febr. 1968 (Kat./Text: D. Palazzoli). * *Arte Povera,* Gal. De Foscherari, Bologna 1968. *Il Percorso* (Anselmo, A. B., Paolini, Zorio), Gal. Arco d'Alibert, Rom, März 1968. *Il Teatro delle Mostre* (u. a. + Calzolari, Paolini), Gal. La Tartaruga, Rom, 6.–31. Mai 1968 (Kat./Text: M. Calvesi). *Arte Povera* (u. a. + Paolini, Zorio), Centro Arte Viva, Feltrinelli, Triest, März 1968 (Kat./Text: G. Celant). *Premio Masaccio* (u. a. + Anselmo, Paolini), S. Giovanni Valdarno, 23. Juni–24. Juli 1968. * *RA 3 Amalfi 1968.* Gal. del Deposito (u. a. + Anselmo, Kounellis, Zorio), Turin, Mai-Sept. 1968. * *Prospect '68,* KH Düsseldorf, 1968. * *Op Losse Schroeven,* SM Amsterdam 1969. * *When Attitudes Become Form,* KH Bern, 1969. *Disegni e progetti,* (+ Anselmo, Calzolari, Merz, Penone), Gal. Sperone, Turin, 28. April–12. Mai 1969. * *Arte Povera 1967/69,* Gal La Bertesca, Genua, 1969. * *Konzeption/Conception,* Städt. Museum Leverkusen, 1969. * *Prospect '69,* KH Düsseldorf, 1969, * Gal. Sperone, Turin, 28. Okt. bis 16. Nov. 1969. *3e Salon International des Galeries Pilotes,* Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 21. Juni–4. Okt. 1970; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 28. Okt.–6. Dez. 1970. *Sentenza 1,* (+ Fabro, Long, Paolini, Ryman), Gal. Toselli, Mailand, 8.–31. Okt. 1969. *La Fotografia creativa,* Centro la Cappela, Triest, 21. Febr.–14. März 1970 (Kat./Text: D. Palazzoli, G. Dorfles). * *3a Biennale della Giovane Pittura,* Bologna 1970. * *Processi di pensiero visualizzati,* KM Luzern, 1970. * *Conceptual Art/Arte Povera/Land Art,* Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin 1970. * *Formulation,* Addison Gal. of American Art, Andover, Mass. 1971. * *Vitalità del Negativo 60–70,* Rom 1970/71. * *At the Moment,* Zagreb 1971. * *Arte Povera,* KV München, 1971. *Persona,* Internationales Theaterfestival Belgrad, 10.–25. Sept. 1971. * *Informazioni sulla presenza italiana,* Incontri Internazionali, Rom 1971. * *7e Biennale de Paris,* 1971 (Kat. Italien/Text: A. B. Oliva; A. Pacquement, Ed. Centro Di, Florenz). *Objekte, Projekte, Pläne – Konzept, Kunst aus Italien,* Gal. Annemarie Verna, Zürich, 9. Dez. 1971–19. Jan. 1972. * *Informazioni sulla presenza italiana,* Incontri Internazionali d'Arte, Rom 1971. *Zeichnungen,* Gal. Stampa, Basel, Febr. 1972. * *De Europa,* John Weber Gal., NYC 1972.

Video

In: * *Identifications,* 1970, Videogal. Schum, Düsseldorf.

Bücher

Teatro delle Mostre, Lerici Editore, Rom 1968. Udo Kultermann, *Nuove dimensioni della scultura,* Mailand/Tübingen 1968. Germano Celant, * *Arte Povera,* Mailand/Tübingen/NYC 1969.

Periodica

Lea Vergine, * *Torino '68: Nevrosi e Sublimazione,* 1968. T. Trini, *Le pietre di Boetti,* in: Domus, 1968. Ders., * *Rapporto da Amalfi,* 1968. Ders., * *Nuovo alfabeto per corpo e materia,* 1969. T. Trini, *Boetti – manifesto* (Gal. Toselli), in: Domus, 492/11, Nov. 1970. * *Kiss Me I'm Italian,* Sonderheft Opus International 16, März 1972.

Alighiero Boetti

* 1940 Turin. Lebt in Turin.



ARAZZO, 1971
in Afghanistan hergestellter Gobelin, kleinere Version.

Herstellung von 3000 kleinen Kugeln aus Erde (März 1965). Nachforschung und Präsentation von allem, was aus meiner Kindheit übriggeblieben ist (Publikation, Mai 1969). Herstellung von 3000 kleinen Kugeln aus Erde (Juni/Juli 1969). Herstellung und Versand von 60 mit Haaren gefüllten weißen Leinensäcken (Sept. 1969). Beschreibung eines Unfalls, der mir noch nicht zugestoßen ist und in dem ich den Tod gefunden hatte (Publikation, Okt. 1969). Versand von 50 Fotografien meiner Schwester, die 1963 an einem Strand von Granville buddelte (Nov. 1969). Versand eines handgeschriebenen Briefes an 60 Personen mit der Bitte um Hilfe (Jan. 1970). Ausstrahlung einer Suchanzeige im Radio, um ein junges Mädchen, das ich nie gekannt habe, wiederzufinden (Radio France-Culture, Febr. 1970). Herstellung und Präsentation von 200 Biskuitdosen, die jede einen datierten Moment meines Lebens enthalten (Ausstellung Galerie Daniel Templon, Paris, März 1970). Mit Jean Le Gac Miete einer Wohnung und Versand des Schlüssels an 70 Personen (41, rue Rémy Dumoncel, Paris 14e, März 1970). Präsentation und Beschreibung von 5 Fotografien, die einer Frau gehörten, die ich nicht gekannt habe und die gestorben ist (Publikation, Mai 1970). Brief, der die gegensätzlichen Richtungen aufzeigt, in welchen sich meine Arbeit bewegt (Juni 1970). Teilnahme an neun Spaziergängen mit Jean Le Gac und P. A. Gette (Juni 1970 bis Jan. 1971). Vergleichende Betrachtung der Veränderungen meines Gesichts im Zeitraum von 5 Jahren und 5 Monaten (Drucksache, Sept. 1970). Herstellung von 600 kleinen Messern (Juni–Sept. 1970). Beschreibung und Präsentation einer Fotografie, die mich mit meinen Brüdern 1959 am Strand zeigt (Drucksache, Okt. 1970). Rekonstitutionsversuch der zwischen 1948 und 1954 ausgeführten Gesten (Publikation, Nov. 1970). Präsentation des Salons des Hôtel Moderne (mit Jean Le Gac, Place de la République, Paris, Jan. 1971). Versand einer Krankenakte an 60 Personen (März 1971). Rekonstitutionsversuch der Gegenstände, die mir zwischen 1948 und 1954 gehört haben (Publikation, März 1971). Erzählung mit 6 Jugenderinnerungen (Publikation, März 1971). Schnitzereien an 828 Zuckerwürfeln (April–Mai 1971). Einige Erinnerungen an die Ankunft meiner Großeltern in Frankreich 1894 (Artikel, Juni 1971). Rekonstitutionsversuch von drei Liedern, die mir 1946 vorgesungen wurden (Schallplatte 45 UM, Juni 1971). Verbreitung eines falschen erklärenden Briefes an P. A. Gette (Präsentation Galerie Thelen, Köln, Juli 1971). Rekonstitutionsversuch der 46 Tage, die dem Ableben der Françoise Guiniou vorangingen (Film, 16 mm, 25', 25. Sept. 1971). Präsentation eines Familienalbums mit 150 Fotos (Dez. 1970 und März 1971). Präsentation von Dokumenten, die sich auf meine diversen Aktivitäten beziehen, in verschiedenen kleinen Archäologie-Museen in Frankreich (mit Jean Le Gac, ab Mai 1972).

Einzelausstellungen

Local I, Galerie Daniel Templon,, Paris, März 1970. Galerie BEN, Nizza, Juli 1970. *Présentation*, mit Sarkis, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 24. Sept.–15. Okt. 1970 (P.). *Essais de reconstitution d'objets ayant appartenu à C. B. entre 1948 et 1954*, Galerie Sonnabend, Paris, 23. März 1971 (Kat.). *"Nachruf auf einen toten Künstler", vorbereitet und organisiert von einem Fremden*, Galerie M. E. Thelen, Köln, Juli/Aug. 1971. Galerie Sonnabend, Paris, 16.–29. Dez. 1971. Studio Santandrea, Mailand, Jan.–Febr. 1972.

Gruppenausstellungen

Occupation des Lieux, American Center, Paris, Dez. 1968. *Ve Biennale de Paris*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1969 (Preisträger/Kat.). *Art contemporain*, Musée Galliera, Paris, Juni/Juli 1969. *Works in Progress*, American Center, Paris, Nov./Dez. 1969. *Art Concepts from Europe*, Gal. Bonino, NYC, Buenos Aires, April 1970. *Kurzfilmtage Oberhausen*, April 1970. *Festival d'Avignon*, Mai 1970. *Festival d'Art Contemporain*, Yokohama, Mai 1970. *Edinburgh Festival*, Aug./Sept. 1970. American Center, Paris, Dez. 1970. *SIGMA*, Bordeaux, Jan. 1971. *Prospect '71: Projection*, KH Düsseldorf, 8.–17. Okt. (Kat.). Gal. Aurora, Genf, 7.–30. Okt. 1971 (E/P). * *Vie Biennale de Paris*, 24. Sept.–1. Nov. 1971 (Kat.). *Ben Vautier, C. B., Jean Le Gac, John C. Fernie*, KM Luzern, 26. März–30. April 1972 (Kat./Bibl., Texte: J. C. Ammann, C. B.).

Eigene Schriften

Quelques souvenirs sur l'arrivée de mes grands-parents en France en 1894, in: OPUS 24/25, Juni 1971. *J'ai d'abord cherché . . .*, in: Kat. KM Luzern, 26. März–30. April 1972.

Eigene Publikationen

Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon existence de 1944 à 1950, Ed. Givaudan, Paris, Mai 1969, 9 p., Aufl. 300. *Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort*, Ed. Givaudan, Paris, Okt. 1969, 6 p., Aufl. 200. *Reconstitution de gestes effectués par C. B. entre 1948 et 1954*, Paris, Nov. 1970, 16 p., Aufl. 500 *Récit de six souvenirs de jeunesse de C. B.*, Paris, Juni 1971, Aufl. 500. *Extrait d'une lettre envoyée par C. B. à Paul Gette, le 6 février 1971, publiée à l'occasion de l'exposition à la Galerie Thelen, Cologne, en juillet 1971*, Köln, Juli 1971. *Récit-souvenir*, in: OPUS 24/25, Juni 1971.

Filme

La Vie Impossible de C. B., April 1968, Super 8, 12'. *L'Homme qui tousse*, 1969, 16 mm, 3½'. *L'Homme qui lèche*, 1969, 16 mm, 2½'. *Tout ce dont je me souviens*, Sept. 1969,

Christian Boltanski

* 1944 Paris. Lebt in Paris.

16 mm, 18'. *Comment pouvons-nous le supporter?*, Dez. 1970, 16 mm, 24'. *Derrière la porte*, April 1970, 16 mm, 2½'. *En vacances*, Juni 1971, 16 mm, 30'. *Essai de reconstitution des 46 jours qui précédèrent la mort de Françoise Guiniou*, Paris, Sept. 1971, 16 mm, 25', Prod. G.R.E.C.

Schallplatte

Fais dodo Colas mon petit frère, (45 UM), Paris, Juni 1971.

Interview

Mythologie individuelle, Interview de C. B. par Jacques Caumont, Paris 30. Nov. 1971 (Ms.).

Bibliographische Angaben

C. B. et ses frères, in: flash art, Mai 1971, p. 13. Günther Pfeiffer, *C. B.*, in: Das Kunstwerk 5/XXIV, 1971, p. 81. *C. B.*, in: Galeriehaus Köln 5, 1971, pp. 29–33. Alain Jouffroy, *C. B.*, in: OPUS 24/25, Juni 1971, pp. 82–83 (Text C. B.). Gilbert Lascault, *C. B. au Musée Municipal d'Art Moderne*, in: XXe siècle, 36, Juni 1971, pp. 143–145. Franck Venaille, *C. B. en scène*, in: Chorus 7, 1971, p. 65. J. M. Poinsot, *Mail Art, Communication à distance, Concept*, Edts. Cedic, Paris 1971.

Zuerst versuchte ich all das wiederzufinden, was sich im Zeitraum zwischen meiner Geburt bis zum sechsten Lebensjahr abgespielt hatte. Die spärlichen Dinge, die ich wieder finden konnte, waren meist unbedeutend: ein Lesebuch, ein Stück Pullover, eine Haarlocke (Mai 1969). Ich versuchte dann (Januar 1969) Augenblicke meines Lebens zu erhalten, indem ich sie in Metallbüchsen konservierte, um beim Öffnen im Innern unverändert den einen oder anderen Tag meiner Existenz finden zu können. Doch ich stellte rasch fest, daß zu viele Elemente jeden Moment unseres Lebens prägen, so daß das, was in meinen Schachteln übrig blieb, nur ein unbedeutender Teil davon war.

Nachdem ich festgestellt hatte, daß mir nur eine geringe Anzahl an Dokumenten aus meiner Kindheit verblieben waren, wollte ich (November 1970) die fehlenden Teile aus der Erinnerung wiederherstellen. Ich habe mich fotografieren lassen und vor dem Apparat die Augenblicke und Gesten durchgespielt, die mich damals beeindruckt und markiert haben und weder festgehalten noch aufbewahrt wurden: erneut schleuderte ich das Kopfkissen, wie ich es am 15. Oktober 1949 getan hatte; erneut rutschte ich das Treppengeländer hinunter wie am 6. Juli 1951. Gleichzeitig rekonstruierte ich mit Plastilin alle Gegenstände, die mich in dieser Zeit umgeben haben (1948–1954). Trotz der Sorge um Authentizität des Dekors für die photographische Wiedergabe und der sorgfältigen Modellierarbeit (gewisse Objekte wurden mehr als zwanzigmal in Angriff genommen) gelang es mir nicht, die Realität meiner eigenen Vergangenheit darzustellen. Im Juli 1971 bat ich einen meiner Freunde, Michel D . . ., mir das Fotoalbum seiner Eltern anzuvertrauen. Ich, der ich nichts von dieser Familie wußte, wollte versuchen, ihr Leben wiederherzustellen, indem ich mich dieser Bilder bediente, die, an allen wichtigen Ereignissen aufgenommen, nach ihrem Tode als das Beweisstück ihrer Existenz bleiben würden. Ich konnte die Ordnung und die Reihenfolge, in der sie aufgenommen wurden und die Verbindungen, die zwischen den auf den Fotos dargestellten Personen bestanden, feststellen und entdecken. Ich bemerkte jedoch, daß mir Grenzen gesetzt waren, denn diese Dokumente schienen dem Erinnerungsschatz irgendeiner Familie anzugehören, und jeder konnte sich in diesen Ferien- oder Geburtstagsaufnahmen wiedererkennen. Diese Fotografien gaben mir keinen Hinweis über das, was in Wirklichkeit das Leben der Familie D. gewesen war – im Gegenteil, sie verwiesen mich nur erneut auf meine eigenen Erinnerungen.













6 von 150 Fotografien, aufgenommen von der Familie D...zwischen 1939 und 1964.

Ausbildung

Philadelphia College of Pharmacy and Science, 6 U.S. Patente und 1 Co-Patent, U.S. Patent Office, Washington 1960–1965. Innovational Research: Invention for Inventing Inventions, 1963.

Einzelausstellungen

The Book of the Tumbler on Fire: Pages from chapter I, Fischbach Gal., NYC, 10. April–1. Mai 1965; *Pages from chapter II through VII*, Gal. Schwarz, Mailand, 14. April–13. Mai 1967; *die ersten Seiten*, mit Robert Filliou's Hand Show, Saba Studio, Villingen, 20. Okt.–20. Nov. 1967; *Twenty Footnotes to Volume I*, Gal. Zwirner, Köln, Jan.–Febr. 1969; Gal. Ed. Hansjörg Mayer, Stuttgart, 29. März 1969; *Chapter XIII*, Gal. Schwarz, Mailand, 8.–30. April 1969 (Kat./Text: G. B.); *Selected Works from Volume I*, Los Angeles County Mus. of Art, Ahmanson Gal., 15. April–18. Mai 1969 (Kat./Text: G. B.). *La Cédille qui sourit, Center of Permanent Creation*, mit Robert Filliou, Villefranche-sur-Mer, 1965–1968; Städt. Mus. Mönchengladbach, mit Robert Filliou, 18. Juni–27. Juli 1969 (Kat./Text: Johannes Cladders. Robert Filliou, G. B.). *Land Mass Translocation*, Eugenia Butler Gal., LA, 14.–30. April 1970. *Boxes*, Gal. Michael Werner, Köln, 14. Febr.–4. März 1972.

Gruppenausstellungen

New Forms, New Media I & II, Martha Jackson Gal., NYC 1960. *Below Zero*, Reuben Gal., NYC 1960. *Art in Motion*, Moderna Museet, Stockholm 1961; SM Amsterdam, 1961. *The Art of Assemblage*, MOMA, NYC 1961–1962. *Environments, Situations, Spaces (Six Artists)*, Martha Jackson Gal., NYC, 25. Mai–23. Juni 1961. *Sissors Bros, Warehouse*, mit Alison Knowles, Robert Watts, Rolf Nelson Gal., LA 1963. *The Popular Image*, Washington Gal. of Modern Art, 1963. *Mixed Media and Pop Art*, Albright-Knox Art Gal., Buffalo 1963. *Yam Hat Sale*, Smolin Gal., NYC 1963. *For Eyes and Ears*, Cordier & Ekstrom Inc., NYC, 3.–25. Jan. 1964. *Boxes*, Dwan Gal., NYC 1964. *3 Man Show*, Robin Gal., NYC 1964, Hollywood 1964. *11 from the Reuben Gallery*, The Solomon R. Guggenheim Mus., NYC 1965. *Ten from Rutgers*, Bianchini Gal., NYC 1965–1966. *Games*, Fischbach Gal., NYC 1966. *Intermedia*, Something Else Press Gal., NYC 1966. *Poems to be Seen, Painting to be Read*, Mus. of Contemporary Art, Chicago 1967. *The Cold Poetic Image*, Gal. Schwarz, Mailand 1967. *Primary Structure, Minimal Art, Pop Art, Anti Form*, Gal. Ricke Kassel, Juni–Juli 1968. * *Art by Telephone*, Mus. of Contemporary Art, Chicago 1969 (Kat.). * *Pläne und Projekte als Kunst*, KH Bern, 1969. *Pop Art*, Hayward Gal., London 1969. * *Das Ding als Objekt*, KH Nürnberg, 1970. * *Strategy: Get Arts*, Edinburgh International Festival, 23. Aug.–12. Sept. 1970. * *Happening and Fluxus*, KV Köln, 1970. * *Information*, MOMA, NYC 1970. *In Memoriam Friends*, Eat Art Gal., Düsseldorf, Jan. 1971. * *Art & Technology*, Los Angeles County Mus. of Art, 1971.

Konzerte, Events, Lesungen-Performances

Toward Events (an arrangement), Reuben Gal., NYC, 16. Okt.–5. Nov. 1959 (P.). *A Concert of New Music*, The Living Theatre, NYC, 14. März 1960. *Motor Vehicle Sundown (event, to John Cage)*, NYC, Frühling–Sommer 1960. *A Program of Happenings? Events! & Situations*, The Evening School, Pratt Inst., NYC, 2. Mai 1960. *An Evening of: Sound Theatre-Happenings*, Reuben Gal., NYC, 11. Juni 1960. *Environment-Situations-Spaces*, Martha Jackson Gal. and David Anderson Gal., NYC, 25. Mai–23. Juni 1961. *Works by Yoko Ono*, Carnegie Recital Hall, NYC, 24. Nov. 1961. *James Waring and Dance Company*, Musik G. B., The Henry Street Playhouse, NYC, 24.–25. Jan. 1962. *Dithyramb*, The Henry Street Playhouse, NYC, 5. Jan. 1962. G. B., *R. Johnson, La Monte Young + Others Variety*, Maidman Playhouse, NYC, 24. März 1962. *Nectarine, event (assemblage)*, 80 Jefferson Street, NYC, 12. Juni 1962. *Neo-Dada in der Musik*, Kammerspiele, Düsseldorf, 16. Juni 1962. *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik*, Städt. Mus. Wiesbaden, Sept. 1962. *Parallele Aufführungen Neuester Musik*, Gal. Monet, Amsterdam, Okt. 1962. *Festum Fluxorum*, Kopenhagen, 23.–29. Nov. 1962. *Festum Fluxorum*, American Students & Artists Center, Paris, 3.–8. Dez. 1962. *Fluxus-Happenings-Danger Music*, Alleteatern Stockholm, 1.–3. März 1963. *Festum Fluxorum-Fluxus*, Staatl. Kunstakademie Düsseldorf, 2.–3. März 1963. *New York Audiovisual Group-Happenings-Events-Advanced Musics*, Douglass College, New Brunswick, 6. April 1963. *Yam Festival*, Smolin Gal., NYC, 1.–31. Mai 1963. *May Time, Yam Day*, Hardware Poet's Playhouse, NYC, 11.–12. Mai 1963. *Fluxus Festival*, Amstel 47, Hypokriterion Theater, Amsterdam, 23. Juni 1963; Den Haag, 28. Juni 1963. *Fluxus Festival of Total Art*, Hôtel Scribe, Nizza, 25. Juli–3. Aug. 1963. *Fluxus-Poesie et cetera (anti-theater)*, Mus. d'Art Moderne de la Ville de Paris, 10. Okt. 1963 (Kat.). *G. B. + Others, Events and Entertainments (Seven Mondays of Dances, Diversions and What Notes*, The Pocket Theater, NYC, 23. März–27. April 1964. *Fluxus-Concerts*, Carnegie Hall, NYC, 11. April–23. Mai 1964. *Fluxus Concert*, Carnegie Hall, NYC, 27. Juni 1964. *A Little Festival of New Music*, Univ. of London, Goldsmiths'College, 6. Juli 1964. *Perpetual Fluxus Festival*, Washington Square Gal., 2. Okt. 1964. *Recital d'Avanguardia*, Gal. Blu, Mailand, 16. Nov. 1964. *Monday Night Letter* (Every Monday Night), Café au GOGO, NYC, Nov. 1964–März 1965. *First World Congress: Happenings*, St. Mary of the Harbor, NYC, 30. Aug.–1. Sept. 1965. *Avant-Garde Music*, Philadelphia College of Art, 13. März 1966. *Toward More Sensible Boredom*, Filmmakers' Cinematheque, NYC, 21. April 1966. *4th Annual New York Avant Garde Festival*, Central Park, NYC, Sept. 1966. *Concert Fluxus*, Gal. la Bertesca, Genova, 6. Juni 1967. *5th Annual New York Avant Garde Festival*, John F. Kennedy Ferry Boat, NYC, Sept. 1967. *The Chemistry of Music*, Moderna Museet, Stockholm 1968. *Flux-Show*, Art Gal. Douglass College, New Brunswick, 16.–20. Febr. 1970.

George Brecht

* 1925 Halfway, Oregon. Lebt in Paris.

Architektur

Der *„Liebes-Raum"* ist Teil eines Architektenprojektes von 1968, das mit Eric Andersen und A. K. realisiert werden soll. Die Kosten der drei Pläne werden finanziert durch die Verzinsung einer Einlage von 100 Dänischen Kronen die am 28. 11. 1968 durch die Nikolaj Kirke-Bibliothek getätigt wurde. Es wurde ausgerechnet, daß mit dem Bau in ungefähr 282 Jahren, 144 Tagen begonnen werden kann. (3. 10. 1970).

Filme

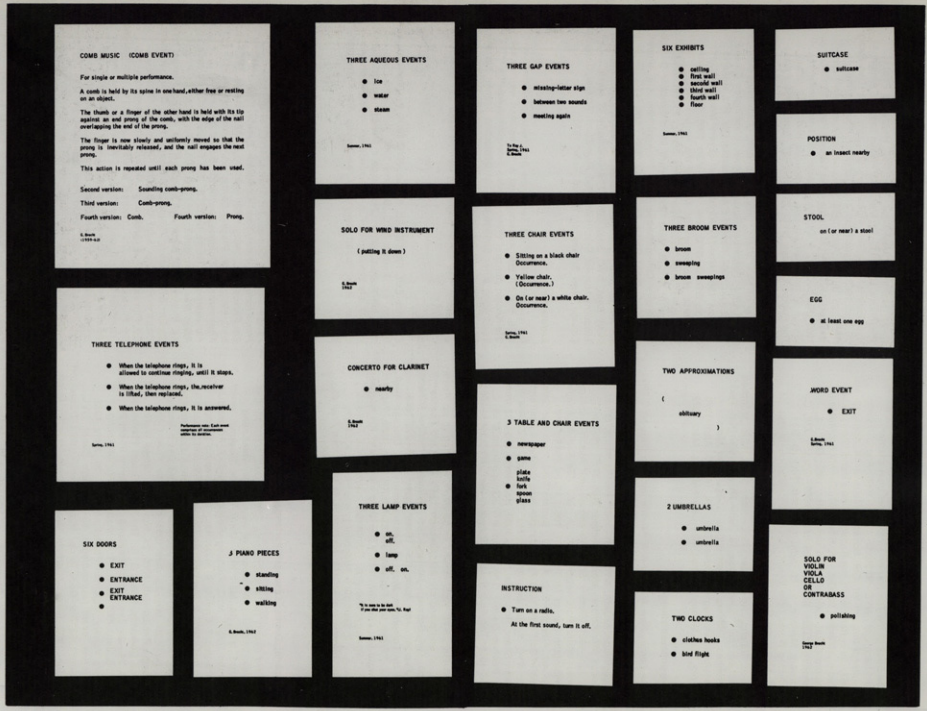
Entrance-Exit, 1966, 6', Ed. Fluxus, NYC 1966; in: Fluxfilms, Long Version, Ed. Fluxus, NYC, Sommer 1966. *Work and Play*, 1968, mit Robert Filliou: *„Hommage à Méliès"*, Robert Filliou u. G. B. als Schauspieler in verschiedenen ihrer Ein-Minuten-Szenen, Reg. Robert Guigny, *„Crate"*, Reg. Ake Dyfverman, je 7'.

Editionen

Flux-Newspapers, ccV TRE, Ed. G. B. & Fluxus Editorial Council for Fluxus, NYC, Jan. 1964; ccV TRE, Ed. G. B. & Fluxus Editorial Council for Fluxus, NYC, Febr. 1964. *Flux-Products, Water Yam*, Complete Events 1959–1966, Ed. Fluxus, NYC 1962–1963; *Iced Dice*, Menu Cards, Ed. Fluxus, NYC 1962; *Deck*, Playing Cards, Ed. Fluxus, NYC 1963; *Fluxyearbox 1*, Composition by G. B., Ed. Fluxus, NYC; *Fluxyearbox 2*, Game by G. B., Ed. Fluxus, NYC; *Science River Max*, Contribution by G. B., Ed. Fluxus, NYC; *Puzzles*, Ed. Fluxus, NYC; *Black Ball Puzzle*, Name Kit, Ed. Fluxus, NYC; *Closed on Mondays*, Boxed, Ed. Fluxus, NYC; *Cloud Scissors*, Score in Envelope, Ed. Fluxus, NYC 1964–1965; *Flags*, Ed. Fluxus, NYC; *A Question or More*, 3 Wall Hangings, Ed. Fluxus, NYC. *The Universal Machine*, Aufl. 111, Ed. Mat-Mot (Gerstner/Spoerri), Gal. Der Spiegel, Köln 1965; *Tam-Thek*, (Ursula Brunner-Schwer), Düsseldorf. *eter y 1966*, Litho., Ed. B. Heidsieck, Paris 1966. *Chair Event*, P., 70x50, Aufl. 1000, Ed. 912, Mailand 1967. *Wind Rule*, 6 Siebdrucke, Gal. Der Spiegel, Köln 1963. *Sun Salt*, from The Anthology of Misunderstandings, Ed. Feelisch, Remscheid 1969.

Eigene Publikationen

Three Dances, in: New Departures, 4, Ed. M. Horovitz, London 1962. *Indeterminacy Music Compositions*, in: An Anthology, Ed. La Monte Young & J. Mac Low, NYC 1963. *Innovational Research*, Manuskript, 1963. *Something about*



COMB MUSIC (COMB EVENT)

For single or multiple performance.

A comb is held by its spine in one hand, either free or resting on an object.

The thumb or a finger of the other hand is held with its tip against an end prong of the comb, with the edge of the nail overlapping the end of the prong.

The finger is now slowly and uniformly moved so that the prong is inevitably released, and the nail engages the next prong.

This action is repeated until each prong has been used.

Second version: Sounding comb-prong.

Third version: Comb-prong.

Fourth version: Comb. Fourth version: Prong.

THREE AQUEOUS EVENTS

- ice
- water
- steam

Summer, 1961

THREE GAP EVENTS

- missing-letter sign
- between two sounds
- meeting again

SIX EXHIBITS

- ceiling
- first wall
- second wall
- third wall
- fourth wall
- floor

Summer, 1961

SUITCASE

- suitcase

POSITION

- an insect nearby

SOLO FOR WIND INSTRUMENT

(putting it down)

THREE CHAIR EVENTS

- Sitting on a black chair Occurrence.
- Yellow chair. (Occurrence.)
- On (or near) a white chair. Occurrence.

THREE BROOM EVENTS

- broom
- sweeping
- broom sweepings

STOOL

on (or near) a stool

EGG

- at least one egg

THREE TELEPHONE EVENTS

- When the telephone rings, it is allowed to continue ringing, until it stops.
- When the telephone rings, the receiver is lifted, then replaced.
- When the telephone rings, it is answered.

Performance note: Each event contained in succession within its duration.

CONCERTO FOR CLARINET

- nearby

TWO APPROXIMATIONS

(obituary)

WORD EVENT

- EXIT

3 TABLE AND CHAIR EVENTS

- newspaper
- game
- plate knife
- fork spoon glass

2 UMBRELLAS

- umbrella
- umbrella

SIX DOORS

- EXIT
- ENTRANCE
- EXIT ENTRANCE

3 PIANO PIECES

- standing
- sitting
- walking

THREE LAMP EVENTS

- on. off.
- lamp
- off. on.

INSTRUCTION

- Turn on a radio.

At the first sound, turn it off.

TWO CLOCKS

- clothes hooks
- bird flight

SOLO FOR VIOLIN VIOLA CELLO OR CONTRABASS

- pollishing

Fluxus, in: Fluxus cc fiVe ThReE, Ed. Fluxus Editorial Council, NYC, Juni 1964. *Chance-Imagery*, in: Collage, 3/4, Ed. G. Denaro, Palermo, Dez. 1964. In: Hardware Poets Playhouse, 4. Okt. 1964. *Chance Imagery*, A Great Bear Pamphlet, Something Else Press, NYC 1966. *Dances, Events & Other Poems*, in: Something, I/2 Ed. D. Antin, NYC 1965. *The Cliff & Two Dream Notice for Diane Wakoski*, in: Dream Sheet, Ed. Diane Wakoski, 1965. In: Something, 1–4/5, Ed. D. Antin, NYC 1965–1966. *Fluxfest Information*, in: Film Culture-Expanded Arts, Special Issue, 43, Ed. J. Mekas, Winter 1966. In: Kunst Van Nu, II/3, Ed. H. Lubberhuisen, Amsterdam, Sept.–Okt. 1966. In: ET 1, Edition et, Ed. B. Hoeke, Berlin 1966. In: ET 3, Edition et, Ed. B. Hoeke, Berlin 1967. *Games at the Cedilla or The Cedilla Takes Off*, mit Robert Filliou, Something Else Press, NYC 1967. In: J. Cage, Notations, Something Else Press, NYC 1969. In: DE-COLL/AGE 1–7, Ed. W. Vostell, Köln 1962–1969. In: Open 1–3, Hg. M. Alocco, Nice, 1967–1968. *The Brecht/Lovell Motto Board* (Auszug), in: Big Venus, 3, Ed. N. Kimberley, London 1969. *Dearly Beloved*, Brief an Robert Filliou, in: Teaching and Learning as Performing Arts, Verlag Gebr. Koenig, Köln–NYC 1970. *An Anthology of Paradox*, mit Patrick Hughes, in Vorbereitung. *Autobiography*, Ed. Gal. Der Spiegel, in Vorbereitung.

Interview

Conversation sur autre chose, mit Ben Vautier, in: Identités, 11–12, Ed. M. Alocco, Nizza 1965. Henry Martin, in: Art International XI/9, 1967.

This is my statement. This is my statement. This is my statement.
This is my statement. This is my statement. This is my statement.
This is my statement. This is my statement. This is my statement.

George Brecht is the only artist who can walk on snow and leave no footprints. Robin Page

Biographie

Aktionsmalerei, Ausst. mit A. Schilling, Gal. Junge Generation, Wien 1961. *Malerei in einem labyrinthartig verbauten Raum*, Gal. Dvorak, Wien 1963. *Ana*, Selbstbemalung, Aktion, gefilmt von Kurt Kren, Wien 1964. *Kopfbemalung/Handbemalung*, Atelier Sailer, Wien, 1964. *Selbstbemalung/Selbstverstümmelung*, Aktion, Gal. Junge Generation, Wien 1965. *Wiener Spaziergang*, 1965 (durch Polizei gestoppt: 'Ein öffentliches Ärgernis, indem Sie mit weißer Farbe bemalt waren . . .'). *Starrkrampf*, Aktion, gefilmt von O. Muehl, Perinetkeller, Wien 1965. *Selbstverstümmelung*, Aktion, gefilmt von Kren, Perinetkeller, Wien 1965. *Transfusion*, Aktion, gefilmt von O. Muehl, Perinetkeller, Wien 1965. *1. Totalaktion ('Ornament ist ein Verbrechen')*, mit O. Muehl, Loos-Villa, Wien-Hietzing 1966. *2. Totalaktion ('die für vernünftige Geisteskranke nicht ohne Bedeutung sein dürfte')*, mit O. Muehl, gefilmt von P. Weibel, Gal. Dvorak, Wien 1966. *Institut für direkte Kunst*, gegründet mit O. Muehl, 1966. *Vietnam-Party*, Aktion, mit O. Muehl, Perinetkeller, Wien 1966. *Aktion in einem Kreis*, Pressekonferenz, mit O. Muehl und H. Nitsch, Perinetkeller, Wien 1966. *DIAS (Destruction in Art Symposion): Head-Destruction*, Aktionsvortrag, Africa-Center; *Breath-Exercises*, mit O. Muehl, Conway-Hall; *Ten Rounds*, mit O. Muehl, St. Brides Inst.; *Simultaneous Action*, mit Al Hansen, O. Muehl, H. Nitsch, Weibel, Africa-Center, London 1966. *3 Lehrstücke Direkter Kunst*, Pressekonferenz mit H. Nitsch und O. Muehl in O. Wieners Wohnung, Judengasse, Wien 1966. *Direct Art Festival*, Aktion mit O. Muehl, Porrhaus, Wien 1967. *Aktion mit einem Baby*, Adalbert Stifter Straße, Wien 1967. *Transvestitenaktion*, Adalbert Stifter Straße, Wien 1967. *20. September (essen, scheißen, trinken, pissen)*, gefilmt von Kren, 1967. *Der Helle Wahnsinn*, Aktion, Reiffmuseum, Aachen 1968 (Anklage wegen Körperverletzung, Erregung öffentlichen Ärgernisses, groben Unfugs und Beleidigung, später eingestellt). *Direkte Kunst*, Aktion, Akademie Düsseldorf, 1968. *Der Staatsbürger Günter Brus betrachtet seinen Körper*, Hiphop, Wien 1968. *Kunst und Revolution*, mit Kaltenbeck, O. Muehl, Weibel, Wiener, Univ. Wien, Hörsaal 1, 1968 (28 Tage Polizeistrafe wegen Störung der Ordnung an einem öffentlichen Orte und Verletzung des Anstandes. Mit Wiener und Muehl 2 Monate Untersuchungshaft. 'Uni-Ferkel-Prozeß': 6 Monate strenger Arrest wegen Vergehens der Herabwürdigung Österreichischer Symbole und Übertretung der gröbliches und öffentliches Ärgernis verursachenden Verletzung der Sittlichkeit und Schamhaftigkeit). *Strangulation*, Aktion für einen Film von Rühm/Stenzel, gefilmt von Stenzel, 1968. Berufungsverhandlung, Justizpalast, Wien 1969 (einen Monat Strafnachlaß, dafür Verschärfung durch 2 Fasttage und 2 harte Lager monatlich). Flucht und Übersiedlung nach Berlin, 1969. Österreichische Exilregierung, gegründet mit Bauer, H. Nitsch, Rühm, Wiener. *Die Schastrommel*, Organ der Österreichischen Exilregierung, 1969. Aktion nach einem Gedicht von G. Rühm (Blumenstück), Villa Raspé, Berlin 1969. *Intelligenztest*, Aktion, gefilmt von Merseburger, 1969. *Körperanalyse 1*, Okt. 1969, gefilmt von Merseburger. *Körperanalyse 2*, Dez. 1969, gefilmt von Bauer. *Psycho-Dramolett*, Aktion, TV-Verfilmung, Aktionsraum 1, München 1970. *O Gott, da sind sie!* Lesung und Aktion, mit Rühm und Wiener, Kirchheim-Teck 1970. *Zerreißprobe*, Aktion, Aktionsraum 1, München 1970. * *Happening & Fluxus*, KV Köln, 1970 (gegen die guten Sitten verstoßender Beitrag vorzeitig abgehängt). *Zeichnungen*, Gal. Michael Werner, Köln, 10. Dez. 1971 – 15. Jan. 1972.

Editionen

Körperanalyse, Aufl. 30, Hg. Ed. Hundertmark, Berlin 1970.

Filme

Selbstverstümmelung, Wien 1965, 8 mm, s/w, Kamera: O. Muehl. *Starrkrampf*, Wien 1965, 8 mm, s/w, Kamera: O. Muehl, R. Schwarzkogler. *Transfusion*, Wien 1965, 8 mm, c., Kamera: O. Muehl. *3 Filme: Einatmen + Ausatmen/Osmose/Pullover*, Wien 1967, 16 mm, s/w, Kamera: Kronberger. *Direct Art Festival*, Wien 1967, 16 mm, s/w, Kamera: Kronberger. *27. September (Geburtstag)*, Wien 1967, 16 mm, s/w, Kamera: Kren. *Mit Schwung ins Neue Jahr*, Wien 1967, 16 mm, s/w, mit O. Muehl und R. Schwarzkogler. *Fountain*, Wien 1968, 16 mm, s/w, mit Buonanno, O. Muehl und Kren. *Satisfaction*, 3 Teile, 1. 'Alles Gute zum Muttertag', 2. 'Günter Brus bittet um Ruhe', 3. 'Simultan', Wien 1968, 16 mm, s/w, mit O. Muehl und R. Schwarzkogler. *Impudenz im Grunewald*, Berlin 1969, 16 mm, s/w, mit O. Bauer, Kamera: Mülder und Wiener.

Günter Brus

* 1938 Ardning, Österreich. Lebt in Berlin.

Intelligenztest, Berlin 1969, Super 8, c., Kamera: Merseburger. *Körperanalyse 1. Okt. '69*, Berlin 1969, 16 mm, s/w, Kamera: Merseburger. *Körperanalyse 2. Dez. '69*, Berlin 1969, 16 mm, s/w, Kamera: Bauer. *Zerreißprobe*, München 1970, 16 mm, c., Simultanton, Kamera: W. Schulz.

Filme von Aktionen

Ana, Wien 1964, 16 mm, s/w, Kamera: Kren. *Silber*, Wien 1965, 16 mm, s/w, Kamera: Kren. *Selbstverstümmelung*, Wien 1965, 16 mm, s/w, Kamera: Kren. *Wiener Spaziergang*, Wien 1965, 8 mm, s/w, Kamera: O. Muehl, *Gut & Gerne*, Verfilmung der 1. Totalaktion, Wien 1966, 16 mm, s/w, Kamera: Weibel. *Ten Rounds*, London 1966, mit Muehl, teilweise gefilmt von Kren. *20. September*, Wien 1967, 16 mm, s/w, Kamera: Kren. *Kunst und Revolution*, Wien 1968, 16 mm, s/w, Kamera: Schmidt. *Strangulation*, Wien 1968, 16 mm, s/w, Aktion für einen TV-Film 'Baudelaire' von Rühm/Stenzel, Kamera: Stenzel. *Psycho-Dramolett*, München 1970, TV-Verfilmung, P. Gorsen.

Werkpublikationen

Brus: Malerei – Selbstbemalung – Selbstverstümmelung, Le Marais, Wien 1965. *b & m – direkte kunst*, Hg. Inst. für Direkte Kunst, Wien 1967. *Brus/Muehl: Direktes Theater*, Hg. Schneiderad-Press, Wien 1967. *Patent Urinoir*, Aufl. 50, Eigenverlag, Wien 1968. *Patent Merde*, Aufl. 75, Eigenverlag, Wien 1969. *Unter dem Ladentisch*, Aufl. 300, Eigenverlag, Berlin 1969. *Brus: Kunst und öffentliche Ordnung in Wien*, in: * Interfunktionen 3, Köln 1969. *Die Schastrommel*, Organ der Österreichischen Exilregierung, Bozen, No. 1, 1969, Aufl. 300; No. 2, 1970, Aufl. 100; No. 3, 1970, Aufl. 500 + 30; No. 4, 1971, Aufl. 130 + 20; No. 5, 1972, Aufl. 150 + 20; No. 6,7,8 in Vorbereitung, 1972. *Brus: Bausch-und-Bogen-Scheiße*, in: * Interfunktionen 4, Köln 1970. *Handzeichnungen*, 7 Sonderausgaben, Reihe 'Zeichnungen', Band 2, Verlag Gebrüder König, Köln–New York 1971. *Irrwisch*, Kohlkunstverlag, Frankfurt a. M. 1971. *Brus: Starrkrampf*, in: * Interfunktionen 8, Köln 1972.

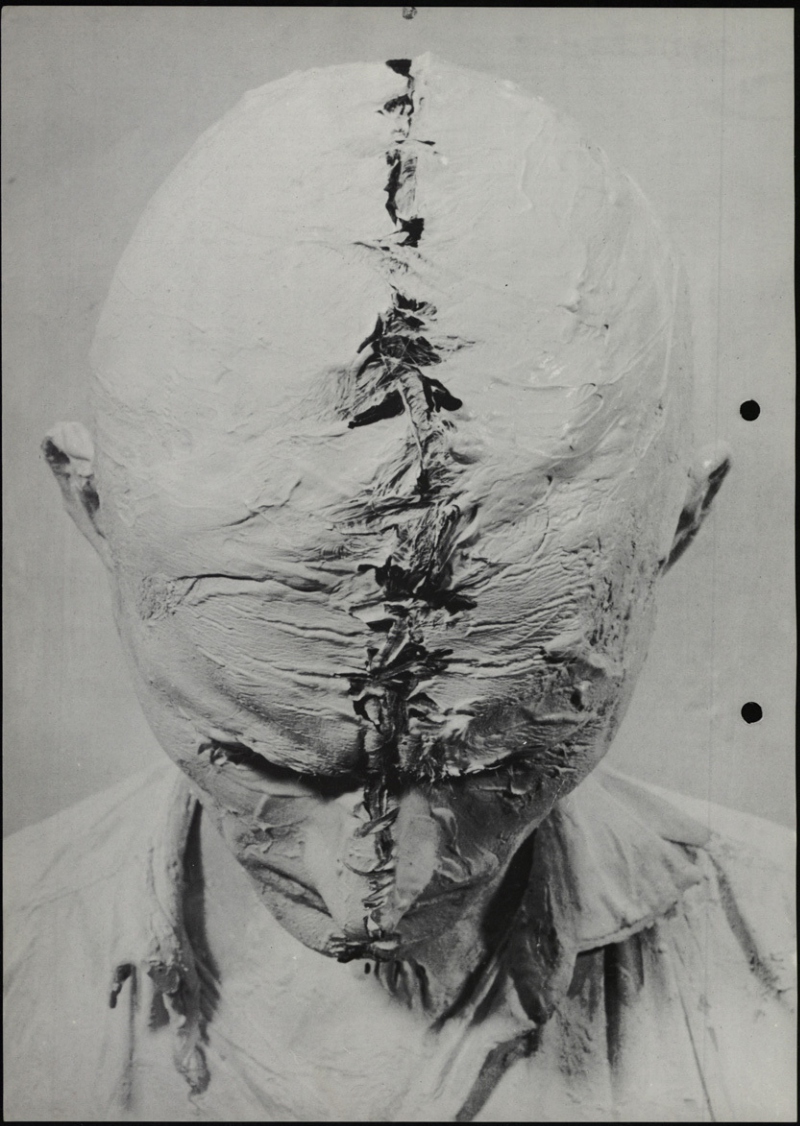
Bücher

P. A. P., Lagerkatalog, München 1969, 1972. Udo Kultermann, *Leben und Kunst*, Studio Wasmuth, Tübingen 1970. X-screen, Köln 1971. Leiss, *Kunst im Konflikt*, Walter de Gruyter Verlag, Berlin 1971. Aktionsraum 1, A1 Informationen Verlag, München 1971. Hein, *Film im Untergrund*, Ullstein Verlag, Frankfurt a. M.–Berlin–Wien 1971.

Periodica

DIAS, in: Life, Home Edition, 17. Sept. 1966. *DIAS*, in: Time Magazine, 23. Sept. 1966. Peter Gorsen, *Erotic Art*, in: Magazin Kunst, 37/1970. In: Österreichischer Film, Wien 1970. *Der Wiener Aktionismus*, Protokolle 70, Wien 1970.

KOPFBEMALUNG, WIEN 1964 ▸



William Copley

* 1919 New York. Lebt in New York.

Biographisches

Phillips Academy, Andover und Yale. Gegründete Copley Galleries in Beverley Hills, Cal. 1947–1948, mit John Plöyardt. Stellt Magritte, Joseph Cornell, Matta, Tanguy, Man Ray, Max Ernst aus. Beginnt zu malen 1947. Umzug nach Paris 1947. Umzug nach NYC 1963.

Einzelausstellungen

Royer's Bookstore, LA 1947. Gal. Nina Dausset, Paris 1953. Gal. Monte Napoleone, Mailand 1954. Gal. du Dragon, Paris 1956. Alexandre Iolas Gal. NYC 1956, 1958. Gal. Furstemberg, Paris 1959. Gal. del Naviglio, Mailand 1960. Gal. Cavallino, Venedig 1960. Alexandre Iolas Gal. NYC 1960. Inst. of Contemporary Arts, London 1961. Gal. Schwarz, Mailand 1961. Gal. Iris Clert, Paris 1961. Hanover Gal., London 1962. Gal. Iris Clert, Paris 1962. Alexandre Iolas Gal., NYC 1963. David Stuart Gal., LA 1964. Louisiana Gal., Houston 1965. Southwestern College, Chula Vista, Cal. 1965. Allan Frumkin Gal., Chicago 1965. Gal. Alexandre Iolas, Paris 1966. Alexandre Iolas Gal. NYC 1967. Bodley Gal., NYC 1968. Marida Gal., Louisville, Kentucky 1969. Gal. Neuendorf, Köln 1970. Alexandre Iolas Gal., NYC 1970. Gal. Springer, Berlin 1972. Gal. Aspects, Brüssel 1972. David Stuart Gal., LA 1972. Alexandre Iolas Gal., NYC 1972. Gal. Alexandre Iolas, Paris 1972. Gal. Alexandre Iolas, Mailand 1972.

Gruppenausstellungen

Americans in Paris Show, Arthur Craven Gal., Paris 1953. *Exposition Int. de l'Art Actuel*, Tokio 1956. *Salon de Mai*, Paris 1957, 1959, 1961, 1962, 1963. *Int. Surrealist Exhibition*, NYC 1960. *Object in Motion*, Stockholm 1961. American Chess Foundation, 1961. *Collage out of California*, Pasadena Art Mus., Pasadena 1962. *L'Antagonisme de l'Objet*, Mus. des Arts Décoratifs, Paris 1962. *Pop Art*, Oakland, Cal. 1963. *Surrealist Exhibition*, Paris, NYC 1963. *Salon des Réalités Nouvelles*, Paris 1963. *Lettriste*, Gal. Schmidt 1963. *Selection from the L.M. Asher Collection*, Art Gallery, Univ. of New Mexico, Albuquerque 1964. *New Directions in American Paintings*, Brandeis Univ., Waltham, Mass. 1964. *New Realism*, Municipal Mus., Den Haag 1964. *Around Travel*, P.V.I. Gal., NYC 1964. *Maremont Collection Exhibition*, Washington Gal. of Modern Art, Washington 1964. *Tamarind Lithography Workshop*, Otis Inst., LA 1965. *Group Show*, Dwan Gal., LA 1965. *Whence Pop?*, Hecksher Mus., Huntington, Long Island 1965. *Exhibition for The Chess Foundation, for the Duchamp Fund*, Cordier Ekstrom Gal., NYC 1966. *Surrealist Exhibition*, Univ. of California, Santa Barbara 1966. Gal. Louisiana, mit Magritte and Brauner, Houston 1970. *Hat Block Show*, Cordier & Ekstrom Gal., NYC 1970.

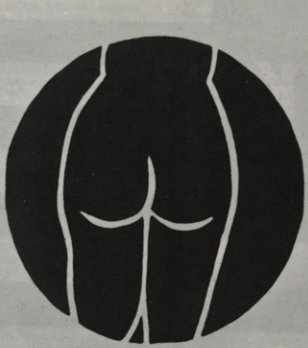
Bühnenausstattung

Bühnenbild und Kostüme für *Crosswalk*, Ballet: The Harkness Ballet, Musik: Darius Milhaud, Choreographie: George Skibine, 1965.

Imaginäre Flagge USA, 1972
Nach einem Ölbild von 1962
Fahnentuch, 137 × 183

Imaginäre Flagge SCHWEIZ, 1972
Nach einem Ölbild von 1962
Fahnentuch, 137 × 183

Imaginäre Flagge JAPAN, 1972
Nach einem Ölbild von 1962
Fahnentuch, 137 × 183





THINK

Einzelausstellungen

Julien Levy Gal., NYC 1932. *Exhibition of Objects*, Julien Levy Gal., NYC 1939 (Kat./Text: Parker Tyler). Julien Levy Gal., NYC 1940. *Portraits of Woman by J. C.*, Hugo Gal., NYC 1946. Copley Gal., Hollywood 1948. *Aviary by J. C.*, Egan Gal., NYC 1949 (Kat./Text: Donald Windham). *Night Song and Other New Work by J. C.*, Egan Gal., NYC 1950. Walker Art Center, Minneapolis 1953. *Night Voyage by J. C.*, Egan Gal., NYC 1953. *J. C., 10 Years of his Art*, Allan Frumkin Gal., Chicago 1953. *Winter Night Skies*, Stable Gal., NYC 1955. *Portrait of Ondine*, Wittenborn & Co., NYC 1956. *J. C.—Selected Works*, Stable Gal., NYC 1957. *Bonitas Solstitialis . . .*, New Gal., Bennington College, Vermont 1959. Ferus Gal., LA 1962. *Boxes and Collages*, New York Univ. Art Collection, Loeb Student Center, NYC 1963. J. L. Hudson Gal., Detroit 1965. *J. C. Collages*, Robert Schoelkopf Gal., NYC 1966. Pasadena Art Mus., Cal., 27. Dez. 1966—11. Febr. 1967 (Kat./Text: Fairfield Porter). The Solomon R. Guggenheim Mus., NYC, 4. Mai—25. Juni 1967 (Kat./Text: Diane Waldman). Gal. Galatea, Turin 1971. *Boxes and Collages*, Gimpel & Hanover Gal., Zürich, 15. Jan.—19. Febr. 1972 (Kat./Text: K. L. McShine). Cooper Union School of Art and Architecture, NYC, Febr. 1972. Allan Stone Gal., NYC, Febr. 1972.

Wichtige Gruppenausstellungen

Surrealist Group Show, Julien Levy Gal., NYC 1932. *Minutae, Glass-Bells, Shadow Boxes, Coups d'Oeil, Jouets Surréalistes*, Julien Levy Gal., NYC 1932. *Fantastic Art, Dada and Surrealism*, MOMA, NYC 1936 (Kat./Text: Alfred H. Barr). *International Surrealist Exhibition*, New Burlington Gal., London 1936. *Exposition Internationale du Surréalisme*, Gal. des Beaux-Arts (Org.: André Breton, Paul Eluard), Paris 1938. *Surrealist Group Show*, Julien Levy Gal., NYC 1940. *Objects by J. C., Box-Valise by Marcel Duchamp, Bottles by Lawrence Vail*, Art of This Century, NYC 1942. *Abstract and Surrealist Art in the United States*, Denver Art Mus., Denver 1944 (Kat./Text: G. L. M. M., Sidney Janis); Seattle Art Mus., Santa Barbara Mus. of Art; Cincinnati Art Mus., 1944. *Whitney Annual*, The Whitney Mus. of American Art, NYC 1953, 1954, 1956, 1957. *62nd American Exhibition*, Art. Inst. of Chicago, Chicago 1957 (Kat./Text: Frederick A. Sweet). *Whitney Annual*, The Whitney Mus. of American Art, NYC 1958. *The Disquieting Muse: Surrealism*, Contemporary Arts Mus., Houston, Texas 1958. *Pittsburgh International*, Pittsburgh 1958 (Kat./Text: Gordon Bailey Washburn). *Art and the Found Object*, The American Federation of Arts, Wanderausstellung 1959—1960. *Surrealist Intrusion in the Enchanters Domain, International Surrealist Exhibition*, D'Arcy Gal., NYC 1960. *Whitney Annual*, The Whitney Mus. of American Art, NYC 1960. *The Art that Broke the Looking Glass*, Dallas Mus. for the Contemporary Arts, Texas 1961 (Kat./Text: Douglas MacAgy). * *The Art of Assemblage*, MOMA, NYC 1961. *Whitney Annual*, The Whitney Mus. of American Art, NYC 1962. *Art Since 1950*, World Fair, Seattle 1962 (Kat./Text: Norman Davis, Sam Hunter). *Modern Sculpture from the Joseph H. Hirshhorn Collection*. The Solomon R. Guggenheim Mus., NYC 1963 (Kat./Text: H. H. Arnason). *Much has Happened 1910—1959*, Royal Marks Gal., NYC 1963 (Kat./Text: Dore Ashton). *New Acquisitions*, Martha Jackson Gal., NYC 1964. *Whitney Annual — Contemporary American Sculpture*, The Whitney Mus. of American Art, NYC 1964. *Twentieth Century Masters*, Feigen-Palmer Gal., LA 1964. *Boxes*, Dwan Gal., LA, 2.—29. Febr. 1964 (Kat./Text: W. Hopps). *Modern Masters*, Rose Fried Gal., NYC 1964. *67th American Exhibition*, Art Inst. of Chicago, Chicago 1964 (Kat./Text: John Maxon, James Speyer). *De Kooning — Cornell*, Allan Stone Gal., NYC, Febr. 1964 (Kat.). *Etats Unis, Sculpture du XXe Siècle*, Musée Rodin, Paris 1965 (Kat./Text: Cécile Goldscheider, René d'Harnoncourt). *Robert Cornell: Memorial Exhibition*, Robert Schoelkopf Gal., NYC 1966. *Two Decades of American Painting*, MOMA, NYC 1966. *Whitney Annual*, The Whitney Mus. of American Art, NYC 1966. *Contemporary American Painting and Sculpture*, Krannert Art Mus., Univ. of Illinois, Champaign 1967. * *American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles County Mus. of Art, LA 1967. *Dada, Surrealism and Their Heritage*, MOMA, NYC 1968. *New York Painting 1940—1970*, Metropolitan Mus. of Art, NYC 1969 (Kat./Text: Henry Geldzahler). *Poetic Image*, Hanover Gal., London 1970. Gal. Thomas Borgmann (u. a. Beuys, Nauman, Westermann), Köln, März—April 1970. * *Das Ding als Objekt*, KH Nürnberg 1970. * *Continuing Surrealism*, La Jolla Mus. of Art, Cal. 1971.

Bücher

André Breton, *What is Surrealism?*, Faber and Faber Ltd., London 1936. Julien Levy, *Surrealism*, The Black Sun Press, NYC 1936. André Breton, *Dictionnaire abrége du Surréalisme*, Hg. Ed. des Beaux-Arts, Paris 1938. Sidney Janis, *Abstract and Surrealist Art in America*, Hg. Reynal and Hitchcock, NYC 1944. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Hg. Brentano's, NYC 1945. John J. H. Baur, *Revolution and Tradition in Modern American Art*, Harvard University Press, Cambridge 1951. *Surrealism and its Affinities: The Mary Reynolds Collection*, Hg. Hugh Edwards, The Art Inst. of Chicago, Chicago 1956. Sam Hunter, *Modern American Painting and Sculpture*, Dell Publishing Co. Inc., NYC 1959. Michel Seuphor, *La sculpture de ce siècle*, Editions du Griffon, Neuchâtel 1959. Robert Goldwater, *J. C.*, in: *Dictionary of Modern Sculpture*, Ed. Robert Maillard, Tudor Publishing Co., NYC 1960. Marcel Jean, *The History of Surrealist Painting*, Grove Press, NYC 1960. Herbert Read, *A Concise History of Modern Sculpture*, Hg. Frederick A. Praeger, NYC 1964. *Metro International Dictionary of Contemporary Art*, Ed. Metro, Mailand 1964. Samuel M. Green, *American Art: A Historical Survey*, The Ronald Press Co., NYC 1966.

Periodica

In: View, 1/9—10, Dez. 1941—Jan. 1942, p. 3. In: View, 2/1, April 1942, p. 3. *Americana Fantastica*, in: View, 2/4, Jan. 1943. Belle Krasne, in: Design Quarterly, 30/1954, pp. 9—23. Howard Griffin, *Auriga, Andromeda, Cameleopardia*, in: Art News, 56/8, Dez. 1957, pp. 24—27, 63—65. E. C. Goosen, *The Plastic Poetry of J. C.*, in: Art International, 3/10, 1959—1960, pp. 37—40. Barbara Butler, *New York Fall 1961*, in: Quadrum, 12/1961, pp. 133—140. *The Museum of Modern Art, New York: Art of Assemblage*, in: Das Kunstwerk, XV/5—6, Nov.—Dez. 1961, p. 63. Dore Ashton, *Art U.S.A. 1962*, in: Studio, 163/827, März 1962, pp. 84—94. Gerald Nordland, *Show at the Ferus Gallery*, in: Das Kunstwerk, XVI/5—6, Nov.—Dez. 1962, p. 67. John Coplans, *Notes on the Nature of J. C.*, in: Artforum, 1/8, Febr. 1963, pp. 27—29. T. B. Hess, *Steel Mistletoe: The Whitney's Exhibition of 110 Sculptures*, in: Art News, 61/10, Febr. 1963, p. 56. Dore Ashton, *New York Letter*, in: Das Kunstwerk, XVI/10, April 1963, p. 32. Walter Hopps, *Boxes*, in: Art International, VIII/2, März 1964, pp. 38—41. E. B. Henning, *Language of Art*, in: Cleveland Museum Bulletin, 51/Nov. 1964, pp. 219—221. V. Raynor, *Exhibition at the Stone Gallery*, in: Arts, 39/6, März 1965, p. 53. D. Waldman, *Cornell: the Compass of Boxing*, in: Art News, 64/1, März 1965, pp. 42—45. Ellen H. Johnson, *Arcadia Enclosed: the Boxes of J. C.*, in: Arts, 39/10, Sept.—Okt. 1965, pp. 35—37. Alexandra Cortesi, *J. C.*, in: Artforum, 4/8, April 1966, pp. 27—31. E. H. Johnson, *Loan Exhibition of Cornell Boxes*, in: Oberlin College Bulletin 23, Frühling 1966, pp. 127—131. Fairfield Porter, *J. C.*, in: Art and Literature, 8/Frühling 1966, pp. 120—130. *Artists: The Compulsive Cabinetmaker*, in: Time Magazine, 8. Juli 1966, pp. 56—57. Thomas B. Hess, *Eccentric Propositions*, in: Art News Annual, XXXII/1966, pp. 9—27. Henry Geldzahler, *Collage by J. C.*, in: Metropolitan Museum of Art Bulletin, Dez. 1970, p. 192. Gerrit Henry, *New York Letter*, in: Art International, XV/3, März 1971, pp. 51—53, 67. Carter Ratcliff, *New York Letter, Collage*, in: Art International, XV/8, Okt. 1971, pp. 56—58. *J. C., Galleria Galatea, Torino*, in: King Kong International, Jan. 1972, p. 11. Ursula Isler, *Kunst in Zürich*, in: Neue Zürcher Zeitung, 2. Febr. 1972, p. 23. Grace Glueck, *Youth Laud Cooper Union 'Adult' Art*, in: New York Times, 11. Febr. 1972, p. 22.

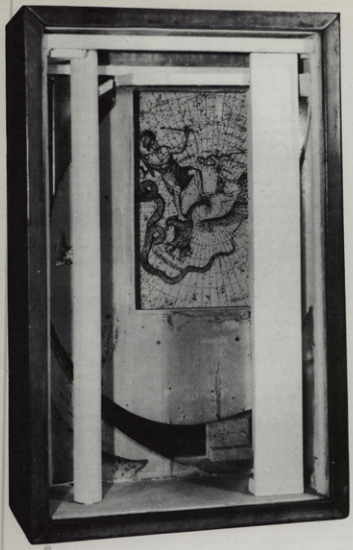
Joseph Cornell

* 1903 Nyack, New York. Lebt in Flushing, New York.

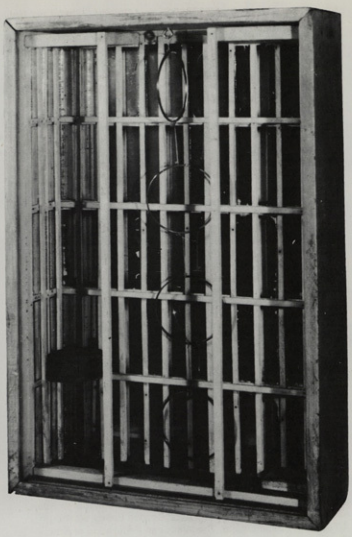
1 THE CRYSTAL PALACE, 1949
Holz, Glas, Metall, 46 x 30 x 10
Sammlung M. et Madame D. Varenne, Genf

2 PAVILION, 1953
Holz, Glas, Collage, 48 x 30 x 11,5
Sammlung M. et Madame D. Varenne, Genf

3 UNTITLED (CASSIOPEIA), 1961/62
Holzkasten, Glas, Holz, Stahl, Messing, Kork, 22,5 x 30,5 x 10,5
Sammlung Robert Feldman, Scarsdale, N. J.

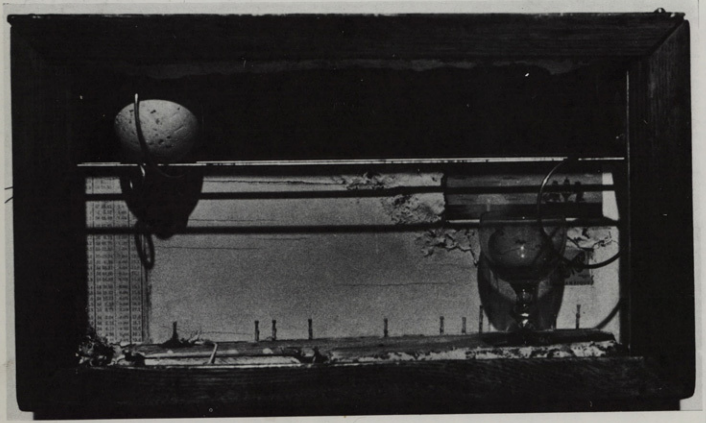


2



1

3



Einzelausstellungen

Gal. Vismara, Mailand, 20. April–10. Mai 1965 (Kat./Text: L. F., Eigene Schriften + Begleittext). Gal. Notizie, Turin, 20. Jan. bis 20. Febr. 1967 (Kat./Text: C. Lonzi). Teatro Stabile di Torino, Sala delle Colonne, Turin, Mai 1967. Gal. Notizie, Turin, 29. Febr. – 20. März 1968 (Kat./Text: C. Lonzi, S. Vertone, M. Volpi, L. F.). Gal. La Salita, Rom, 21. März – 12. April 1969. Gal. Toselli, Mailand, April 1970. *Bekleidung*, Aktionsraum 1, München, 18. April 1970 (Dok. Kat./Text: L. F.). Gal. Arte Borgogna, Mailand, 3.–29. März 1971 (Kat./Text: S. Vertone). Gal. Notizie, Turin, Juni 1971 (Kat./Text: Saverio Vertone).

Gruppenausstellungen

Sculture di serie, Centro Fly, Mailand 1966. Gal. Milano, Mailand 1966. Gal. Notizie, Turin 1966. Gal. Sperone, Turin 1966. Gal. Nuova Tendenza, Modena 1966. Gal. Heide Hildebrand, Klagenfurt 1966. Premio San Fedele, Mailand 1966. Gal. Notizie, Turin 1967. Gal. Sperone, Turin 1967. Gal. Christian Stein, Turin 1967. *Contemplazione*, Gal. Sperone, Gal. Stein, Gal. Il Punto, Turin, Dez. 1967 (Kat./Text: D. Palazzoli). *Lo spazio dell'immagine*, Foligno. Trigon 67, Graz 1967. Nationalmuseum für moderne Kunst, Tokio 1967. Museo sperimentale d'arte contemporanea, Turin 1967. Gal. Nazionale d'Arte Moderna, Rom 1968. *Italienische Kunst des 20. Jahrhunderts*, Städt. Museum, Bochum, Berlin, Köln 1968 (Kat./Text: Palma Bucarelli, L. F.). Gal. Senatore, Stuttgart 1968. * *Arte Povera*, Gal. De Foscherari, Bologna 1968. *Contemplazione*, Gal. Flaviana, Lugano, Febr. 1968. *XIV. Triennale Milano*, 1968. *Situazione '68*, Florenz 1968. *Fabro, Kounellis, Paolini*, Qui Arte Contemporanea, Rom 1968 (Kat./Text: M. Volpi). * *RA 3 Amalfi 1968*. Gal. La Salita, Rom 1968 (Kat./Text: M. Volpi). Studio Arte Contemporanea, Rom 1968. *100 opere d'arte italiana dal futurismo ad oggi*, Gal. Nazionale d'Arte Moderna, Rom 1968. *Festival International* Cagnes-sur-Mer, 1969. *Charlottenburg 2000*, Kopenhagen 1969. * *3ª Biennale Internazionale della Giovane Pittura – Gennaio 70*, Bologna 1970. *Sentenza 1* (+ Boetti, Long, Paolini, Ryman), Gal. Toselli, Mailand, 8.–31. Okt. 1969. *Campo Urbano*, Como, Sept. 1969 (Kat./Text: L. Caramel, L. F., u. a.). * *Processi di pensiero visualizzati*, KM Luzern, 1970. * *Conceptual Art/Arte Povera/Land Art*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin 1970. * *Tokyo Biennale 1970*. * *Amore mio*, Palazzo Ricci, Montepulciano 1970. *New Italian Art 1953 – 1971*, Walker Art. Gal., Liverpool, 22. Juli – 11. Sept. 1971 (Kat./Text: G. Carandente). *Immagine oggi in Italia*, Lecco 1970. * *At the Moment*, Zagreb 1971. * *Situation/Concepts*, Innsbruck 1971. *Kunstzone* München, 1971. * *7ª Biennale de Paris*, 1971. *Persona*, Belgrad, 10.–25. Sept. 1971. Gal. Marilena Bonomo, Bari, Dez. 1971. * *Appunti per una tesi sul concetto di citazione e di sovrapposizione*, GAP Studio d'Arte Contemporaena, Rom 1971. *Biennale Venedig*, 1972.

Eigene Schriften

In: Carla Lonzi, *Discorsi*, in: Marcatre, 19–22, 1965/1966. In: flash art 24, Mai 1971, p. 5. In: Data 1, Sept. 1971, pp. 54–59.

Bücher

Diario Vitt, 25. 11. 1968. T. Catalano, Una tesi grafica sul problema dell'oggetto, Rom 1968. Carla Lonzi, * *Autoritratto*, Bari 1969. U. Kultermann, * *Oltre la pittura/Neue Formen des Bildes*, Mailand/Tübingen 1969.

Periodica

Carla Lonzi, *Discorsi*, in: Marcatre 19–22, 1965/1966. S. Ceccato, *Il problema della nascità delle idee*, in: Il Giorno, 16/11/1965. P. Fossati, *Lo spazio delle cose*, in: L'Unità, 30/1/1967. Tommaso Trini, in: Domus, Jan. 1967. Ders., * *Rapporto da Amalfi*, 1968, Ders., * *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, 1969. G. Celant, *Homo Fabro*, in: Cartabianca, Mai 1968, p. 10. G. De Marchis: *Le Mostre*, in: L'Espresso, 19/5, 1968. L. Caramel, *L. F.*, in: NAC, Mai 1968. Carla Lonzi, *Note e rassegne*, in: RAI, 28/5, 1969. * *Kiss Me I'm Italian*, Sonderheft Opus International 16, März 1970. A. Bonito Oliva, * *Amore mio – I segni della presenza*, 1970. G. Celant, in: Domus, 1, 1971. In: Art and Artists, 5, 1971. M. Bandini, *L. F.*, in: NAC, 5, 1971. Giancarlo Politi, *Biennnale di Parigi*, in: flash art 23, Okt./Nov. 1971, pp. 1–3.

Luciano Fabro

* 1936 Turin. Lebt in Mailand.

Ich arbeite gleichzeitig mit verschiedenen Materialien, mit Glas, Seide, Blei und mit idiomatischen Ausdrucksweisen. Beide Tätigkeiten haben zwar nicht identische Bedeutung, setzen aber eine gleichartige Praxis voraus.
Die Ergebnisse, die mit der einen oder anderen Tätigkeit erzielt werden, sind zwar sehr verschieden, aber im Grunde nicht weiter voneinander als eine Sprache von der anderen.
Diese Beobachtung erwähne ich nicht, um angenehm vereinfachend, verschiedene Aktivitäten, einmal als Prozeß, dann als sich realisierendes Ergebnis, in den gleichen Topf zu werfen, sondern um den spekulativen Leitfaden zu definieren, der alle Ebenen der Bildvorstellungen durchzieht. Oder, gleichwertig: die diversen Sektoren der Bildvorstellung, die die spekulative Ebene durchdringen, halten den Konflikt zwischen experimenteller Formulierung und Inhalt des Konzepts latent.
Der latente Konflikt zwischen experimenteller Formulierung und Inhalt des Konzepts rührt daher, daß ersteres der kombinatorischen Ratiostruktur, das zweite dagegen dem Assoziationsfeld der Bildvorstellung entspricht. Der Ausdruck "latenter Konflikt" bezeichnet den Fall, in dem der Konflikt auf der Ebene des Ausdrucksbewußtseins erkannt wird. Er ist aber nur lösbar in dramatischer Weise, mit der Elimination von Form *oder* Inhalt, und mit Ergebnissen, die mehr zur Geisteskrankheit gezählt werden können.
Der Ausdruck kombiniert Bilder oder Ideen oder Verhaltensweisen oder Bildzitate, damit er ein Ergebnis vorzeigen kann, in dem nicht das eine oder andere Element – Vorstellung oder Ratio – fehlt. Diese Einsicht ist in jegliche gute Menschenwerk eingegangen, sei es spekulativer Natur (Philosophie, Physik, Mathematik, Magie) oder darstellender Art (bildende Kunst, Literatur, Musik, Tanz); denn beide Aktivitäten unterscheiden sich nicht so sehr durch die Vorherrschaft der Vorstellungskraft oder der Ratio, sondern allein durch das Feld der Untersuchungen, das den größeren oder kleineren Anteil an Praxis oder an Methode bestimmt.

. . . . sto trattando contemporaneamente il vetro, la seta, il piombo, vari materiali, insomma, e le espressioni idiomatiche, non con identico significato, ma con una prassi similare.
I risultati sugli uni sull'altre sono molto diversi, ma non più diversi di quanto risultino tra un'espressione idiomatica e l'altra.
L'enunciazione di questa osservazione non l'uso per abbracciare, di comodo, attività diverse come processo e come risultato realizzativo; ma per definire il filo conduttore speculativo, che si sviluppa perpendicolarmente ai diversi piani dell'immaginifico. Oppure, con valore equivalente: i diversi settori dell'immaginifico che si sviluppano perpendicolarmente al piano speculativo, mantenendo latente il conflitto tra l'enunciazione ed il contenuto sperimentale del concetto.
Il conflitto latente tra l'enunciazione ed il contenuto sperimentale del concetto deriva dal fatto che il primo risponde alla struttura combinativa razionale, il secondo invece risponde alle associazioni dell'immaginifico. L'espressione "conflitto latente" é adoperata in ragione che tale conflitto é avvertibile a livello di coscienza espressiva, ma non é risolvibile che in maniera drammatica con l'eliminazione di uno dei due termini e con risultati che interessano specificatamente le psicopatie.
Affinché quanto realizzato non risulti carente dei due termini. l'immaginifico ed il razionale, l'espressione avviene tramite combinazioni di immagini, o idee, o comportamenti, o usi di immagini. Questo accorgimento é stato usato in ogni buona espressione dello spirito umano, sia essa speculativa (filosofia, fisica, matematica, magia), sia essa rappresentativa (arte figurale, letteratura, musica, espressione fisica); perché le due attività non si differenziano per il prevalere dell'immaginifico o del razionale ma puramente per il campo d'indagine, che determina la maggior o minor incidenza della prassi e della metodologia . . . . .

Luciano Fabro



Weissermann

WEISSERMANN

16 · 22

Ausbildung

Colorado College, Colorado Springs, 1963–65. Kansas City Art Inst., B.F.A., 1965–1968. Univ. of California, Davis, 1968–1970. M.F.A.; Grant for Academic Excellence, 1969.

Lehrtätigkeit

Teaching Assistantship, Univ. of California, Davis 1970. National Teaching Fellowship, 1970. Lehrauftrag für Bildhauerei, California College of Arts and Crafts, Oakland, Cal. 1970–1972.

Einzelausstellungen

The Art Company, Sacramento, Cal. 1969. *The Origin of Symmetry*, Worth Ryder Gal., Univ. of California, Berkeley, April 1970. Reese Palley, SF, Juli 1970; 1. Febr.–4. März 1972.

Gruppenausstellungen

California Western College, San Diego, Cal., April 1969. Kaleidoskop Gal., The Art Company, Sacramento, Cal., Aug. 1969. *U. C. Davis M.A. Candidates*, Memorial Union Art Gal., Univ. of California, Davis, Okt. 1969. *Slant Step Show*, The Art Company, Sacramento 1970. *Concealment*, Univ. of California, Davis, 1970. * *The Eighties*, University Art Mus., Univ. of California, Berkeley 1970. *Davis Exchange Show*, San Francisco Art Inst., Cal., März 1970. * *The Young Bay Area Sculptors*, San Francisco Art Inst., 1970. *Arts of San Francisco 1971*, (+ u. a. Melchert), San Francisco Mus. of Art, S.F., Juli 1971 (Kat.). *The Book Show*, Kansas City Art Inst., Kansas City, Missouri, Nov. 1971 (Kat.). * *Ben, Boltanski, Le Gac, J.C.F.*, KM Luzern, 1972 (Kat./Text: J.C.F.: Historische Dokumente — Vision — Überprüfung von Lebensabschnitten).

John C. Fernie

* 1945 Hutchinson, Kansas. Lebt in Oakland, California.

Periodica

Charles Johnson, in: Sacramento Bee, 8. Febr. 1969; 17. Aug. 1969; 1. März 1970. Alfred Frankenstein, in: San Francisco Chronicle, 22. März 1970. Thomas Albright, in: San Francisco Chronicle, 19. Juli 1970. Brenda Richardson, * *Bay Area Survey*, 1971. Thomas Albright, in: San Francisco Chronicle, 1. Juli 1971. Cecile McCann, in: Artweek, 24. Juli 1971, p. 8. Stephen Davis, *Fernie's Symmetries*, in: Artweek, 26. Febr. 1972. Theo Kneubühler, *Kunst als Verhaltens- und Wahrheitsforschung*, in: Vaterland, Luzern, 28. März 1972, p. 15.

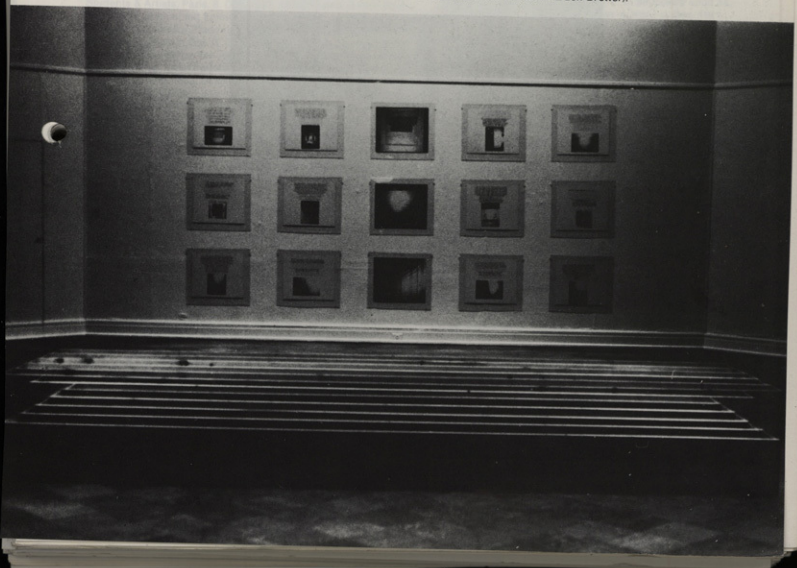
These historical documents establish relationships, visual and otherwise, which I thought important or amusing to consider. One series is a limited problem concerning precision of vision in which I use what is essentially a question and answer method. The others reflect and examine parts of my life of which I happened to have photographs.

I sometimes concern myself with problems which demand a considerable degree of control of object (situation) and viewer. Photographs are a convenient method of control.

The lined format on which the writing appears provides an ordered area in which to present words. The variation within that format (length of lines) provides an inactive form while maintaining some visual "content".

Ausstellung bei Reese Palley, San Francisco 1970

Die Holzskulptur wiederholt die auf den vorgedruckten Blättern eingetragenen Linien in derselben Anordnung
Maße: Höhe 30,5×610 (die sechs langen Bretter)×550 (das mittlere Brett)×490 (die fünf kurzen Bretter).



A message to brothers – who resemble shadowy architecture – a story played across some surface that is both surface and substance of vision; that allows the story to be both guide and follower of beauty, sensuality, and awe. A movie – just a nice little movie with shadows and words: not just words but a message. A message you can't see well for the beauty.

Architecture
Shadows
Places.



Eine Botschaft für Brüder – die schattenhafter Architektur gleicht – eine Handlung gespielt in einer Ebene, die beides ist: Ausdehnung und Substanz der Vision; die der Handlung beides erlaubt: Führer und Gefolge der Schönheit, der Sinnlichkeit und der Ehrfurcht zu sein. Ein Film, nichts als ein kleiner netter Film aus Schatten und Worten: nicht nur Worte, sondern eine Botschaft. Eine Botschaft kaum sichtbar vor lauter Schönheit. Architektur, Schatten, Orte.

Fast vollständige Biographie

(Fußnote zu Tausenden von Mahlzeiten; Hektolitern Ranksame; Tonnen Abfall; Millionen Meilen; Hunderten von Begegnungen, meist freundschaftlicher Art; großen Mengen von Liebschaften, davon einigen echten; 143 Monaten Schlaf; Ähnen von Träumen; zwei Kindern; 36 Berufen; n + 1 Leiden und Freuden seit der Geburt, am 17. 1. 1926 in Sauve, Gard, einem Departement in Südfrankreich[1]). Nach fünfjährigem Aufenthalt in Los Angeles[2], drei Jahren im Fernen Osten, verbrachte er fünf Jahre, von 1954–1959, in Ägypten, Spanien, Dänemark. Rückkehr nach Frankreich 1960. Lebt seit 1968 in Deutschland.

[1]) Sauve ist der Geburtsort des Fabeldichters Fabian (18. Jh.). "Plaisir d'amour ne dure qu'un moment, chagrin d'amour dure toute la vie" (Die Freuden der Liebe sind von kurzer Dauer, der Liebeskummer dauert ein Leben lang). R. F. meint, diese Zeilen könnten von ihm stammen, ebenso das folgende: "partir c'est mourir un peu" (scheiden ist ein wenig sterben). – *Teaching and Learning as Performance Arts/Lehren und Lernen als Aufführungskünste*, Verlag Gebr. Koenig, Köln – NYC 1970.

[2]) Studium an der University of California. Erwarb den Grad eines M. A. in Economics, den er als Master of Arts verstehen möchte.

Aktionen, Einzelausstellungen, Gruppenausstellungen

Festival d'Art d'Avant Garde, Palais des Expositions de la Porte de Versailles, Paris 1960. *Performance Piece for a Lonely Person in a Public Place*, Street Piece, mit Peter Cohen, Paris, ca. 1960. *L'Immortelle Mort du Monde*, Auto-Théâtre, Paris, Sept. 1960. *Poi Poi*, Environment und Aufführung, Gal. Koepcke, Kopenhagen, Juni–Juli 1961 (Kat.). *Lille Kirkestrade No. 1, a 53 Kilo Poem*, Action/Poetry, Telephone/Performance, Riddersalen Kopenhagen, Juni–Sept. 1961 (Org. Eric Moseholm, Original-Text: R. F., Addi Koepcke). *Suspense Poem, Etude d'Acheminement de Poèmes en Petite Vitesse*, Mail/Event, Paris, Sept. 1961. *No-Play in Front of No-Audience*, no Play, Paris, Frühling 1962. *Galerie Légitime*, Street Performance, Paris; Frankfurt a. M.; London 1962. *L'Autriche*, Action-Poem, it illustrates the Possibility of Making a Performance out of one's Ideas'. *Festival of Misfits*, Gal. One, London, 23. Okt.–8. Nov. 1962. *Fluxus Festival*, 6 Konzerte, Kopenhagen, 23.–28. Nov. 1962. *13 Ways to Use Emmett William's Skull*, Street Performance, mit Emmett Williams, Paris 1962. *Père Lachaise No. 1*, Domaine Poétique, American Center for Students & Artists, Paris, 8. Dez. 1962. *Kabou'inema*, Action Poetry, Domaine Poétique, mit Emmett Williams, Jean-Loup Philippe, American Center for Students & Artists, Paris, 8. Dez. 1962–18. Mai 1963. *Comptoir*, Gal. R. Cordier, Paris, 5. Mai–19. Juni 1963. *Whispered Art History for Jukebox*, Kunstbibliothek, Kopenhagen, Okt. 1963 (Org. Knud Pedersen). *Biennale de Paris-Art du Langage*, MAM, Paris, Okt. 1963. *Collective Poem for Raphael Jesus Soto*, mit Emmett Williams, L'Aujourd'hui de Demain, Musée d'Arras, Arras, Frankreich 1963. *Le Poipoidrome*, Projekt für ein Hochhaus für: 'Centre de la Création Permanente', mit Joachim Pfeufer (Architekt), Paris 1963. *Le Roc d'Honneur, dialogue pornographique ordinaire*, Buchprojekt, mit Daniel Spoerri, Paris 1963. *Soumission au Possible-Berger Rêvant qu'il était Roi*, Schauspiel von 1961, Veranstaltung im Café-Théâtre 'La Vieille Grille', Paris, 6. April 1964. *Platitudes en Relief: Piège à Mots*, mit Daniel Spoerri, Gal. I, Paris; Gal. Zwirner, Köln; Haus am Lützowplatz, Berlin; Gal. Schwarz, Mailand 1964. *Co/Invention No. 1: The Spaghetti Sandwich, Aktion, 2nd Co/Invention: The Pink Earplug*, Performance-Piece, erstmals mit Emmett Williams, Festival de la Libre Expression, American Center for Students & Artists, Paris, 25. Mai 1964. *Festival der Neuen Kunst*, Aachen, 20. Juli 1964. *Flux Festival*, Kunstcentrum t'Venster, Rotterdam, 23. Nov. 1964. *Ample Food for Stupid Thought-Yes*, Action Poetry, Monday Night Letters, Café au Go Go, NYC, 25. Jan. 1965. *Le Filliou Idéal, not deciding – not choosing – not wanting – not owning . . .* NYC 1965. *La Cédille qui Sourit*, mit George Brecht, Center for Permanent Creation, Villefranche-sur-Mer, 1965–1968. *Street Fighting Singing Sade-Whispered Art History*, Action-Poetry, The East End Theater, NYC, 3. März 1965. *Key Event*, East End Theater, NYC, 13. März 1965. *2e Festival de la Libre Expression*, American Center for Students & Artists, Paris, 20. Mai 1965. *First World Congress: Happenings*, St. Mary's of the Harbor, NYC, 30. Aug.–1. Sept. 1965. *Third Co/Invention: Pink-Spaghetti Handshake*, mit Emmett Williams, Paris 1965. *Fourth Co/Invention: Extra-Sensory-Misperception*, mit Emmett Williams, Paris 1965. *MAT und MAT MOT*, Gal. Der Spiegel, Köln, 15.–17. Okt. 1965; Ausst. Hotel Frankfurt Intercontinental, Nymphenburger Saal, Frankfurter Buchmesse 1965; Gal. aktuell, Bern, 18. Nov.–23. Dez. 1966; Gal. Renée Ziegler, Zürich 1966; Librairie La Hune, Paris 1966. *Exposition Intuitive*, Gal. Jacqueline Ranson, Paris,

Robert Filliou

* 1926 Sauve/Gard, Frankreich. Lebt in Düsseldorf und Saint Jeannet, Alpes Maritimes, Frankreich.

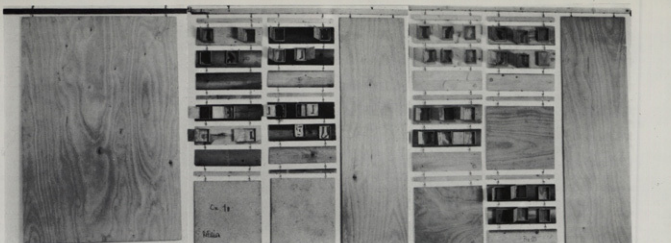
Okt. 1966. *Non-Ecole de Villefranche*, mit Jean-Pierre Walfard, George Brecht, La Cédille qui Sourit, Villefranche 1966. *Dans le cadre des Génies de Bistrot, Hommage à l'Esprit d'Escalier*, Hall des Remises en Question, Nizza 1967. *The Key to Art (?), Hand-Show*, mit Scott Hyde, Fotograf, Tiffany's Windows, NYC 1967. *Hand-Show*, SABA-Studio, Ausst. mit George Brecht, Villingen, 20. Okt.–20. Nov. 1967. *Fermeture de la Cédille qui Sourit* (pour son 3e anniversaire), März 1968 (P.: 'Banqueroute'). *The Poetic Science*, Action-Poetry, Moderna Museet, Stockholm, 10.–11. Mai 1968 (P.). *Intuitionen und Galerien*, Gal. der Ed. Hansjörg Mayer, Stuttgart, 1. Okt. 1968. *Edition Hansjörg Mayer*, Haags Gemeentemus., 5. Okt.–24. Nov. 1968 (Kat./Text: Hans Jocher, Kies Broos). *Création Permanente-Principe des Equivalences*, Gal. Schmela, Düsseldorf, 25. Febr.–20. März 1969. * *intermedia '69*, Heidelberg 1969. *Bien Fait, Mal Fait, Pas Fait . . .*, Gal. Felix Handschin, Basel, 15. Juni–4. Aug. 1969. *La Cédille qui Sourit*, mit George Brecht, Städt. Mus. Mönchengladbach, 18. Juni–27. Juli 1969 (Kat./Text: J. Cladders, R. F., George Brecht). Gal. Michael Werner, Köln, 13. April–11. Mai 1970. *Commemor*, gemischtes Komitee zum Austausch von Kriegsdenkmälern, Neue Gal., Aachen, Juli–Dez. 1970. *Eröffnung des Sommerreisebüros 'Robert Filliou'*, Kabinett für Aktuelle Kunst, Bremerhaven, 18. Juli 1970. * *Strategy: Get Arts*, Edinburgh Art Festival, 1970. *A Joint Work of Robert Filliou and*, Gal. Schmela, Düsseldorf, 14. Nov.–12. Dez. 1970. * *3 → ∞: New Multiple Art*, Whitechapel Art Gal., London 1970–1971. * *Happening & Fluxus*, KV Köln, 1970–1971. *Beethoven 1770–1970*, Neue Gal. Aachen, 3. Dez. 1970–15. Jan. 1971. *In Memoriam Friends*, Eat Art Gal., Düsseldorf, Jan. 1971. *Joint Works with . . .*, Gal. René Block, Berlin, 3. Mai–8. Juni 1971 (Kat.). *10 Arbeiten von 1961, 1 Arbeit von 1961–1971*, Gal. Michael Werner, Köln, 28. Juni–31. Juli 1971. *Düsseldorf, Stadt der Künstler*, Vortragszentrum der Neuen Messe, Düsseldorf-Stockum, 9.–23. Sept. 1971. *Solidaritätsveranstaltung für Angela Davis-Research in Poetical Economy*, art intermedia, Köln, 31. Okt. 1971. *15 Works of R. F. to be looked upon as*, Wide White Space Gal., Antwerpen, 4. Nov.–2. Dez. 1971. *Arte e Decultura*, Gal. Blu, Mailand 1971. *Les Paravents*, Gal. de la Salle, Vence 1971. *L'année des 365–1er Avril*, Gal. Ben Doute De Tout, Nizza, 1. April 1971. *Fondation de 'La Géniale République', Supposedly Dedicated to Research into the Development of Human Genius rather than Talent*, 1971. *'Territoire de La Géniale République', Research at the Stedelijk*, SM Amsterdam, 5. Nov.–3. Dez. 1971. *Territoire No. 2 de 'La Géniale République', Recherche en Stupidologie*, Übertragung des 'Territoire de la Géniale République' auf einen alten Bauernhof, 20 km von Nizza. *Recherche en Futorologie*, Gal. Schmela, Düsseldorf, Mai 1972. *Documentation sur le Territoire No 2 de la Géniale Republique*, Gal. House, London, Mai 1972.

Filme

Work and Play, mit George Brecht, 2 x 7': *1 Hommage à Méliès*, George Brecht und R. F. als Schauspieler in verschiedenen ihrer Ein-Minuten-Szenen, Regie: Robert Guigny, *2 Crate*, Regie: Ake Dyfverman, 1968. *Double Happening, Contribution for Happening and Fluxus*, mit Emmett Williams, 16 mm, s/w, Ton, 8', Kamera: Gerry Schum, Produzent: Tony Morgan, in den Toiletten der Kunstakademie Düsseldorf, 1970.

Editionen, Bücher, Schallplatten, Manuskripte

A Five Year Plan tor the Reconstruction and Development of South Korea, Co-Autor, Ed. The United Nations Korean Reconstruction Agency, 1953. *Peter Wept*, Dramatic Composition, Manuskript, 1956. *The Three Bruce-Year Nursery*, Manuskript zu einem Film, 1958. *A Classical Play*, Drama, Manuskript, 1958. *Four Dimensional Space-Time Continuum*, 1958, in: KWY, 10, Paris 1962. *Et ton crâne*, in: KWY, 11, Paris 1963. *Père Lachaise No. 1, Poi-Poi-Gedicht*, Sept. 1961, in: Phantomas, Poésie Ouverte, 38/39/40, Sonderheft, Ed. Th. Koenig, Brüssel, Mai 1963. *Geflüsterte Kunstgeschichte*, 12 x 3', Schallplatten für Musikbox, Ed. Kunstbibliotheket, Kopenhagen 1963. *Je dirai Oh!, Kleines Gedicht*, in: Le Mouna frères, bulletin du Club des Aiguiguistes, Zero, 1964. Numéro Spécial de Phantomas, Ed. Th.



Koenig, Brüssel 1964. *1000 Basic Japanese Poems (Auswahl)*, Manuskript gewidmet Makoto Ohka, 1961–1963. R. F., Gianni Bertini, *Phantomas*, 1961–1962, in: Phantomas, 50, Ed. Th. Koenig, Brüssel, März 1965. *Ample Food for Stupid Thought*, Ed. Something Else Press, NYC 1965. *No-Book*, Manuskript, Englisch: George Brecht / Französisch: R. F., 1965. *Je Disais à Marianne / Ich sagte zu Marianne*, Ed. MAT-MOT 2, Gal. Der Spiegel, Köln 1965 (Aufl. 261, sign.); TAM–THEK, Ursula Brunner-Schwer, Düsseldorf. *L'Esclave F & A Propos d'un cas de Tâche Bleu*, Ed. Richard Tialans, Liège 1966. *Games at The Cedilla or The Cedilla Takes Off*, mit George Brecht, Ed. Something Else Press, NYC 1967. *A Proposition, a Problem, a Danger and a Hunch*, in: *Manifestos*, A Great Bear Pamphlet, Ed. Something Else Press, NYC 1966. *L'Immortelle Mort du Monde*, 5 Emotions corresponding to 5 Sounds, P., Ed. Something Else Press, NYC 1967. *Monsters are Inoffensive*, mit Topor und D. Spoerri, 22 Postkarten in Plastik-Kasten, Ed. Fluxus, NYC 1967. *Fluxdust or Fluxhair*, in Kasten, Ed. Fluxus, NYC 1967. *Table Top*, Foto Laminate, 90 x 90, Ed. Fluxus, NYC. *Obvious Deck*, Doppelseitige Spielkarten, Ed. Fluxus, NYC. *Futile Box*, Ed. Fluxus, NYC. *A Filliou Sampler*, A Great Bear Pamphlet, Actions Poems, geschrieben 1958–1963, Ed. Something Else Press, NYC 1967. *Hand Clock*, Ed. Fluxus, NYC. *Hand Show, The Key to Art?*, SABA-Studio, Ed. U. Brunner-Schwer, Aufl. 150, Sign. 24, Fotos von Scott Hyde. *Banqueroute*, P., Ed. La Cédille qui Sourit. *Galerie Légitime*, Serie 'Futura', Ed. Hansjörg Mayer, Stuttgart 1968. *14 Chansons et 1 Charade*, Ed. Hansjörg Mayer, Stuttgart 1968, Engl. Übersetzung: George Brecht, Deutsche Übersetzung: Diter Rot. *Université Populaire de Nice*, in: Kat. Ed. Hansjörg Mayer, Haags Gemeentemus., 1968. *Poème Collectif von R. F. & Cie.*, Slg. Les Pocquettes Volantes, Daily-Bul., Ed. A. Balthazar, La Louvière, Belgien 1968. *Optimistic Box no. 1/2/3*, 1. Holzkistchen mit Stein, 2. mit Originalfoto, 3. in Schachbrettmuster, Vice Versand, Ed. W. Feelisch, Remscheid 1968–1970. *Petite Histoire un peu Sainte*, Ed. R. Morel, Vaucluse, Frankreich 1969. *La Cédille qui Sourit*, mit George Brecht, Kat. in Form einer Streichholzschachtel, Ed. Städt. Mus. Mönchengladbach, 1969. *TM 5, La Joconde (Mona Lisa)*, Environment, Papptafel, mit Text: 'La Joconde est dans l'escalier + Ich komme zurück in 10 Minuten, Mona Lisa', Plastikeimer, Schrubber, Wischtuch, Aufl. 200, Ed. Tangente, Heidelberg 1969. *Extase*, mit D. Iannone, Ed. Diver Press, Köln 1970. *Filliou Autobiography*, in: Vague TREasure, Ed. Fluxus, NYC 1970. *Teaching and Learning as Performance Arts*, Verlag Gebr. Koenig, Köln–NYC 1970. *Mister Blue from Day-to-Day*, Kuhn Verlag, Aachen 1970. *A Thousand Japanese Poems*, Verlag Gal. Der Spiegel, Köln 1970. *Biography in Cards, Poems, Compositions*, Ed. Fluxus, NYC. *Berger rêvant qu'il était Roi, L'Esclave F, L'Anniversaire de la Mouette*, Centre d'Orientations et d'Informations Théâtrales, 25./26. Febr.–März 1971. *Seven Childlike used of Warlike Material*, Aufl. 100, Ed. Tangente, Heidelberg. *Mind, a Personal Message, with Love from R. F.*, Postkarte, 1971.

Bücher, Periodica

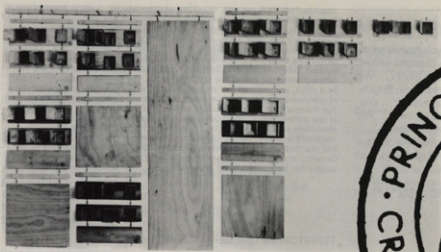
In: Kopenhagen, 39, Kopenhagen, 31. Okt. 1961. A. Jouffroy, in: L' Express, Dez. 1962. J. Becker, W. Vostell, in: *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Rowohlt, Hamburg 1965. In: Konstrevy, Sonderausgabe *Happening*, 4/5/XII, Stockholm 1965. In: Et 1, Edition et, Verlag Chr. Gruetzmacher, Berlin 1966. *Manifesten en Manifestaties 1916–1966*, in: Randstad, 11–12, Verlag de Bezige Bij, Ed. S. Vinkenoog, Amsterdam 1966. *Vers un Villefranche des Arts*, in: L'Espoir, 29. Okt. 1966. In: Open, 1–3, Hg. M. Alocco, Nizza 1967–1968. Otto Ludwig, *Streetfighting*, in: Aktuelt, Kopenhagen, 20. Mai 1968. K. Honnef, *La Cédille qui Sourit*, in: Das Kunstwerk, XXII/11–12, Nov.–Dez. 1969. J. Cage, *Notations*, Contribution by R. F., Ed. Something Else Press, NYC 1969. Klaus Honnef, in: Das Kunstwerk, XXIII/5–6, Febr.–März 1970, p. 66. D. Briers, *Eternally Yours*, in: Art and Artists, 6–7, Nov. 1971. M. Chavannes, *Ieder Mens Mag Vrijelijk Deelnemen*, in: Handelsblad, Amsterdam, 12. Nov. 1971. *Edinburgh, Scotland 1970*, in: Kunst-Zeitung 5, Sept. 1971. J.-C. Lambert, *Les Arteurs ou le Dépassement de l'Art*, in: Opus International, 22, Jan. 1971. *Filliou*, in: Opus International, 22, Jan. 1971, pp. 20–25. I. Lebeer, *Le Petit Filliou*, in: L'Art Vivant 18, März 1971. J. M. Poinsot, *Mail Art-Communication à Distance-Concept*, Ed. Cedic, Coll. 60 +, Paris 1971. *Kriegsdenkmäler, Aufruf*, in: Aktionsraum 1, Ed. A1 Informationen Verlagsgesellschaft, München, Aug. 1971. *Teaching and Learning as Performing Art*, in: flash art, April 1972.

EIN PROJEKT – DAS POIPOIDROM

Paris, Winter 1963. Eines Vormittags fuhr ich mit der Metro zu meinem Freund Joachim Pfeufer, wahrscheinlich um Geld für die Miete zu pumpen. Joe ist Architekt. Er malt auch. Damals allerdings arbeitete er hauptsächlich an seinen Bildern. Heute nimmt ihn die Urbanistik wieder ganz in Anspruch. An jenem kalten Morgen in der Ubahn schaute ich mir die Leute um mich herum an. Sie sahen alle traurig aus, gedankenverloren, verdrossen, einsam. (Ich wirkte auf sie wahrscheinlich genauso.) Ich dachte bei mir: „was soll ich tun? ich würde gerne etwas tun. was? wofür? für wen? Für all diese Leute. Doch was? Warum?" und dergleichen. Ich dachte an mein Leben. Lohnt schöpferische Arbeit all diese Anstrengungen, diese Disziplin? Am Ende bin ich gerade ein bißchen besser, als wenn ich nicht aus dem System ausgebrochen wäre. Aber selbst das ist keineswegs sicher. Wie Marianne, der ewigen Künstlerstreits und -falschheiten überdrüssig mir einmal sagte: „Ihr seid nur Künstler, wenn ihr was schafft. Sobald das vorbei ist, seid ihr keine Künstler mehr." Das stimmt. Kreation ist nicht genug. Man darf nicht damit aufhören. Das kann man sich nicht leisten. Das ist's, dachte ich. Was ich mit jedem teilen muß, ist die Kunst der permanenten Kreation. Ein Institut für permanente Kreation. Auf der Grundlage von Lust und Laune und dépaysement und gutem Willen und Mitmachen.

Bei Joe angekommen erzählte ich ihm von meiner Idee und bat ihn um Mitarbeit. Er war sofort einverstanden, und wir gingen an die Arbeit. Aus dieser Zusammenarbeit entstand das Poipoidrom. Warum ein so seltsamer Name wie Poipoidrom? Wenn irgendwo in Afrika, erzählte mir jemand, und zwar der holländische Architekt und Ethnologe Herman Hahn, er treibt seine Forschungen in Mali, Hauptstadt Bamako, ich habe den Eindruck, daß der Dialekt, den er meint, im südöstlichen Klippengebiet gesprochen wird, sich zwei Leute treffen, fragen sie einander:

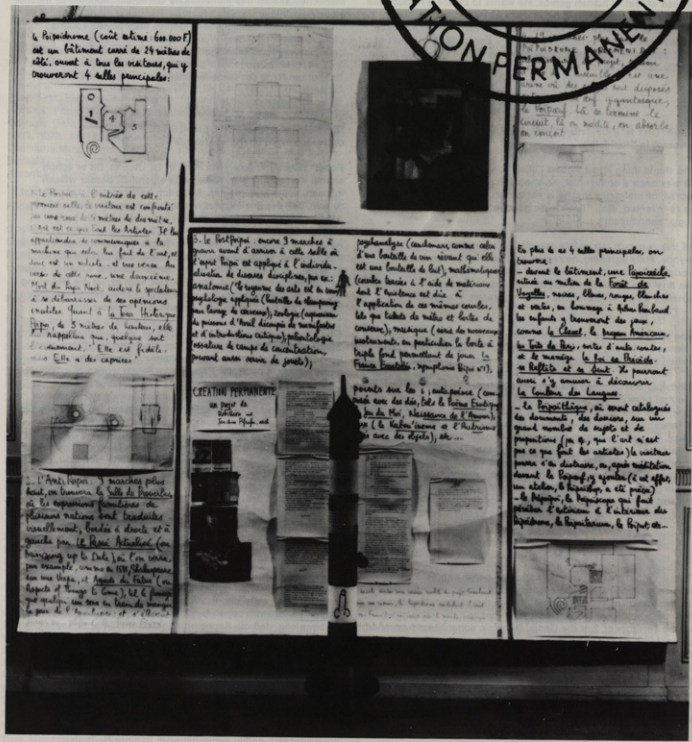
WIE GEHT ES DEINER KUH?
UND WIE GEHT ES DEINEM FELD?
UND WIE GEHT ES DEINEM ÄLTESTEN SOHN?
UND WIE GEHT ES DEINEM HAUS?
und so weiter zählen sie alle ihre Besitztümer auf; bis einer von ihnen



PRINCIPE D'EQUIVALENCE · CREATION PERMANENTE · PRINCIPE D'EQUIVALENCE · CREATION PERMANENTE ·

BIEN FAIT
MAL FAIT
PAS FAIT

PRINCIPLE OF EQUIVALENCE, 1968 (Holz. Textilien. Eisen. 200 × 1000)



POIPOIDROM. 1963
(Projekt von R. F. und Joachim Pfeufer, Arch.)

POIPOI
sagt, warauf der andere
POIPOI
antwortet. Damit brechen sie ab und wiederholen auch manchmal die ganze Geschichte. Was ich hier präsentiere ist das Ergebnis einiger (sagen wir) Treffen mit mir selbst: wie geht es meinem Stuhl?... Wie geht es meinen Zahlen?... Wie geht es meinem Hintern von Brigitte Bardot?... Wie geht es meinen Passagieren der Caravelle?... Wie geht es meinem 32. Gedanken Pascals?... Wie geht es mir?... Wie geht es meinem Mann in der Revolte?..., um all das mit einem POIPOI zu beenden – etwas (Kreation) beachtet im Augenblick die unbeantwortete Frage mehr oder weniger – während ich (wir) abbreche(n).

Aus: R.F., Lehren und Lernen als Aufführungskünste / Teaching and Learning as Performance Arts, Verlag Gebr. König, Köln 1970, S. 191f.

Joachim PFEUFER – * 1935, BOSTON (Massachusetts). Lebt in Paris. Biographische Angaben und Aktivitäten: POIPOIDROME 1963 – Robert FILLIOU co-architect / Urban Studies 1964 – 1968 / "THEM" 1966 / *Urbanism is Everybody's Business*, 1968 – Shadrach WOODS co-author. A book recapitulating material presented at the Triennale di MILANO, 1968 / Currently developing the urban matrix out of experiences and experiments in U.S.A., Holland, Germany and France. The Poipoidrome is a functional relation between reflexion, action and communication. The minimum Poipoidrome can be a chair, a workbench and an open mind. The combination of large numbers of minimums would not be just many chairs, many workbenches, much quiet. The Poipoidrome is an expression of this. It is also a matrix at the intersection of two different ways: *action* and *reflexion*, that represents the different characters of the co-architects. The optimum Poipoidrome is an eminently realizable building, still 24 x 24 meters. Ten years of research, presented here, has clarified what to put in it and how to build it. The co-urbanists are currently studying the problem where to build it, and are opened to suggestion from anybody for anywhere.

TERRITORY OF THE GENIAL REPUBLIC

Prologue. Rappel.: The world, in Filliou's view, is dying because of the agelong insistence upon the development of human talents instead of that of human genius. He wants to create a République Géniale dedicated to the development of human genius rather than talent. He would like to associate everyone to this research. (from *Research at the Stedelijk Nov. 5 – Dec. 5 1971*, a report of what went on in the Territory (n° 2) of the Genial Republic, inside the Stedelijk Museum, Amsterdam.)

TERRITORIUM DER GENIALEN REPUBLIK

Prolog. Pro Memoria. Die Welt ist nach Fillious Meinung am Sterben, weil sie seit Ewigkeiten darauf besteht, die Talente des Menschen anstatt das menschliche Genie auszubilden. Er möchte eine "République Géniale" (geniale Republik) einrichten, die der Entwicklung des menschlichen Genies statt seines Talents gewidmet sein soll. Sein Wunsch ist es, jedermann an seinen Untersuchungen zu beteiligen. (Aus *Research at the Stedelijk Nov. 5 – Dec. 5 1971* bringen wir den Bericht über die Ereignisse im Territorium Nr. 2 der Genialen Republik, im Stedelijk Museum Amsterdam).

TERRITORY N° 2 OF THE GENIAL REPUBLIC
Research in Stupidology

One stupid thing about Robert Filliou is, he an utopist. Since he was once a communist, he should know better, it seems. Of course, he maintains that he is not a marxist, that socialism must be re-invented, etc.. "Taoiste de gauche", he calls himself, gaga yogi, "anarchisant".

All this is guru's talk, while actually Filliou is as full of shit as anyone. Fully agreeing, he replies that he simply dreams of a world dedicated to the permanent creation of permanent freedom. His final aim is the liberation of children, he says, that will make possible all other liberations – women, races, workers!!!!!

One thing for Filliou is, he is the inventor of Stupidology, the science of stipidity ("from any proposition P must be substrated a stupidity factor S if we wish to see it in a neutral perspective N...: N = P – S), and that he is not afraid to apply it to his own conceipts and conceits (for inst., he points out that the term "neutral perspective" itself is stupid). Take the latest concept in date: The Territory of the Genial Republic, supposedly dedicated to research into the development of human genius rather than talent. Fillou calls genius these potential qualities we had, collectively or privately, before we developped our talents. Like growing wings (built-in it involves genius) versus inventing airplanes (built-upon it involeves destructive talent). Like building-in a true gift for living, playing, loving (genius) instead of building-out and upon states, polices, factories and families (talent). Sure, but what's the point for here and now? Does he know?

This we must grant Filliou. He knows he doesn't know. That's why he is doing research. Research is not the privileged domain of those who know, he proposes, it is on the contrary the domain of those who do not know. To show he means it, he has just set up the Territory n° 2 of the Genial Republic some 20 km from Nice, Alpes Maritimes. It consists of an old farmhouse in the middle of 2½ hectares of uphill land, and is surrounded on all sides by France, whose Post Office handles its mail up to the borders (December 1971 convention). For the time being, Filliou thinks he will limit his research on genius vs talent to *animals* and *plants*, and a few other things like . . . we will see. O. K. by me, really, provided he keeps keeping up everything in Neutral Perspective.

The Founder of the Genial Republic

TERRITORIUM Nr. 2 DER GENIALEN REPUBLIK
Untersuchungen über Stupidologie

Robert Filliou hat einen Nachteil, er ist Utopist. Da er schon einmal Kommunist war, hätte er es eigentlich besser wissen müssen, sollte man meinen. Natürlich behauptet er, kein Marxist zu sein, daß der Sozialismus neu erfunden werden muß, usw. Er, der Gaga Yogi, nennt sich „Linker anarchisierender Taoist".

All das ist Guru-Gerede. Filliou spinnt in Wirklichkeit genauso wie alle anderen. Er ist genau derselben Meinung und entgegnet, daß er einfach von einer Welt träumt, die permanente Kreation einer permanenten Freiheit ist. Sein Endziel, sagt er, ist die Befreiung der Kinder, dadurch werden alle andern Befreiungsbewegungen möglich, die der Frauen, der Rassen, der Arbeiter !!!!!

Eines kann man Filliou zugute halten, er ist der Erfinder der Stupidologie, der Wissenschaft von der Dummheit ("von einer Proposition P muß subtrahiert werden ein Dummheitsfaktor D, wenn wir sie in neutraler Perspektive sehen wollen N...: N = P – D). Er scheut sich auch nicht, diese Erkenntnisse auf seine eigenen Begriffe und Ideen anzuwenden (er weist z. B. darauf hin, daß der Ausdruck "neutrale Perspektive" auch Blödsinn ist). Oder nehmen wir das bisher neueste Konzept: Das Territorium der Genialen Republik, das zum Zweck der Erforschung des menschlichen Genies und weniger unserer Talente eingerichtet wurde. Filliou definiert Genie als die potentielle Fähigkeit, die wir alle einmal hatten – im Kollektiv oder einzeln, noch bevor wir unsere Talente entwickelt haben. Ein Gleichnis: wenn wir uns Flügel wachsen ließen, dann erfordert das Genie, Flugzeuge erfinden erfordert nur zerstörerisches Talent. Leben, Spielen, Lieben gehören zum Bereich Genie, die Einrichtungen Staat, Polizei, Fabrik und Familie sind Früchte unserer Talente. Sicher, aber was solls für hier und jetzt? Weiß er es überhaupt?

Das müssen wir Filliou lassen. Er weiß, daß er es nicht weiß. Das ist der Grund, warum er Forschung treibt. Sein Vorschlag: Forschung ist nicht das Privileg derer, die wissen, sondern im Gegenteil, soll von denen betrieben werden, die nicht wissen. Um zu beweisen, daß die Sache ernst gemeint ist, hat er soeben, etwa 20 km von Nizza entfernt, das Territorium Nr. 2 gegründet. Es besteht aus einem alten Bauernhof mit 2½ Hektar hügeligem Land und ist rundherum von Frankreich umgeben, dessen Bundespost die Briefe bis zu den Grenzen der Genialen Republik befördert (Konvention vom Dezember 1971). Vorerst will Filliou seine Forschungen "Genie gegen Talent" nur auf Tiere und Pflanzen beschränken und vielleicht noch auf ein paar andere Dinge wie . . . na, wir werden ja sehen. Mir soll es so recht sein, vorausgesetzt, daß er weiterhin alles in einer Neutralen Perspektive hält.

Der Gründer der genialen Republik

Ausbildung

Vassar College, NYC, B. A., 1961. Yale University, School of Art and Architecture, B. F. A., M. F. A., 1964. Fulbright-Hayes-Stipendium für Malerei in Paris 1965. Lebte und arbeitete in Florenz 1966. Vassar-College-Stipendium 1971.

Einzelausstellungen

Graham Gal., NYC, 1968. Whitney Mus., NYC, 1969. National Gallery of Canada, Ottawa 1969. Reese Palley Gal., NYC, 9. Jan.–3. Febr. 1971. Neue Galerie, Aachen, 25. Sept.–20. Nov. 1971, (P. Kat./Text: Phyllis Tuchman, Interview mit Wolfgang Becker und Michael Strohmeyer). National Gallery of Canada, Ottawa 1971. Reese Palley Gal., SF, 11. Sept.–16. Okt. 1971. Vassar College, Poughkeepsie 1971. *Projects, Nancy Graves*, MOMA, NYC 1971. New Gal., Cleveland, Ohio 1972.

Gruppenausstellungen

Neue Galerie, Aachen 1970. * *Information*, MOMA, NYC 1970. *London Film Festival International*, London 1970. *Drawings*, Gal. Ricke, Köln 1970. *Program III*, Gal. Ricke, Köln 1970. School of Visual Arts, NYC, 1971. *Depth and Presence*, Corcoran Gal., Washington, D. C., 1971. *New Acquisitions*, Whitney Mus., NYC, 1971. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo 1971. * *Prospect '71/Projection*, KH Düsseldorf 1971. *6 Sculptors: Extended Structures* (Morris, Hesse u. a. m.), Mus. of Contemporary Arts, Chicago, 30. Okt.–12. Dez. 1971 (Kat./Text: Stephen S. Prokopoff). * *Vile Biennale des Jeunes Artistes*, Paris 1971. *Sculpture Annual*, Whitney Mus., NYC, 1971. Odyssia Gal., NYC, Dez. 1971. *Painting Annual*, Whitney Mus., NYC, 1972. *14x14*, KH Baden-Baden 1972. *Prospect*, Louisiana Mus.,Humsleback 1972. *10 Painters*, Berkeley Mus., Berkeley, Cal., 1972. *Biannual*, Indianapolis Mus., Indiana 1972. *American Women Artists*, KH Hamburg 1972.

Filme

Gouliminе, 1970, 16 mm c., Ton, 8', Kamera: Robert Fiore, Cutterin: Linda Leeds. *Izy Boukir*, 1970, 16 mm, c., Ton 20', Kamera: Dävid Anderson, Ton: Jack Baron, Cutterin: Linda Leeds.

Periodica

In: Time Magazine, 4. März 1969. Emily Wasserman, *A Conversation with N. G.*, in: Artforum, IX/2 Okt. 1970, pp. 42–47. Robert Hughes, *Art: Out of the Junkyard*, in: Time Magazine, 4. Jan. 1971, pp. 50–51. Hilton Kramer, *Downtown Scene: A Display of Bones*, in: New York Times, 19. Jan. 1971. Nancy Keefe, *N. G.: Life Styles*, in: Berkshire Eagle, 29. Jan. 1971, p. 5. Barbara Diamondstein, *100 Women in Touch with Our Times*, in: Harper's Bazaar, Jan. 1971. John Perreault, *Camels*, in: Village Voice, 4. Febr. 1971, pp. 13–14. Alfred Frankenstein, *Black Rock, Beans and Bones*, in: SF Sunday Examiner & Chronicle, 7. Febr. 1971, p. 42. Kasha Linville, *Whitney 1970 Sculpture Circus*, in: Arts Magazine, Febr. 1971, pp. 29–30. Gerrit Henry, *New York Letter*, in: Art International, XV/3 März 1971, pp. 51–53, 67. J. Patrice Marandel, *Lettre de New York*, in: Art International, XV/3 März 1971, pp. 55–56. *New York Review*, in: Artforum, März 1971, p. 65. Barbara Catoir, *Interview mit N. G., New York 23. 10. 70.*, in: Das Kunstwerk 3/XXIV Mai 1971, pp. 10–15. McCook, *Artist Brings New Matter Based on Indian Artifacts*, in: The Ottawa Citizen, 3. Sept. 1971, p. 29. *The Lyrical 'Totems' with Sprouting Forms*, in: This World, 19. Sept. 1971. Leland Rice, *Graves Totems*, in: Art Week, SF., 2. Okt. 1971, p. 2. Gregory Battcock, *Celluloid Sculptors*, in Art & Artists, Okt. 1971, pp. 24–26. Erica Rubenstein, *N. G.'s Exhibition Illustrates Imagination*, in: Poughkeepsie Times, 24. Okt. 1971. Harold Haydon, *Bold Experiments in Spatial Design*, in: Chicago Sunday Times, 31. Okt. 1971. Knute Stiles, *San Francisco*, in: Artforum X/3 Nov. 1971, pp. 85–88. Franz Schulze, *The New Art Fetishism*, in: Chicago Daily News, 6.–7. Nov. 1971, p. 11. David L. Shiey, in: New York Times, 18. Dez. 1971. Peter Schjeldahl, *From Stuffed Camels to Clam Shells*, in: New York Times, 26. Dez. 1971, p. 26. In: Village Voice, 6. Jan. 1972, p. 21. Barbara Rose, in: New York Magazine, 17. Jan. 1972. April Kingsley, in: Art News, Febr. 1972, p. 16. Lizzy Borden, in: Artforum, Febr. 1972, pp. 69–70.

Nancy Graves

* 1940 Pittsfield, Massachusetts. Lebt in New York.

Bücher

Jean Sutherland Boggs, *The National Gallery of Canada*, Thames & Hudson, London 1971. *Art of the Sixties*, 5th Enlarged Edition, Sammlung Ludwig, Wallraf-Richartz Mus., Köln 1971. *N. S. G., Sculpture, Drawings, Films, 1969–1971*, K. G. Lohse, Frankfurt am Main 1971. Sam Hunter, *Modern American Painting and Sculpture*, Harry Abrams, Inc., NYC, 1972.

Brief von Martin W. Cassidy, Museum of Natural History, New York

Dr. Wolfgang Becker
Neue Galerie im Alten Kurhaus
51 Aachen, Germany

Lieber Herr Dr. Becker!

Besten Dank für Ihren Brief. Ich hoffe, daß mein kurzer Kommentar Ihnen von Nutzen sein wird.

Ich bin einigermaßen vertraut mit der Arbeit von Nancy Graves, insbesondere was ihre "Knochen-Skulpturen" betrifft. Ich beschäftige mich schon seit Jahren beruflich mit Fossilien von Wirbeltieren, und ich muß sagen, es überrascht mich, wenn diese Skulpturen als Reproduktionen angesprochen werden. Es ist mir klar, daß wir alle, einem ungewöhnlichen Ereignis konfrontiert, dazu neigen, nur dessen uns bekannte und daher harmlose Aspekte sehen zu wollen. Es ist wahr, daß wir beim ersten Betrachten dieser Skulpturen einen überwältigenden Eindruck ihrer skeletthaften Präsenz erleben. Man erkennt jedoch sehr bald, daß Miss Graves niemals nur das Ziel verfolgte, fossile Überreste "reproduzieren" zu wollen. Nicht, daß es ihr dazu an technischen Fähigkeiten mangelte, im Gegenteil, ihr Können in dieser Hinsicht ist beachtlich. Erst nachdem der erste starke Eindruck dieser Skulpturen als reines Schauspiel nachläßt, erkennt man, daß einem künstlerische Aussagen von einem völlig anderen Rang geboten werden – Aussagen, die weit über die Osteologie hinausgehen. Es sind suggestive strukturelle Evokationen, die über das Aufzeigen der ursprünglichen Beziehungen der einzelnen Teile untereinander hinausführen. Miss Graves hat sich ganz offensichtlich auch eine weitreichende Kenntnis von solch ausgefallenen Studienthemen wie Paläontologie und anthropologische Philosophie angeeignet. Heutzutage geschieht es äußerst selten, daß ein Künstler in dieser Weise seine Kenntnisse erweitert. In dem üblichen Kunstjargon oberflächlicher Namensgebung könnte Nancy Graves vielleicht als Maximalistin bezeichnet werden.

Ich wünsche Ihnen viel Erfolg bei Ihrer Ausstellung.
Mit freundlichen Grüßen Martin W. Cassidy

POIPOI
sagt, warauf der andere
POIPOI
antwortet. Damit brechen sie ab und wiederholen auch manchmal die ganze Geschichte. Was ich hier präsentiere ist das Ergebnis einiger (sagen wir) Treffen mit mir selbst: wie geht es meinem Stuhl?... Wie geht es meinen Zahlen?... Wie geht es meinem Hintern von Brigitte Bardot?... Wie geht es meinen Passagieren der Caravelle?... Wie geht es meinem 32. Gedanken Pascals?... Wie geht es mir?... Wie geht es meinem Mann in der Revolte?..., um all das mit einem POIPOI zu beenden – etwas (Kreation) beachtet im Augenblick die unbeantwortete Frage mehr oder weniger – während ich (wir) abbreche(n).

Aus: R.F., Lehren und Lernen als Aufführungskünste / Teaching and Learning as Performance Arts, Verlag Gebr. König, Köln 1970, S. 191f.

Joachim PFEUFER – * 1935, BOSTON (Massachusetts). Lebt in Paris. Biographische Angaben und Aktivitäten: POIPOIDROME 1963 – Robert FILLIOU co-architect / Urban Studies 1964 – 1968 / "THEM" 1966 / *Urbanism is Everybody's Business*, 1968 – Shadrach WOODS co-author. A book recapitulating material presented at the Triennale di MILANO, 1968 / Currently developing the urban matrix out of experiences and experiments in U.S.A., Holland, Germany and France. The Poipoidrome is a functional relation between reflexion, action and communication. The minimum Poipoidrome can be a chair, a workbench and an open mind. The combination of large numbers of minimums would not be just many chairs, many workbenches, much quiet. The Poipoidrome is an expression of this. It is also a matrix at the intersection of two different ways: *action* and *reflexion*, that represents the different characters of the co-architects. The optimum Poipoidrome is an eminently realizable building, still 24 x 24 meters. Ten years of research, presented here, has clarified what to put in it and how to build it. The co-urbanists are currently studying the problem where to build it, and are opened to suggestion from anybody for anywhere.

TERRITORY OF THE GENIAL REPUBLIC

Prologue. Rappel.: The world, in Filliou's view, is dying because of the agelong insistence upon the development of human talents instead of that of human genius. He wants to create a Républlque Géniale dedicated to the development of human genius rather than talent. He would like to associate everyone to this research. (from *Research at the Stedelijk Nov. 5 – Dec. 5 1971*, a report of what went on in the Territory (n° 2) of the Genial Republic, inside the Stedelijk Museum, Amsterdam.)

TERRITORIUM DER GENIALEN REPUBLIK

Prolog. Pro Memoria. Die Welt ist nach Filliou's Meinung am Sterben, weil sie seit Ewigkeiten darauf besteht, die Talente des Menschen anstatt das menschliche Genie auszubilden. Er möchte eine "Républlque Géniale" (geniale Republik) einrichten, die der Entwicklung des menschlichen Genies statt seines Talents gewidmet sein soll. Sein Wunsch ist es, jedermann an seinen Untersuchungen zu beteiligen. (Aus *Research at the Stedelijk Nov. 5 – Dec. 5 1971* bringen wir den Bericht über die Ereignisse im Territorium Nr. 2 der Genialen Republik, im Stedelijk Museum Amsterdam).

TERRITORY N° 2 OF THE GENIAL REPUBLIC
Research in Stupidology

One stupid thing about Robert Filliou is, he an utopist. Since he was once a communist, he should know better, it seems. Of course, he maintains that he is not a marxist, that socialism must be re-invented, etc.. "Taoiste de gauche", he calls himself, gaga yogi, "anarchisant".

All this is guru's talk, while actually Filliou is as full of shit as anyone. Fully agreeing, he replies that he simply dreams of a world dedicated to the permanent creation of permanent freedom. His final aim is the liberation of children, he says, that will make possible all other liberations – women, races, workers!!!!!

One thing for Filliou is, he is the inventor of Stupidology, the science of stipidity ("from any proposition P must be substrated a stupidity factor S if we wish to see it in a neutral perspective N...: N = P – S), and that he is not afraid to apply it to his own conceipts and conceits (for inst., he points out that the term "neutral perspective" itself is stupid). Take the latest concept in date: The Territory of the Genial Republic, supposedly dedicated to research into the development of human genius rather than talent. Fillou calls genius these potential qualities we had, collectively or privately, before we developped our talents. Like growing wings (built-in it involves genius) versus inventing airplanes (built-upon it involeves destructive talent). Like building-in a true gift for living, playing, loving (genius) instead of building-out and upon states, polices, factories and families (talent). Sure, but what's the point for here and now? Does he know?

This we must grant Filliou. He knows he doesn't know. That's why he is doing research. Research is not the privileged domain of those who know, he proposes, it is on the contrary the domain of those who do not know. To show he means it, he has just set up the Territory n° 2 of the Genial Republic some 20 km from Nice, Alpes Maritimes. It consists of an old farmhouse in the middle of 2½ hectares of uphill land, and is surrounded on all sides by France, whose Post Office handles its mail up to the borders (December 1971 convention). For the time being, Filliou thinks he will limit his research on genius vs talent to *animals* and *plants*, and a few other things like . . . we will see. O. K. by me, really, provided he keeps keeping up everything in Neutral Perspective.

The Founder of the Genial Republic

TERRITORIUM Nr. 2 DER GENIALEN REPUBLIK
Untersuchungen über Stupidologie

Robert Filliou hat einen Nachteil, er ist Utopist. Da er schon einmal Kommunist war, hätte er es eigentlich besser wissen müssen, sollte man meinen. Natürlich behauptet er, kein Marxist zu sein, daß der Sozialismus neu erfunden werden muß, usw. Er, der Gaga Yogi, nennt sich „Linker anarchisierender Taoist".

All das ist Guru-Gerede. Filliou spinnt in Wirklichkeit genauso wie alle anderen. Er ist genau derselben Meinung und entgegnet, daß er einfach von einer Welt träumt, die permanente Kreation einer permanenten Freiheit ist. Sein Endziel, sagt er, ist die Befreiung der Kinder, dadurch werden alle andern Befreiungsbewegungen möglich, die der Frauen, der Rassen, der Arbeiter !!!!!

Eines kann man Filliou zugute halten, er ist der Erfinder der Stupidologie, der Wissenschaft von der Dummheit ("von einer Proposition P muß subtrahiert werden ein Dummheitsfaktor D, wenn wir sie in neutraler Perspektive sehen wollen N...: N = P – D). Er scheut sich auch nicht, diese Erkenntnisse auf seine eigenen Begriffe und Ideen anzuwenden (er weist z. B. darauf hin, daß der Ausdruck "neutrale Perspektive" auch Blödsinn ist). Oder nehmen wir das bisher neueste Konzept: Das Territorium der Genialen Republik, das zum Zweck der Erforschung des menschlichen Genies und weniger unserer Talente eingerichtet wurde. Filliou definiert Genie als die potentielle Fähigkeit, die wir alle einmal hatten – im Kollektiv oder einzeln, noch bevor wir unsere Talente entwickelt haben. Ein Gleichnis: wenn wir uns Flügel wachsen ließen, dann erfordert das Genie, Flugzeuge erfinden erfordert nur zerstörerisches Talent. Leben, Spielen, Lieben gehören zum Bereich Genie, die Einrichtungen Staat, Polizei, Fabrik und Familie sind Früchte unserer Talente. Sicher, aber was solls für hier und jetzt? Weiß er es überhaupt?

Das müssen wir Filliou lassen. Er weiß, daß er es nicht weiß. Das ist der Grund, warum er Forschung treibt. Sein Vorschlag: Forschung ist nicht das Privileg derer, die wissen, sondern im Gegenteil, soll von denen betrieben werden, die nicht wissen. Um zu beweisen, daß die Sache ernst gemeint ist, hat er soeben, etwa 20 km von Nizza entfernt, das Territorium Nr. 2 gegründet. Es besteht aus einem alten Bauernhof mit 2½ Hektar hügeligem Land und ist rundherum von Frankreich umgeben, dessen Bundespost die Briefe bis zu den Grenzen der Genialen Republik befördert (Konvention vom Dezember 1971). Vorerst will Filliou seine Forschungen "Genie gegen Talent" nur auf Tiere und Pflanzen beschränken und vielleicht noch auf ein paar andere Dinge wie . . . na, wir werden ja sehen. Mir soll es so recht sein, vorausgesetzt, daß er weiterhin alles in einer Neutralen Perspektive hält.

Der Gründer der genialen Republik

Ausbildung

Vassar College, NYC, B. A., 1961. Yale University, School of Art and Architecture, B. F. A., M. F. A., 1964. Fulbright-Hayes-Stipendium für Malerei in Paris 1965. Lebte und arbeitete in Florenz 1966. Vassar-College-Stipendium 1971.

Einzelausstellungen

Graham Gal., NYC, 1968. Whitney Mus., NYC, 1969. National Gallery of Canada, Ottawa 1969. Reese Palley Gal., NYC, 9. Jan.–3. Febr. 1971. Neue Galerie, Aachen, 25. Sept.–20. Nov. 1971, (P. Kat./Text: Phyllis Tuchman, Interview mit Wolfgang Becker und Michael Strohmeyer). National Gallery of Canada, Ottawa 1971. Reese Palley Gal., SF, 11. Sept.–16. Okt. 1971. Vassar College, Poughkeepsie 1971. *Projects, Nancy Graves*, MOMA, NYC 1971. New Gal., Cleveland, Ohio 1972.

Gruppenausstellungen

Neue Galerie, Aachen 1970. * *Information*, MOMA, NYC 1970. *London Film Festival International*, London 1970. *Drawings*, Gal. Ricke, Köln 1970. *Program III*, Gal. Ricke, Köln 1970. School of Visual Arts, NYC, 1971. *Depth and Presence*, Corcoran Gal., Washington, D. C., 1971. *New Acquisitions*, Whitney Mus., NYC, 1971. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo 1971. * *Prospect '71/Projection*, KH Düsseldorf 1971. *6 Sculptors: Extended Structures* (Morris, Hesse u. a. m.), Mus. of Contemporary Arts, Chicago, 30. Okt.–12. Dez. 1971 (Kat./Text: Stephen S. Prokopoff). * *Vile Biennale des Jeunes Artistes*, Paris 1971. *Sculpture Annual*, Whitney Mus., NYC, 1971. Odyssia Gal., NYC, Dez. 1971. *Painting Annual*, Whitney Mus., NYC, 1972. *14x14*, KH Baden-Baden 1972. *Prospect*, Louisiana Mus.,Humsleback 1972. *10 Painters*, Berkeley Mus., Berkeley, Cal., 1972. *Biannual*, Indianapolis Mus., Indiana 1972. *American Women Artists*, KH Hamburg 1972.

Filme

Goulimine, 1970, 16 mm c., Ton, 8', Kamera: Robert Fiore, Cutterin: Linda Leeds. *Izy Boukir*, 1970, 16 mm, c., Ton 20', Kamera: Dävid Anderson, Ton: Jack Baron, Cutterin: Linda Leeds.

Periodica

In: Time Magazine, 4. März 1969. Emily Wasserman, *A Conversation with N. G.*, in: Artforum, IX/2 Okt. 1970, pp. 42–47. Robert Hughes, *Art: Out of the Junkyard*, in: Time Magazine, 4. Jan. 1971, pp. 50–51. Hilton Kramer, *Downtown Scene: A Display of Bones*, in: New York Times, 19. Jan. 1971. Nancy Keefe, *N. G.: Life Styles*, in: Berkshire Eagle, 29. Jan. 1971, p. 5. Barbara Diamondstein, *100 Women in Touch with Our Times*, in: Harper's Bazaar, Jan. 1971. John Perreault, *Camels*, in: Village Voice, 4. Febr. 1971, pp. 13–14. Alfred Frankenstein, *Black Rock, Beans and Bones*, in: SF Sunday Examiner & Chronicle, 7. Febr. 1971, p. 42. Kasha Linville, *Whitney 1970 Sculpture Circus*, in: Arts Magazine, Febr. 1971, pp. 29–30. Gerrit Henry, *New York Letter*, in: Art International, XV/3 März 1971, pp. 51–53, 67. J. Patrice Marandel, *Lettre de New York*, in: Art International, XV/3 März 1971, pp. 55–56. *New York Review*, in: Artforum, März 1971, p. 65. Barbara Catoir, *Interview mit N. G., New York 23. 10. 70.*, in: Das Kunstwerk 3/XXIV Mai 1971, pp. 10–15. McCook, *Artist Brings New Matter Based on Indian Artifacts*, in: The Ottawa Citizen, 3. Sept. 1971, p. 29. *The Lyrical 'Totems' with Sprouting Forms*, in: This World, 19. Sept. 1971. Leland Rice, *Graves Totems*, in: Art Week, SF., 2. Okt. 1971, p. 2. Gregory Battcock, *Celluloid Sculptors*, in Art & Artists, Okt. 1971, pp. 24–26. Erica Rubenstein, *N. G.'s Exhibition Illustrates Imagination*, in: Poughkeepsie Times, 24. Okt. 1971. Harold Haydon, *Bold Experiments in Spatial Design*, in: Chicago Sunday Times, 31. Okt. 1971. Knute Stiles, *San Francisco*, in: Artforum X/3 Nov. 1971, pp. 85–88. Franz Schulze, *The New Art Fetishism*, in: Chicago Daily News, 6.–7. Nov. 1971, p. 11. David L. Shiey, in: New York Times, 18. Dez. 1971. Peter Schjeldahl, *From Stuffed Camels to Clam Shells*, in: New York Times, 26. Dez. 1971, p. 26. In: Village Voice, 6. Jan. 1972, p. 21. Barbara Rose, in: New York Magazine, 17. Jan. 1972. April Kingsley, in: Art News, Febr. 1972, p. 16. Lizzy Borden, in: Artforum, Febr. 1972, pp. 69–70.

Nancy Graves

* 1940 Pittsfield, Massachusetts. Lebt in New York.

Bücher

Jean Sutherland Boggs, *The National Gallery of Canada*, Thames & Hudson, London 1971. *Art of the Sixties*, 5th Enlarged Edition, Sammlung Ludwig, Wallraf-Richartz Mus., Köln 1971. *N. S. G., Sculpture, Drawings, Films, 1969–1971*, K. G. Lohse, Frankfurt am Main 1971. Sam Hunter, *Modern American Painting and Sculpture*, Harry Abrams, Inc., NYC, 1972.

Brief von Martin W. Cassidy, Museum of Natural History, New York

Dr. Wolfgang Becker
Neue Galerie im Alten Kurhaus
51 Aachen, Germany

Lieber Herr Dr. Becker!

Besten Dank für Ihren Brief. Ich hoffe, daß mein kurzer Kommentar Ihnen von Nutzen sein wird.

Ich bin einigermaßen vertraut mit der Arbeit von Nancy Graves, insbesondere was ihre "Knochen-Skulpturen" betrifft. Ich beschäftige mich schon seit Jahren beruflich mit Fossilien von Wirbeltieren, und ich muß sagen, es überrascht mich, wenn diese Skulpturen als Reproduktionen angesprochen werden. Es ist mir klar, daß wir alle, einem ungewöhnlichen Ereignis konfrontiert, dazu neigen, nur dessen uns bekannte und daher harmlose Aspekte sehen zu wollen. Es ist wahr, daß wir beim ersten Betrachten dieser Skulpturen einen überwältigenden Eindruck ihrer skeletthaften Präsenz erleben. Man erkennt jedoch sehr bald, daß Miss Graves niemals nur das Ziel verfolgte, fossile Überreste "reproduzieren" zu wollen. Nicht, daß es ihr dazu an technischen Fähigkeiten mangelte, im Gegenteil, ihr Können in dieser Hinsicht ist beachtlich. Erst nachdem der erste starke Eindruck dieser Skulpturen als reines Schauspiel nachläßt, erkennt man, daß einem künstlerische Aussagen von einem völlig anderen Rang geboten werden – Aussagen, die weit über die Osteologie hinausgehen. Es sind suggestive strukturelle Evokationen, die über das Aufzeigen der ursprünglichen Beziehungen der einzelnen Teile untereinander hinausführen. Miss Graves hat sich ganz offensichtlich auch eine weitreichende Kenntnis von solch ausgefallenen Studienthemen wie Paläontologie und anthropologische Philosophie angeeignet. Heutzutage geschieht es äußerst selten, daß ein Künstler in dieser Weise seine Kenntnisse erweitert. In dem üblichen Kunstjargon oberflächlicher Namensgebung könnte Nancy Graves vielleicht als Maximalistin bezeichnet werden.

Ich wünsche Ihnen viel Erfolg bei Ihrer Ausstellung.
Mit freundlichen Grüßen Martin W. Cassidy



SHAMAN, 1970 (Stahl, Latex, Gaze, Ölfarbe, Marmorstaub, Acryl, ca. 425 × 425 × 365)
Wallraf-Richartz-Museum Köln, Sammlung Ludwig.

Because she does not resort to the regressive spatial convention of the various "returns" to the figure in representational terms, but combines figuration with abstract space and form, Graves is a remarkable painter. The strength of her imagery, its references to archetypes and ambiguous pre-evolutionary forms drawn from the collective conscience resulted from an artist delving deep into the self, pursuing a personal vision, and finally being able to generalize it sufficiently to strike a common universal chord. The mythic element reintroduces subject matter lost to much American painting since the forties' "biomorphic" or Jungian phase of Abstract Expressionism, when New York painters first searched for universal meanings that might transcend the specific historical moment.

Nancy Graves ist eine bemerkenswerte Künstlerin, weil sie nicht zu solch regressiver, konventioneller Räumlichkeit Zuflucht nimmt, wie sie in den meisten Fällen die Rückkehr zur figürlichen Darstellung mit sich bringt, sondern weil sie die gegenständliche Darstellung mit abstraktem Raum und abstrakter Form verbindet. Die Stärke der von ihr kreierten Bildwelt, ihre Rückgriffe auf Archetypen und mehrschichtige prähistorische Formen, die Teil eines Kollektivbewußtseins sind, sind Ergebnisse, die von einer Künstlerin vorgelegt werden, die die Tiefen ihres Ichs ergründet, die einer persönlichen Vision nachgeht und auch fähig ist, ihre Sicht der Dinge so weit zu formulieren, daß sie damit einen gemeinsamen universellen Ton zu treffen vermag. Die mythischen Elemente erneuern Inhalte, die seit der "biomorphen" und Jungschen Phase des Abstrakten Expressionismus der vierziger Jahre fast ganz aus der amerikanischen Kunst verschwunden waren. Zu dieser Zeit hatten amerikanische Künstler erstmals nach umfassenden Inhalten gesucht, die den einzelnen historischen Augenblick hinter sich lassen.

Auszug aus Barbara Rose, *The Return of the Image*, New York Magazine, 17. Jan. 1972.

Guy Harloff

* 1933 Paris. Lebt in Mailand.

Einzelausstellungen

Gal. Numero, Florenz 1954. Gal. del Naviglio, Mailand 1958. 1959. Gal. del Cavallino, Venedig, 1959. Gal. Selecta, Rom 1960. Gal. La cour d'Ingres, Paris 1961. Gal. del Cavallino, Venedig 1961, 1962. Ernest Raboff Gal., LA 1962. Gal. Accademia, Venedig 1962. Gal. La cour d'Ingres, Paris 1963. Gal. del Naviglio, Mailand 1963. Gal. 20, Arnhem 1963. Gal. Passepartout, Kopenhagen 1963. Gal. Il Punto, Turin 1963. Gal. del Cavallino, Venedig 1964 (Kat./Text: G. H.). Gal. del Naviglio, Mailand 1964 (Kat./Text: G. H.). Gal. Milano, Mailand 1967. Gal. Solaria, Mailand, 16. Mai–15. Juni 1968. Gal. Cortina, Mailand 1969. Gal. Claude Givaudan, Paris 1970. Waddell Gal., NYC, 15. Febr.–11. März 1972 (P.). Levi Art Center, Mailand 1972 (Kat./Text: Patrick Waldberg). Gal. Il Traghetto, Venedig 1972. Libreria Einaudi, Mailand 1972.

Gruppenausstellungen

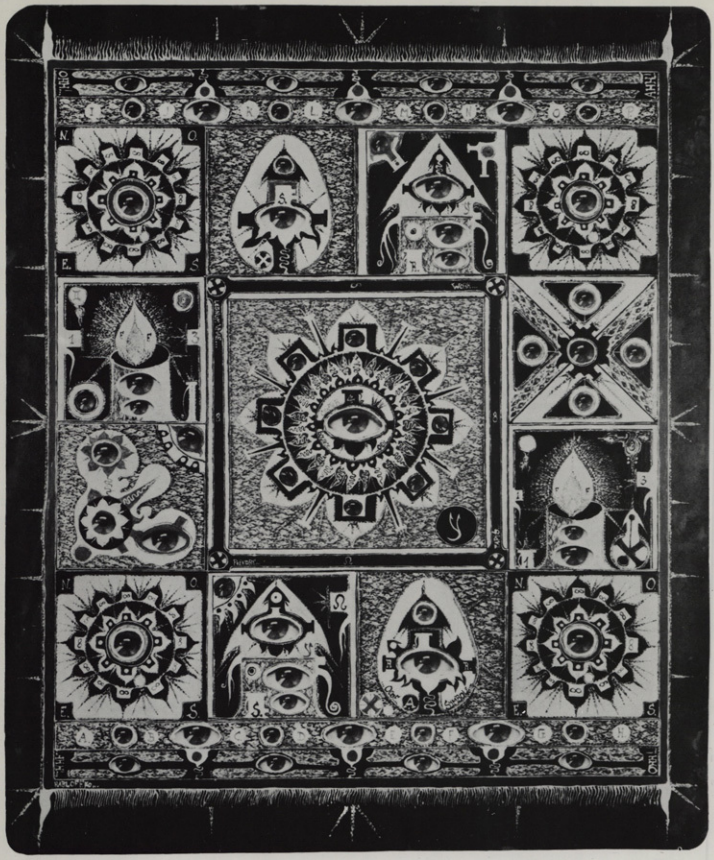
Gal. Numero, Florenz 1953. Gal. Passepartout, Kopenhagen 1961. Felix Valk, Arnhem 1962. Salon Comparaison, Paris 1962–1963. Biennale des Jeunes, Paris 1965. Biennale de Menton, 1970. Palazzo delle Prigioni, Venedig 1970.

Buch

Patrick Waldberg, *Harloff*, Ed. Mazzotta, Mailand 1968.

Periodica

In: Bizarre, numéro spécial, Paris, März 1963. Franco Russoli, in: Art International, Juni 1967. Udo Kultermann, *Twenty-One Questions to Harloff*, in: Art International, März 1972, pp. 18–19, 53, Titelbild. Stuart Bond, in: Il Poliedro, Jan. 1972, pp. 65–66. Ugo Manoni, in: Il Poliedro, April 1972.



TAPIS . . ., 1970 (Acryl, Collage, Tusche, 80 × 68,5) Waddell Gallery, NYC + BdK

Einzelausstellungen

Gal. Clovis Sagot, Paris 1912. Gal. Léonce Rosenberg, Paris 1918. Gal. Moos, Genf 1920. Gal. Léonce Rosenberg, Paris 1921. Lijevalchs Konsthall, Stockholm 1922. Leicester Gal., London 1923. Gal. Léonce Rosenberg, Paris 1924. Gal. Mak, Amsterdam 1925, 1927. Gal. Braun, Paris 1930. Mayor Gal., London 1934. Gal. Denise René, Paris 1946. Gal. La Gentilhommière, Paris 1949. Gal. Denise René, Paris 1951. Gal. Waldorf, Kopenhagen 1951. Gal. Brinken, Stockholm 1951. Sidney Janis Gal., NYC 1952. Svensk-Franska Konstgal., Stockholm 1952. Gal. Denise René, Paris 1954, 1955. Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 21. Jan.–5. Febr. 1956 (Kat.). Gal. Matarasso, Nizza 1956. Gal. Simone Heller, Paris 1956, 1957. Gal. Henri Bénézit, Paris 1958. KV Freiburg Br., 9. Nov.–7. Dez. 1958 (Kat./Text: Siegfried E. Bröse). Gal. Grattacielo, Mailand 1958. Gal. Simone Heller, Paris 1959. *Gedächtnisausstellung*, Gal. Denise René, Paris 1960 (Kat./Text: A. H., Jean Cassou). Hanover Gal., London, 2. Mai–1. Juni 1962. Gal. Simone Heller, Paris, 18. Mai–26. Juni 1962. Hanover Gal., London, 19. März–27. April 1963. KH Bern, 1963 (Kat./Text: Harald Szeemann). SM Amsterdam, 1963 (Kat./Text: Harald Szeemann). City-Gal., Bruno Bischofberger, Zürich 1965 (Kat./Text: A. H., Françoise Esseltier). Gal. Denise René, Paris 1966. Kestner-Gesellschaft, Hannover, 19. Sept.–15. Okt. 1967 (Kat./Text: Wieland Schmied, A. H.). KV für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1967. Overbeck-Gesellschaft, Lübeck 1967. KV Düsseldorf, 15. Dez 1967–14. Jan. 1968. Gouaches 1917–1954, Allo Studio Bellini, Mailand, Nov.–Dez. 1971.

Gruppenausstellungen

Salon des Indépendants, Paris 1905–1909. *Salon d'Automne*, Paris 1907. *Section d'Or*, Paris 1912. *Französischer Expressionismus*, Sturm Gal., Berlin 1913. *Les Créateurs du Cubisme*, Gal. d'Art, Paris 1935. *Les Maitres de l'Art Indépendant*, Paris 1937. *Le Cubisme*, Gal. de France, Paris 1945. *Tendances de l'Art Abstrait*, Gal. Denise René, Paris 1948. *Les Premiers Maîtres de l'Art Abstrait*, Gal. Maeght, Paris 1949. *Salon des Réalités Nouvelles*, Paris 1949–1960. *Quelques Aspects de l'Art d'Aujourd'Hui*, Gal. Denise René, Paris 1950. *Rythmes et Couleurs*, Gal. Bernheim, Paris 1951. *Klar Form*, Wanderausstellung: Paris; Kopenhagen; Stockholm: Oslo; Helsinki; Lüttich 1951–1952. *12 Tapisseries d'Aubusson & Diagonale*, Gal. Denise René, Paris 1952. *Tapisserien*, Wanderausstellung: Chicago; SF; Washington D. C.; NYC 1953. *Europa Kunst, Dänemark* 1953–1954. Mus. Lüttich, 1954. *Salon d'Art Français*, Marokko 1954. Schloß Morsbroich, Mus. Leverkusen, 1954. Gal. Forme, Roquebrune-Village 1954. Mus. d'Art Moderne, Rio de Janeiro 1954. Mus. d'Art Moderne, Sao Paulo 1954. Charlottenburg, Kopenhagen 1954. *Sammlung Philippe Dotremont*, SM Amsterdam; Stedelijk van Abbemus., Eindhoven, 1954. *Art 55*, Mus. de Rouen, 1955. *Biennale de Menton*, 1955. Ateneo de Valencia, 1955. Gal. Charpentier, Paris 1955. *Tapisserien*, Mus. Oslo, 1955; Kestner-Gesellschaft Hannover, 1956. Gal. Blanche, Stockholm 1955. Kunst-Unica, Hilversum 1955. Mus. de Tourcoing, 1955. *documenta I*, Kassel, 15. Juli–18. Sept. 1955 (Kat./Text: Heinz Lemke, Werner Haftmann). *Evolution*, Mus. d'Art Moderne, Paris 1955. *Art Abstrait*, Mus. de Cuba, Havanna 1955. *Französische Bildteppiche*, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1956. *Internationale Sezession*, Mus. Schloß Morsbroich, Leverkusen 1956. *Ecole de Paris*, Haus der Kunst, München 1956. Mus. Lüttich, 1956. Mus. de Valenciennes, 1956. Mus. des Beaux-Arts, Nantes; Mus. des Beaux-Arts, Grenoble, 1956. *Architecture contemporaine – Intégration des Arts*, Mus. de Rouen; Mus. de Charleroi, 1956. *Tapisserien*, St. Etienne; Gal. Permanente, Mailand 1957. *Tapisserien*, Pavillon de Marsan, Mus. des Arts Décoratifs, Paris; Palais de la Méditerranée, Nizza 1958. *Carnegie International*, Pittsburgh 1958. *Salon de Mai*, Paris 1958–1960. *documenta II*, Kassel, 11. Juli–11. Okt. 1958 (Kat./Text: Arnold Bode, Herbert von Buttlar, Lauritz Lauritzen, Heinz Lemke). *Künstler der Gal. Denise René*, Mus. Schloß Morsbroich, Leverkusen 1959. Paris Gal., London 1959. *Hommage à Herbin*, Biennale von Turin, 1959. *De Malevitch à nos jours*, Gal. Chalette, NYC 1960 (Kat./Text: A. H.). *Aktuelle Kunst, Sammlung Philippe Dotrement*, KV für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf; KH Basel 1961. *Kompas 2*, Stedelijk van Abbemus., Eindhoven, 9. Dez. 1961–12. Febr. 1962 (Kat.). Hanover Gal., 19. März–27. April 1963 (Kat.). *The Non-Objective World 1914–1924*, Annely Juda Fine Art, London, 30. Juni–30. Sept. 1970. *Künstler, Theorie, Werk*, KH Nürnberg, 30. April–1. Aug. 1971 (Kat.). *Kunst des 20. Jahrhunderts*, KH Düsseldorf,

Auguste Herbin

* 1882 Quiévy bei Cambrai (Nordfrankreich). † 1960 in Paris.

25. Juni–15. Juli 1971 (Kat./Text: Horst Richter). *La Peinture Non-Objective 1924–1939*, Gal. Jean Chauvelin, Paris, 1.–30. Juni 1971; Annely Juda Fine Art, London, 7. Juli–30. Sept. 1971; Gal. Milano, Mailand, 15. Okt.–15. Nov. 1971 (Kat./Text: Eckhard Neumann). *Master of Early Constructive Abstract Art*, Gal. Denise René, NYC 1971 (Kat./Text: Margit Staber). *Spectrum*, Alexandra Palace, London 1971 (Kat.).

Eigene Publikationen

L'Art non-figuratif non objectif, Ed. Lydia Conti, Paris 1949.
In: L'Effort Moderne, Hg. Léonce Rosenberg, Paris 1923–1926.
In: Abstraction, Création, Art Non Figuratif, Paris 1932–1936.
In: Réalités Nouvelles, Paris 1947–1953.

Editionen

Mappe, 12 Siebdrucke, 65x50, 4 Drucke: *Vendredi*, *Midi*, *Eté*, *Minuit*, Aufl. 100, sign., num., 8 Drucke: unsign. num., Aufl. 50, Ed. Denise René, Paris 1966.

Bücher

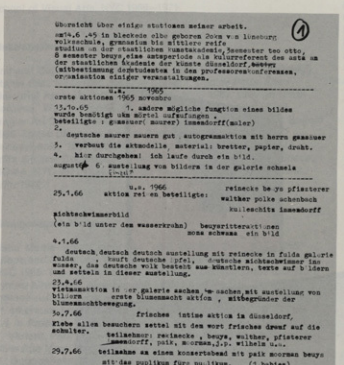
Guillaume Janneau, *L'Art Cubiste, Paris*. Ian Gordon, *Modern French Painters*, London. Anatole Jakovski, *A. H.*, Ed. Abstraction-Création, Paris 1933. Michel Seuphor, *L'Art Abstrait*, Ed. Maeght, Paris 1949. René Massat, *A. H.*, Ed. Prisme, Paris 1953. Léon Degand, *A. H., Ein Ausschnitt aus seinem Schaffen*, Ed. Basler Druck und Verlagsanstalt, 1965. Michel Seuphor, *Knaurs Lexikon abstrakter Malerei*, München 1957. Bernard Dorival, *Vom Kubismus zur Abstraktion*. Kosice, *Géoculture de l'Europe d'Aujourd'hui*, Ed. Losange, Buenos Aires. *Témoignages pour l'Art Actuel*, Ed. Art d'Aujourd'hui, Paris 1952. *Premier Bilan de l'Art Actuel*, Ed. Soleil Noir, Paris 1953. Arnulf Neuwirth, *Abstraktion*, Ed. Brüder Rosenbaum, Wien 1956.



ÉTÉ No. 2, 1952 (Oel/Leinwand, 130×97)

Jörg Immendorf

* 1945 Bleckede/Elbe. Lebt in Düsseldorf.



Übersicht über einige stationen meiner arbeit. ①

von 4.6.65 in bleckede elbe geboren Jörg v.m. Immendorf
volksschule, gymnasium bis mittlere reife
studium bei prof. strohlieb kunstakademie, Semester teo otte,
2 semester beuys, eine entsprechende als kulturreferent des asta an
der staatlichen akademie der künste düsseldorf, bestehen
(mitbestimmung durchsetzen in den professoren-konferenzen,
organisation einiger veranstaltungen.

1965

erste aktionen 1965 novembre

13.10.65 1. andere mögliche fungition eines bildes
wurde benützt als mörtel auffangtuch.
beteiligte : gansauer(maurer) immendorff(maler)
2.
deutsche maurer mauern gut autogrammstrich mit herrn gansauer
3. verbaut die aktuelle materiali: bretter, papier, druht.
4. hier durchgehen! ich laufe durch ein bild.
augustus 6 ausstellung von bildern in der galerie schmela
(schall)

1966

25.1.66 aktion rei en beteiligte: reinecke be.ys pfisterer
walther polke schonbuch
kuellerchtz immendorff

---

schellerhimmerbild
(ein b ild unter dem wasserrohr) beuyartiterraktionen
mona schwana ein bild

4.1.66

deutsch deutsch deutsch ausstellung mit reinecke in fulda galerie
fulda rauft deutsche ipfel, deutsche nichtschwimmer im
wasser, das deutsche will bestehn aus künstlern, texte auf b ildern
und aufteln in dieser ausstellung.

23.2.66
vietnamaktion in der galerie aachen im aachen mit ausstellung von
bildern erste blumenmacht aktion , mitbegründer der
blumenmachtbewegung.

9.7.66 frisches tatlos aktion in düsseldorf.

Liebe allen besuchern setzel mit den wort frisches dewf auf die
schulter. teilnehmer: reinecke , beuys, walther, pfisterer
immendorff, polk, morman,j.p. wilhelm u.a.

29.7.66 teilnahme an einen konzertabend mit paik mormen beuys
mit das publikum fürs publikum. (3.babies)

texte zu dieser zeit : be tunst , teine tunst mache, komst den leute
n stgross, schluss mit den gentelten.

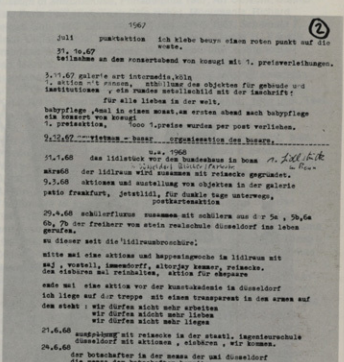
verhaftet/ist in haft für morgenandacht für ehepaare (briefe an reinecke)

1967

16.4.67 deutsch dialoche tage in der galerie aachen in aachen
eine woche in aachen mit reinecke kirkeby morgand , immendorff
u.a. geschenkpackungsaktion, aktion mit einem gespenstlein
waffen, alles für alle lieben in der welt, (hupnl lieb)

20.5.67 aktionen an rheinhal in düsseldorf mit reinecke
alvermann bulkofski u.a. babyraucho, babybagy.

wahrend den aktionen wurde ein baby mit gleas schild auf de m ihr
sand mit stand durch die stadt getragen.



1967 ②

Juli punktaktion ich klebe beuys einen roten punkt auf die
woste.

31. 10.67
teilnahme an den konzertabend von kosugi mit 1. preisverliehungen.

3.11.67 galerie art intermedia,Köln
1. aktion mit reinecke, enthüllung des objektes für gebude und
institutionen , ein rundes metallschild mit der inschrift:
für alle liebes in der welt,
babypflege ,anal in einen monat,an ersten sheed nach babypflege
ein brassre von kosugi
1. preisaktion, insgesamt 5 preise wurden per post verliehen.

9.12.67 vietnam - busse orgelaktion des busses.

1968

15.1.68 das lidlstuck war den bundeshaus in bonn in Köln
abgeb. Kunsthalle Düsseldorf
abrodd der lidlraum wird zusammen mit reinecke gegraudet.

9.3.68 aktionen und ausstellung von objekten in der galerie
patio frankfurt, jetztlidl, für dunkle tage unterwegs,
postkartenaktion

29.4.68 schillerflums zusammen mit schillern um dr 5a , 5b,6a
6b, 7b der freiherr von stein realschule düsseldorf ins leben
gerufen.
zu dieser zeit die lidlraumbroschüre!

mitte mai eine aktions und happeningwoche in lidlraum mit
aaj , vostell, immendorff, alborjay kramer, reinecke.
das siebenen mal reinhalten, aktion für ehepaare

ende mai eine aktion vor der kunstakademie in düsseldorf
ich liege auf der treppe mit einen transparent in den armen auf
den steht : wir dürfen nicht mehr arbeiten
wir dürfen nicht mehr lieben
wir dürfen nicht mehr liegen

21.6.68 ausstellung mit reinecke in der staatl. ingenieurschule
düsseldorf mit aktionen , siebenen , wir kommen.

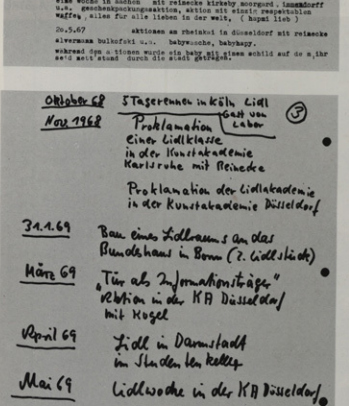
24.6.68 der botschafter in der nessa der uni düsseldorf
die nessa des botschafter bereiten.

25.6.68 ich mache die dokumente frei , eine honigaktion im rathaus
der stadt kassel.
dann 6 0 kleiner lidlstand in der kunsthalkeide düsseldorf

26.7 und 27.7.68
in nürnberg auf den deutschen kunstlerbundtreffen
stützpunkte von immendorff, das honigtor.

5.8.68 - 20.8.68 tierlidl, lidlstadt im lidlraum.

4.9.68 grosser stützpunkt in frankfurt galerie lichter mit
reinecke und labor köln.



Oktober 68 5 Tagerennen in Köln Lidl ③
Nov 1968 Proklamation Gast von Labor
Eine Lidlklasse
in der Kunstakademie
Karlsruhe mit Reinecke

Proklamation der Lidlakademie
in der Kunstakademie Düsseldorf

31.1.69 Bau eines Lidlraums an das Bundeshaus in Bonn (2. Lidlstück)

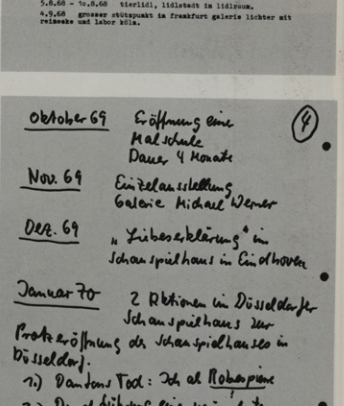
März 69 „Tür als Informationsträger"
Aktion in der KH Düsseldorf
mit Kogel

April 69 Lidl in Darmstadt
im Studenten Keller

Mai 69 Lidlwoche in der KH Düsseldorf

Mai 69 Teilnahme an Intermedia 69
in Heidelberg (Lidlsport) I

Juni 69 letzten „Düsseldorfer Strand"
Stützpunkt in Kopenhagen Durchquerung des Vierwaldstätter Sees (Lidlsport) II
gegen Documenta Museum Trier
Rundfunk 69 Aktionen von Lidl in Hilversum
im Antwerpen (Lidlsport) III



Oktober 69 Eröffnung einer Malschule ④
Dauer 4 Monate

Nov. 69 Einzelausstellung
Galerie Michael Werner

Dez. 69 „Liebeserklärung" im
Schauspielhaus in Einthoven

Januar 70 2 Aktionen in Düsseldorfer
Schauspielhaus zur
Protesteröffnung des Schauspielhauses in
Düsseldorf.
1.) Dantons Tod: Ich als Robespierre
2.) Durchführung eines veränderten
Fassung von „Trotzki im Exil" von
einem, aus den Reihen geschlossenen Stahlhelm
d. Polizeikorps

Febr. 70 Teilnahme an „Jetzt"
in der Kunsthalle Köln

Für was? **Für wen?**



Diese Fragen an die Künstler stellen – auf Antwort bestehen!

Seite 1970 (5)

Gründung des Büro Olympia in Düsseldorf mit Reinecke, Schulze, Brandis, Goldenboog, König

Museum am Ostwall, Dortmund Aktionen des Büro Olympia

Umbildung des Büros in das Büro der Arbeitssolidarität Zusammenarbeit mit anderen Arbeitsgemeinschaften.

Verschiedene künstlerische Formen in den Dienst der werktätigen Bevölkerung zu stellen.

Arbeit an der KA Düsseldorf als Studentenvertreter im Fach: Praxisbezogene Kunstpädagogik 1 Semester

Seit dieser Zeit intensive Auseinandersetzung mit den Fragen: Künstlerische Arbeit Für was? Für wen?

u.a.

eigene Publikationen	Film	Veröffentlichungen
66: Horschenadadel für Ehepaare	Lidlstücke II in Bonn	Interaktionen 1, 2, 3, 4, 5
69: Lidlraum-broschüre		Aktionen "Rowohlt Verlag

Editionen: Feelisch Ryswehrei Diemer

Ausbildung

Amherst College, 1951. Harvard Graduate School of Design, 1955. Oberlin College, 1966. Univ. of North Carolina, Greensboro 1967–1968. Cornell Univ., 1969. The Cooper Union, NYC 1972.

Lehrtätigkeit

School of Visual Arts, NYC 1969–1971.

Einzelausstellungen

Amherst College, Mus. of Fine Arts, 1951. Stable Gal., NYC 1965. Stable Gal., NYC 1966. Oberlin College, Dudley Peter Allen Memorial Art Mus., 1967. Stable Gal., NYC 1967. Univ. of North Carolina, Weatherspoon Art Gal., 1967. Stable Gal., 1968. Walker Art Center, Minneapolis 1968. Albright-Knox Art Gal., Buffalo 1968. *Space Diagrams*, Inst. of Contemporary Art, Univ. of Pennsylvania, 1969 (Kat./Text: Stephen S. Prokopoff, W. I.). John Gibson Commissions, Inc., NYC 1969. *Ceremonial Space*, MOMA, NYC 1971 (Kat./Text: Arthur Drexler, W. I.). Paul Maenz, Köln 1972.

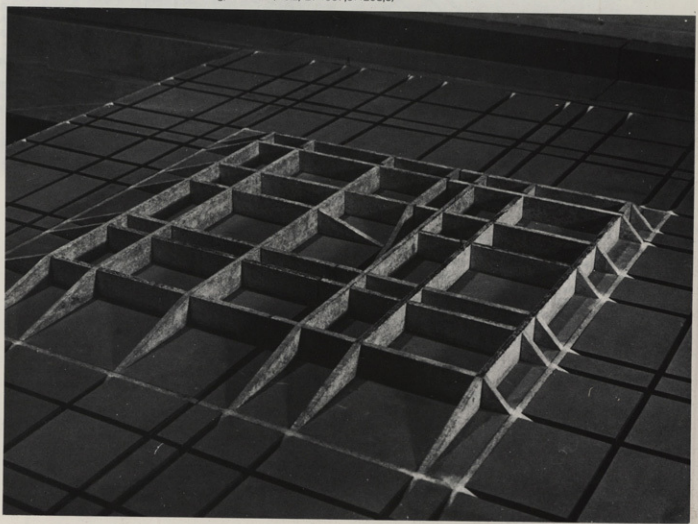
Gruppenausstellungen

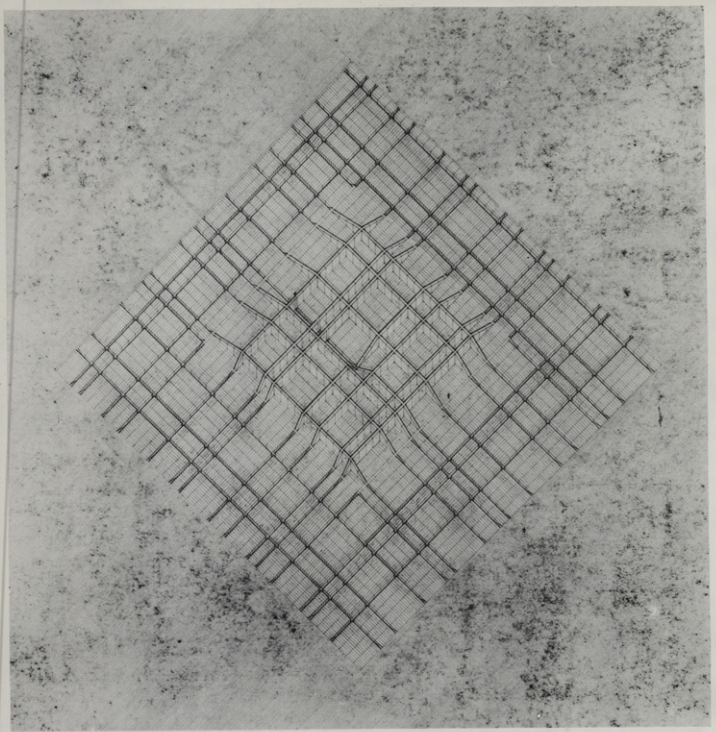
Behn Moore Gal., Cambridge 1955. Daniels Gal., NYC 1965. *Shape and Structure*, Tibor De Nagy Gal., NYC 1965. Graham Gal., NYC 1965. The Art Inst. of Chicago, 1965. *Collection Eleanor Ward*, Lyman Allyn Mus., New London 1965. Kornblee Gal., NYC 1965. *Indiana Artists*, Washington 1965. *Painting Annual*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1965 (Kat.). Grippi & Waddell, NYC 1966. *Art in Process*, Finch College Mus., NYC 1966 (Kat./Text: Elayne H. Varian). Park Place Gal., NYC 1966. *American Abstract Artists*, Riverside Mus., NYC 1966. *Systemic Painting*, The Solomon R. Guggenheim Mus., NYC 1966 (Kat./Text: Lawrence Alloway). Eleanor Rigelhaupt Gal., Boston 1966. Weatherspoon Art Gal., Univ. of North Carolina, Greensboro 1966 (Kat./Text: W. I.). *First Invitational*, Kent College, 1967. *Contemporary American Artists*, Univ. of Illinois, 1967 (Kat./Text: Allen S. Weller). *Museum of Merchandise*, Philadelphia 1967. *Art Objectif*, Stadler Gal., Paris 1967 (Kat./Text: Otto Hahn). *Monuments*, Richard Feigen Gal., NYC 1967. Waddell Gal., NYC 1967. *Schemata 7*, Finch College Mus., NYC 1967 (Kat./Text: Elayne H. Varian). American Watercolor Society, Washington 1967. 6. Biennale San Marino, 1967. *Art on Paper*, Weatherspoon Art Gal., Greensboro 1967. *Painting Annual*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1967 (Kat.). * *Cool Art*, Aldrich Mus., Ridgefield 1968 (Kat.). *Art out from the wall*, Des Moines Art Center, 1968 (Kat./Text: Donald M. Halley). *Shaped Paintings*, J. L. Hudson Gal., Detroit 1968. *Zeichnungen*, Gal. Heiner Friedrich, München 1968. *First World Triennal*, New Delhi 1968. Univ. House, NYC 1968. Drawings, Univ. of Puerto Rico, 1968. *6 Artists 6 Exhibitions*, Walker Art Center, Minneapolis 1968 (Kat./Text: Martin Friedman). Great Southwest Art Commission, Atlanta 1968 (Kat.). *Art on Paper*, Weatherspoon Art Gal., Greensboro 1968. *The Square in Painting*, The American Federation of Arts, 1968–1969. Paula Cooper Gal., NYC 1968. *Between Object and Environment*, Inst. of Contemporary Art, Univ. of Pennsylvania 1969 (Kat./Text: S. Prokopoff). *Insley, Mitchell, Poleskie*, Andrew Dickson White Mus. of Art, Cornell Univ. 1969 (Kat./Text: Thomas W. Leavitt). * *Ecological Art*, John Gibson, NYC 1969. *Simultanously*, School of Visual Arts Gal., NYC 1969. * *American Drawings*, Fort Worth Art Center Mus., 1969 (Kat./Text: Henry T. Hopkins, Peter Plagens). *Drawings*, Paula Cooper Gal., NYC 1969. Leo Castelli Gal., NYC 1969. *The Expressive Line*, Heckscher Mus., Huntington 1969. *Extended Loan*, National Collection of Fine Arts, Washington D. C., 1969. *Letters*, Long Beach Island 1969 (Kat./Text: Lenore Malen). *Documentations*, John Gibson Commissions, Inc., NYC, 13. Juni–29. Aug. 1970. *L'Art Vivant aux Etats Unis*, Foundation Maeght, St. Paul-de-Vence 1970 (Kat./Text: Dore Ashton). *Drawings*, Winn Gal., Austin 1970. Willard

Will Insley

* 1929 Indianapolis, Indiana. Lebt in New York.

GATE, A Portion from the Interior Building, 1971/72 (Holz, 21×557,5×298,5)





GATE, A Portion from the Interior Building, 1970 (Bleistift/Papier, 77×77)

Gal., NYC 1971. *Projected Art*, Finch College Mus., NYC 1971. *John Gibson NYC*, Gal. Daniel Templon, Paris, 2.–19. Juni 1971. * *Sonsbeek '71*, Arnhem 1971. *Architecture and Ecology*, US Information Agency 1971. *Zehn von der Bowery*, Gal. de Gestlo, Hamburg, 15. Okt.–6. Nov. 1971. *Drawing from New York*, Org.: Utah Mus. of Fine Arts, Salt Lake City 1971; Henry Gal., Univ. of Washington 1972; Newport Harbor Art Mus. 1972; Georgia Mus. of Art, Univ. of Georgia 1972; Finch College Mus., NYC 1972 (Kat./Text: Dore Ashton). *Grids*, Inst. of Contemporary Art, Univ. of Pennsylvania, 1972.

Editionen

Siebdruck, 66 x 66, sign., num., Aufl. 100, in: Ten of the Bowery, Hg. Ed. Domberger, Stuttgart 1971/1972.

Eigene Texte

In: Interfunktionen, Heft 8, Hg. F. Heubach, Köln 1972.

Bücher

Gregory Battcock, * *Minimal Art*, NYC 1968. *Kunst als Kontext*, in: Interfunktionen, Heft 5, Hg. F. Heubach, Köln, Nov. 1970. *Neue Leute*, in: Interfunktionen, Heft 7, Hg. F. Heubach, Köln, Sept. 1971.

Periodica

Exhibition at Stable Gallery, in: Art News, 64, Mai 1965. A. Hoene, *Exhibition at Stable Gallery*, in: Arts, 39/68, Sept. 1965. *Exhibition at Stable Gallery*, in: Art News, 65/16, April 1966. *Exhibition at Stable Gallery: Entry to the Interior Building*, in: Arts, 40/51, Juni 1966. *Sensibility of the Sixties*, in: Art in America, 55/50, Jan. 1967. Barbara Rose, *Shall we have a Renaissance*, in: Art in America, 55/37, März 1967. *Exhibition at Stable Gallery*, in: Art News, 66/20, Sommer 1967. *Exhibition at Stable Gallery*, in: Arts, 41/57, Sommer 1967. *Notebook*, in: Arts, 42/16–17, März 1968. E. H. Johnson, *Modern Americans for Oberlin*, Burlington Magazine, Juni 1968. *Exhibition at Stable Gallery*, in: Art News, 67/15, Sommer 1968. E. H. Johnson, *Four American Acquisitions*, Oberlin College Bulletin, 26/1, Herbst 1968. Jo Baer, in: Art International, 13/26, Febr. 1969. Jo Baer, in: Albright-Knox Art Gallery Notes, 33/46, Okt. 1969. *Channel Space Hexagon*, in: Art Now, Vol. 1/9, Nov. 1969. Grace Glueck, *Exhibition at John Gibson Gallery*, in: Art in America, 57/160, Nov. 1969. *Channel Space Hexagon*, in Arts, 44/60, Dez. 1969. *Exhibition at John Gibson Gallery*, in: Art News, 68/16, Jan. 1970. *Exhibition at John Gibson Gallery*, in: Art Forum, 8/76, Febr. 1970. Ada Louise Huxtable, *Exhibition at Museum of Modern Art*, in: New York Times, April 18, 1971.

Einzelausstellungen

Heller Gal., NYC 1952. Tanager Gal., NYC 1955. Bertha Schaefer Gal., NYC 1957. Martha Jackson Gal., NYC 1959, 1961. Solomon R. Guggenheim Mus., NYC 1961. Graham Gal., NYC 1962, 1693, 1964, 1965. Fairleigh-Dickinson Univ., N. J. 1963. Kornfeld und Klipstein, Bern, Okt.—Nov. 1963 (Kat.). KH Basel, 1964 (Kat.). Rolf Nelson Gal., LA 1964. SM Amsterdam, 1964 (Kat.). Gal. Renée Ziegler, Zürich, 31. März—30. April 1966. Royal Marks Gal., NYC 1967. Martha Jackson Gal., NYC 1967. Cordier & Ekstrom Inc., NYC 1967, 1970.

Gruppenausstellungen

Stable Gal. Annual, NYC 1954, 1955, 1956, 1957. *First Exhibition of Murals*, Martha Jackson Gal., 1959. *Mexico City Biennial*, 1960. *The Image Lost and Found*, Inst. of Contemporary Art, Boston 1960. *Collector's Choice*, The City Art Mus., St. Louis 1960. *Jensen and Schwitters*, Dilexi Gal., SF 1960. *65th Exhibition*. The Art Inst., Chicago 1961. *100 Paintings from the G. David Thompson Collection*, NYC 1961. *Corcoran Biennial*, Corcoran Gal. of Art, Washington 1962. *Geometric Abstraction in America*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1962. *Recent Trends*, SF. Mus. of Art, 1963. *Annual*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1963. *Selections from The Collection of The Museum of Modern Art*, The National Gal. of Art, Washington 1963. *Post Painterly Abstraction*, Los Angeles County Mus., 1964. *Biennale Venedig*, 1964. *Kane Memorial Exhibition*, Brown Univ., Providence 1965. *Decade of New Talent*, American Federation of Art, 1964—1965. *8th Annual Tokyo International*, American Federation of Art, 1965—1966. *Highlights of 1964—1965*, San Francisco Mus. of Art, 1965. * *Plus by Minus*, Albright-Knox Art Gal., Buffalo 1968. * *documenta 4*, Kassel 1968. *Sammlung Marguerite Arp-Hagenbach*, KM Basel, 1968. *Neue Kunst U.S.A. Barock-Minima*, Modern Art Mus., München 1968. *Black-White*, Lafayette College, Easton 1969. *Tamarind: Homage to Lithography*, MOMA, 1969. *Painting and Sculpture Today*, Mus. of Art, Indianapolis 1970 (Kat./Text: R. L. W.). *American Painting*, Virginia Mus., Richmond 1970. *Highlights of the 1969—1970 Art Season*, The Aldrich Mus. of Contemporary Art, Ridgefield 1970. *The Structure of Color*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1970. *Grids*, The Inst. of Contemporary Art, Philadelphia 1972. *Exhibition of Works by Contemporary Artists who are not Members of the Institute*, The Gal. of the American Academy of Arts and Letters, NYC 1972.

Periodica

In: Art and Architecture, Juli 1964, p. 7.
In: Art International, Volume VII/10, 1963—1964, p. 51.
Allan Kaprow, in: Art News, Dez. 1963, p. 28.

Al Jensen

* 1903 Guatemala. Lebt in New York.

JENSEN MICRO MACRO

The following is a remarkable discourse by Alfred Jensen on the nature of his art. He wrote it to me to try to help me see certain aspects in his work that were eluding me. It is largely a description of a profession of structures based upon ancient civilizations' understanding of the earth and heavens, and through those great forces, their understanding of themselves. Jensen has discovered that such different cultures as the Egyptian, Chinese, Mayan and Greek have much in common; and that they have something to offer us today. In our age of space-thought, scientists and astronauts may be recovering values long forgotten.

Most of all, Alfred Jensen tells us that, like the ancients, he always begins from very real, very personal experiences. Only from these, he believes, do truthful generalizations emerge. It is both inductive and deductive reasoning, at once. From things close at hand one can come to principles; from principles it is possible to grasp things close at hand.

Jensen is a generation older than I am. I have learned much from him in the last dozen years. Other artists of my age, now established, also benefitted from his example and giving presence between the fifties and sixties when so much happened in the arts. It is not that we didn't stand on many shoulders then. Rather it was that Jensen, while older, seemed younger, seemed part of us, perhaps like a cousin, not a father. One reason for this may be that he was a late bloomer: he came into his own at the same time as his younger colleagues. His greater depth combined germinally with our easy daring.

I still consider him a teacher and a contemporary. His insight and his work have steadily grown; and there continue in him yearly floods of new thoughts, new discoveries, new connections for old thoughts that had been left dangling, and always with the enthusiasm and conviction we associate with youth.
The comments I have interspersed among his paragraphs are ideas and responses provoked by what he writes. They reflect my sense of the arts today, my view of his art among them, and the readjustments he has stimulated in my own work.

Allan Kaprow
January, 1970

September 24, 1969

Dear Allan,
In painting I can achieve a sensation because as I paint show the visual in its reciprocal relationships at interplay acted out between neighboring number structures. I also show the interplay that exists between number and color areas.

As a painter I can paint these correlations; but as a writer it is a very hard task for me to attempt to express in words what I think as a painter.

Concretely rendered my art is composed by color and form (numbers) structured in the terms of the pyramid builders' concepts. These expressions are represented in my pictures as timecycles, the count of the orbits of the planets and the sun shown in their universal settings against their background of fixed stars.

My travel moments observed from an airplane, when I saw a landscape from many sides at once, are similar in structure to planetary time counts, experienced last winter in the various landscapes of Central America. There I visited amongst the pyramids of Guatemala, Yucatan and Mexico.

To explain the means of my art is to make you aware that the number structures I use are concretely arrived at. The conventional abstract numbers which are used in the associative manner of current mathematically based concepts are not employable in my way of arriving at the truth.

You create a "Happening" by first planning a setting, a locale into which you project a number of persons who are inspired by circumstance to act out this "Happening" – in a given area or city, in a time sequence of several days, in limited boundary scenes, in freedom of action adhering to fixed ideas present only in the author's mind; but, unconsciously acted out by the participants of the "Happening".

For me to establish my number structure I must follow a similar method as you use in the creating of a "Happening".

ALLAN KAPROW: My geographical boundaries are often not fixed, nor are the number of persons in a Happening. Neither are the ideas about it fixed in my mind. What is firm is a publicized program of simple activities prepared in advance: laying out a road that may not be travelled, marking off distances that may never be counted again, constructing billboards that may not communicate . . . . The "may not" indicates the equivalence of outcomes either way. This gives participants plenty of leeway for thoughts on their own.

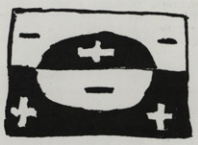
This might parallel the equivalence of information orders in your paintings. Any work can be viewed as, say, a representation of a Greek temple floor plan, as a description of the circling of the planets around the sun, as a presentation of the numbered relations between the canvas's geometric elements, or as directly-felt mosaic pulsations of paint. Equivalency of means or meanings implies permutation (or orderly but constant change). It may also suggest a like responsiveness on the part of the Happener or the spectator of a painting.

(end of Kaprow Note)

(Jensen Letter continues)

The difference between our art is that your art is seen and then must rest as an experience stored memory in the participant and the observer. However, my art is concretely anchored in my pictures' content, there to stay for generations, there to be looked at by observers to come and to be contemplated and to be enjoyed by them. To explain in a more specific way, I use Goethe's *Farbenlehre* as a point of departure. Goethe defines his light and dark elements as these are seen through a prism. Looking into the prism, he observes an interplay of changes in action fought out between a light border overlapping a dark edge as both are seen against their light background. Or as Goethe writes (I paraphrase): A change existing in polar oppositions between a dark border overlapping a light edge as both are acting out the interplay of light and dark seen against a setting of a dark background.

I use a diagram to show how Goethe explained his setting:



+ Pole
median line
– Pole

Seen from above such a setting furnishes a dense atmosphere caused by the crystal substance which is the prism's interior. This substance reveals in its various densities the interplay of polarity, the plus and minus poles of light and dark. This interplay of darkness and lightness shown in its atmospheric variation of density absorbs and gives forth by addition and subtraction the quantity of a hue present in its heightened or dimmed state of brilliance.

ALLAN KAPROW: I recall your demonstration of the use of the prism. When looked through at a dark surface, the spectrum appeared (from the left) to move light to dark, warm to cool; as it was shifted toward a light surface, a window, for example, it reversed. Moved back and forth, a very regular and harmonious, yet mysterious, countering occurred. This suggested to me the ultimate impossibility of disorder. No matter what one does, I thought, everything coheres. The problem for us humans was to recover the operational evidence (what we used to call "laws"). Our inherited culture ingrained in us a belief in the basic *disorder* of reality.

So, for a while I began using in my work simple counterparts such as light–dark, fast–slow, here–there, individual–group, watching–doing, etc., as ingredients to be interplayed freely. At first these tended to be felt as *opposites*, and this annoyed me. It was too dualistic. But that was sheer habit. Gradually, it became possible to accept the presence of these conditions in everything we do *anyway*, without calling upon them as determing components in a particular happening.

(end of Kaprow Note)

(Jensen Letter continues)

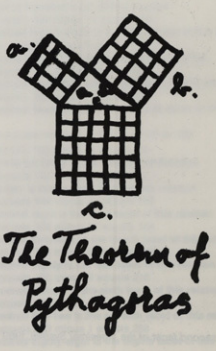
In such an active field of polarity-filled atmospheric density, seen in the prism, the quantity of a color hue becomes visible as red, yellow, blue, and violet. And besides these fundamental colors, many mixtures of lesser quantity, quality and intensity become visible. A color hue besides its value of quantity has a value of quality and a value of intensity and a value of pigment.

This kind of truth-finding as it exists in natural phenomena had to be discovered first as a function by a poet such as Goethe. But to find the truth inherent in a concrete number's property I depend entirely on what Pythagoras demonstrated.

The ancients also reveal in their building principles concrete, numerically-based art forms. In order to describe the influence of Pythagoras I have to establish the historical background. I have read that after Pythagoras and his followers were put to death, many centuries passed before the interest in what Pythagoras stood for was rekindled. Then the remaining fragments of his thought, believed to be of the origin of Pythagorean teaching, were gathered together.

Most of this material was misunderstood on account of the overlay of later concepts of history. The material was wrongly interpreted by the compiler.

The diagram shown next is supposed to represent "The theorem that in a right triangle the square of the long side, the hypotenuse, is equal to the sum of the squares of the two shorter sides."



However, Pythagoras is supposed to have said one cannot understand the structure of the Parthenon unless he understands nine, sixteen and twenty-five. My interpretation of this saying is that one cannot understand the Parthenon unless one understands the square numbers 1 x 1 equals 1 ; 2 x 2 equals 4 ; 3 x 3 equals 9; and the numbers' reciprocal relation in its position. Contrary to the conventional use of Pythagoras' Theorem, I interpret it as I demonstrate in the squares Figure A, Figure B, and Figure C.

Figure A

3 x 3 equals 9
9 minus 1 equals 8.
Thus Fig. A shows
8 to be the reciprocal
relation of one, or 1 x 1
equals 1.



Figure B

4 x 4 equals 16
16 minus 4 equals 12.
Thus Fig. B shows 12
to be the reciprocal
relation of two, or
2 x 2 equals 4.

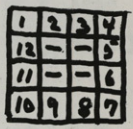
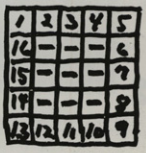


Figure C

5 x 5 equals 25
25 minus 9 equals 16.
Thus Fig. C shows 16
to be the reciprocal
relation of three, or
3 x 3 equals 9.



Pythagoras revealed his truth to his followers, but his general statements to the public had to be interpreted. I attempt to reveal the hidden meaning of his statement in Figures A, B, and C.

The following is a list of the square numbers and their reciprocal relations.

The first is 3 x 3 or 3^2 or 9:

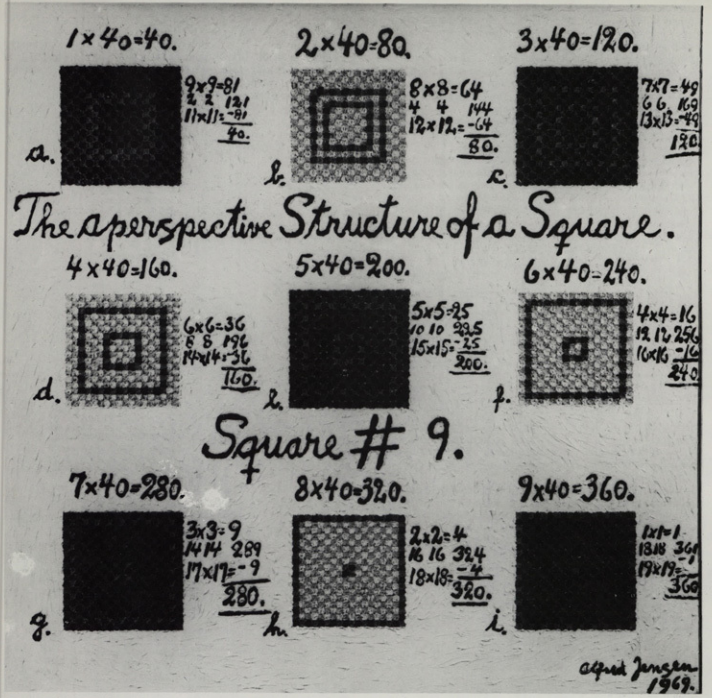
3 x 3 equals 9 minus 1 equals 8
Eight is the Unity of the Reciprocal Relation

The second square number is 4 x 4 or 4^2 or 16:

4 x 4 equals 16 minus 4 equals 12
Twelve is the Unity of the Reciprocal Relation
5 x 5 equals 25 minus 1 equals 24
Twenty-four is the second facet of this relation

The third square number is 5 x 5 or 5^2 or 25:

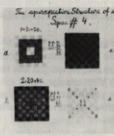
5 x 5 equals 25 minus 9 equals 16
Sixteen is the Reciprocal Relation Unity
6 x 6 equals 36 minus 4 equals 32
Thirty-two is the second facet of this relation
7 x 7 equals 49 minus 1 equals 48
Forty-eight is the third facet of this relation



The Reciprocal Relation of Unity 40-80-120-160-200-240-280-320-360 that forms the second facet of the Vigesimal System, 1969
(Öl/Leinwand 143,5 ×143,5)

The fourth square number is 6 x 6 ore 6^2 or 36:

6 x 6 equals 36 minus 16 equals 20
Twenty is the Unity of the Reciprocal Relation
7 x 7 equals 49 minus 9 equals 40
Forty is the second facet of this relation
8 x 8 equals 64 minus 4 equals 60
Sixty is the third facet of this relation
9 x 9 equals 81 minus 1 equals 80
Eighty is the fourth facet of this relation



The fifth square number is 7 x 7 or 7^2 or 49:

7 x 7 equals 49 minus 25 equals 24
Twenty-four is the Unity of the Reciprocal Relation
8 x 8 equals 64 minus 16 equals 48
Forty-eight is the second facet of this relation
9 x 9 equals 81 minus 9 equals 72
Seventy-two is the third facet of this relation
10 x 10 equals 100 minus 4 equals 96
Ninety-six is the fourth facet of this relation
11 x 11 equals 121 minus 1 equals 120
One hundred twenty is the fifth facet of this relation

The sixth square is 8 x 8 or 8^2 or 64:

8 x 8 equals 64 minus 36 equals 28
Twenty-eight is the Unity of the Reciprocal Relation
9 x 9 equals 81 minus 25 equals 56
Fifty-six is the second facet of this relation
10 x 10 equals 100 minus 16 equals 84
Eighty-four is the third facet of this relation
11 x 11 equals 121 minus 9 equals 112
One hundred twelve is the fourth facet of this relation
12 x 12 equals 144 minus 4 equals 140
One hundred forty is the fifth facet of this relation
13 x 13 equals 169 minus 1 equals 168
One hundred sixty-eight is the sixth facet of this relation

The seventh square number is 9 x 9 or 9^2 or 81:

9 x 9 equals 81 minus 49 equals 32
Thirty-two is the Unity of the Reciprocal Relation
10 x 10 equals 100 minus 36 equals 64
Sixty-four is the second facet of this relation
11 x 11 equals 121 minus 25 equals 96
Ninety-six is the third facet of this relation
12 x 12 equals 144 minus 16 equals 128
One hundred twenty-eight is the fourth facet of this relation
13 x 13 equals 169 minus 9 equals 160
One hundred sixty is the fifth facet of this relation
14 x 14 equals 196 minus 4 equals 192
One hundred ninety-two is the sixth facet of this relation
15 x 15 equals 225 minus 1 equals 224
Two hundred twenty-four is the seventh facet of this relation

The eighth square number is 10 x 10 or 10^2 or 100:

10 x 10 equals 100 minus 64 equals 36
Thirty-six is the Unity of the Reciprocal Relation
11 x 11 equals 121 minus 49 equals 72
Seventy-two is the second facet of this relation
12 x 12 equals 144 minus 36 equals 108
One hundred eight is the third facet of this relation
13 x 13 equals 169 minus 25 equals 144
One hundred forty-four is the fourth facet of this relation
14 x 14 equals 196 minus 16 equals 180
One hundred eighty is the fifth facet of this relation
15 x 15 equals 225 minus 9 equals 216
Two hundred sixteen is the sixth facet of this relation
16 x 16 equals 256 minus 4 equals 252
Two hundred fifty-two is the seventh facet of this relation
17 x 17 equals 289 minus 1 equals 288
Two hundred eighty-eight is the eighth facet of this relation

The ninth square number is 11 x 11 or 11^2 or 121:

11 x 11 equals 121 minus 81 equals 40
Forty is the Unity of the Reciprocal Relation
12 x 12 equals 144 minus 64 equals 80
Eighty is the second facet of this relation
13 x 13 equals 169 minus 49 equals 120
One hundred twenty is the third facet of this relation
14 x 14 equals 196 minus 36 equals 160
One hundred sixty is the fourth facet of this relation
15 x 15 equals 225 minus 25 equals 200
Two hundred is the fifth facet of this relation
16 x 16 equals 256 minus 16 equals 240
Two hundred forty is the sixth facet of this relation
17 x 17 equals 289 minus 9 equals 280
Two hundred eighty is the seventh facet of this relation
18 x 18 equals 324 minus 4 equals 320
Three hundred twenty is the eighth facet of this relation
19 x 19 equals 361 minus 1 equals 360
Three hundred sixty is the ninth facet of this relation

To demonstrate further the use of the reciprocal relation, number 4 shows unit 20 in four faces: 1 x 20, 2 x 20, 3 x 20, and 4 x 20. These four reciprocal relations of 20-40-60-80 form the beginning of the vigesimal system in use during the archaic period of the Chinese, Egyptian, Greek and Mayan cultures.

The reciprocal relation of 9 shows unit 40 in 1 x 40, 2 x 40, 3 x 40, 4 x 40, 5 x 40, 6 x 40, 7 x 40, 8 x 40, and 9 x 40. These nine reciprocal relations of 40-80-120-160-200-240-280-320 and 360 form the second facet of the vigesimal system. The permutation of these progressions of 20-40-60-80-100-120-140-160-180 and 200 are established in the following order:

Vigesimal System	*Aperspective Structure of the Square*
four facets of 20	equal 80, or 9 x 9 equal 81 minus 1 (housed in the fourth square)
nine facets of 40	equal 360, or 19 x 19 equal 361 minus 1 (housed in the ninth square)
fourteen facets of 60	equal 840, ob 29 x 29 equal 841 minus 1 (housed in the fourteenth square)
nineteen facets of 80	equal 1520, or 39 x 39 equals 1521 minus 1 (housed in the nineteenth square)
twenty-four facets of 100	equal 2400, or 49 x 49 equals 2401 minus 1 (housed in the twenty-fourth square)
twenty-nine facets of 120	equal 3480, or 59 x 59 equals 2481 minus 1 (housed in the twenty-ninth square)
thirty-four facets of 140	equal 4760, or 69 x 69 equal 4761 minus 1 (housed in the thirty-fourth square)
thirty-nine facets of 160	equals 6240, or 79 x 79 equal 6241 minus 1 (housed in the thirty-ninth square)
forty-four facets of 180	equal 7920, or 89 x 89 equal 7921 minus 1 (housed in the forty-fourth square)
forty-nine facets of 200	equal 9800, or 99 x 99 equal 9801 minus 1 (housed in the forty-ninth square)

I use multiplication, addition and subtraction in painting a picture. I use this method because the square gives me the means of setting boundaries. I find in the square specific settings, divisible areas, number structures, possibilities of time measure and rhythm as well as the essential form of color which can be placed in the square to interplay with number forms. My daughter Anna said, "You make different things the same."

The square's capacity latent in its arithmetical mean brings forth a reciprocal relation between the outwardly increasing area (forming a reciprocal unity that is measured across the median line) and the inwardly decreasing area of the square. This coordination of number structures enabled the archaic people to erect temples and pyramids.

ALLAN KAPROW: A square is intriguing to me because it always maintains its strangeness (compared with a circle) in that it is symmetrical yet made up of distinguishable parts; a unity that yet has variety (up—down, right—left); possesses a center whose contrasting sides draw the eyes to the outer edges; has a provisional "top" that can be inverted, thus losing the top into the "bottom." A square, then, can serve as an infinite module (as in a graph), and as a metaphor for reality.

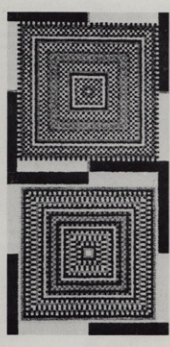
This may be why so many contemporary paintings which evoke meditative states or allude to stillness and perfection are centered circles or targets on a square canvas. They are not just circular fields; they *need* the square. Your little Anna was right. Squares "make different things the same."

(end of Kaprow Note)

(Jensen Letter continues)

The temples and pyramids portray the sun and the planets in their calendrical permutations. These buildings also depict the solar system's relation of axis (precession) to the approximately 26,000 year cycle of the North Pole. They also show the synodical timing of the sun's travel against the background of the stars, requiring about 360 days for a complete trip around the sky. These measures of time still remain visually fixed as building forms and help to make universal this monumental art. To read these time measures requires, of course, a real understanding of the arithmetic properties latent in the square, the rectangle and the circle.

In the painting "Mercury" I portray a calendrical permutation of Mercury's synodical period or cycle of 116 days.



To explain the structures of the two squares forming the painting "Mercury," I first describe the upper square which consists of 29 checker rows: 14 rows externally counted, 14 rows internally counted, and between the two counts is situated the median line of one row of checkers which activates the reciprocal relations inversely.

The number of squares involved in the external 14 rows is greater than the number of squares involved in the interior 14 rows. I subtract the lesser from the greater and the difference equals the quotient of unity or 116. The reciprocal of a fraction is the fraction inverted, says conventional mathematics. My arithmetic is a little unconventional, but I find it useful as a painter.

Upper Square *"Reciprocal Relation"*

Starting at the median line:

232 IS THE FIRST UNITY AND EQUALS TWO YEARS OF THE MERCURY CYCLES OF 116 DAYS

The inside of the median line is 27^2 equals 729, the outer edge of the median line is 31^2 equals 961. Subtracting the inner from the outer edge of the median line we get the reciprocal relation of 232, or 2 years of the Mercury cycles.

464 IS THE SECOND UNITY AND EQUALS FOUR YEARS OF THE MERCURY CYCLES

The first row of checkers inside the median line is 25^2 equals 625. The first row of checkers outside the median line is 33^2 equals 1089. Subtracting the smaller from the larger, we get the reciprocal relation of 464, or 4 years of the Mercury cycles.
The growth reveals itself in two years increases, as above.
The very last I have painted in this square is the fourteenth unity of 28 years of the Mercury cycles.

696 IS THE THIRD UNITY AND EQUALS SIX YEARS OF THE MERCURY CYCLES

928 IS THE FOURTH UNITY AND EQUALS EIGHT YEARS OF THE MERCURY CYCLES

1160 IS THE FIFTH UNITY AND EQUALS TEN YEARS OF THE MERCURY CYCLES

1392 IS THE SIXTH UNITY AND EQUALS TWELVE YEARS OF THE MERCURY CYCLES

1624 IS THE SEVENTH UNITY AND EQUALS FOURTEEN YEARS OF THE MERCURY CYCLES

1856 IS THE EIGHTH UNITY AND EQUALS SIXTEEN YEARS OF THE MERCURY CYCLES

2088 IS THE NINTH UNITY AND EQUALS EIGHTEEN YEARS OF THE MERCURY CYCLES

2320 IS THE TENTH UNITY AND EQUALS TWENTY YEARS OF THE MERCURY CYCLES

2552 IS THE ELEVENTH UNITY AND EQUALS TWENTY-TWO YEARS OF THE MERCURY CYCLES

2784 IS THE TWELFTH UNITY AND EQUALS TWENTY-FOUR YEARS OF THE MERCURY CYCLES

3016 IS THE THIRTEENTH UNITY AND EQUALS TWENTY-SIX YEARS OF THE MERCURY CYCLES

3248 IS THE FOURTEENTH UNITY AND EQUALS TWENTY-EIGHT YEARS OF THE MERCURY CYCLES

The outside edge of the upper square ist 57^2 equals 3249; the inmost edge, which is one sqare here, equals just that 1^2 or one. Subtracting one from 3249 equals or 3248 or 28 years of the Mercury cycle. This finishes the reciprocal relations of the upper square.

ALLAN KAPROW: In other words, to break in here, you've evolved a complex transactional system, with rather vast implications. You must be aware of the correspondence of your numerical plots to the systems methodology employed not only by many artists in all media, but by technology and industry. We all seem to have moved away from "inspirational" modes.

But your systems are unique, because they bypass current creative involvements in the *processes* of given systems as the "message" per se. They also bypass the alternative of *subject matter* as the message (say, the civil rights struggle or the Vietnam war). Rather, as I see it, your work is concerned with bodies of information (archaic world views) that are *in themselves systems*. Message is process. Order is data in operation.

(end of Kaprow Note)

(Jensen Letter continues)

Lower Square „Reciprocal Relation"

The lower square consists of 28 checker rows, 14 rows externally counted, 14 rows internally counted. These meet at the median line.

116 IS THE FIRST UNITY AND EQUALS ONE YEAR OF THE MERCURY CYCLES

The inside of the median line is 28^2 equals 784. The outer median line is 30^2 equals 900. Subtracting, we get the reciprocal relation of 116, or one year of the Mercury cycles.

348 IS THE SECOND UNITY AND EQUALS THREE YEARS OF THE MERCURY CYCLES

The next inner line of checkers is 26^2 equals 676. The next outer line of checkers is 32^2 equals 1024. Subtracting, we get the reciprocal relation of 348, or three years of the Mercury cycles. The growth reveals itself in two years increases, as above. The very last I have painted in this square is the fourteenth unity of 27 years of the Mercury cycles.

580 IS THE THIRD UNITY AND EQUALS FIVE YEARS OF THE MERCURY CYCLES

812 IS THE FOURTH UNITY AND EQUALS SEVEN YEARS OF THE MERCURY CYCLES

1044 IS THE FIFTH UNITY AND EQUALS NINE YEARS OF THE MERCURY CYCLES

1276 IS THE SIXTH UNITY AND EQUALS ELEVEN YEARS OF THE MERCURY CYCLES

1508 IS THE SEVENTH UNITY AND EQUALS THIRTEEN YEARS OF THE MERCURY CYCLES

1740 IS THE EIGHTH UNITY AND EQUALS FIFTEEN YEARS OF THE MERCURY CYCLES

1972 IS THE NINTH UNITY AND EQUALS 17 YEARS OF THE MERCURY CYCLES

2204 IS THE TENTH UNITY AND EQUALS 19 YEARS OF THE MERCURY CYCLES

2436 IS THE ELEVENTH UNITY AND EQUALS 21 YEARS OF THE MERCURY CYCLES

2668 IS THE TWELFTH UNITY AND EQUALS 23 YEARS OF THE MERCURY CYCLES

2900 IS THE THIRTEENTH UNITY AND EQUALS 25 YEARS OF THE MERCURY CYCLES

3132 IS THE FOURTEENTH UNITY AND EQUALS 27 YEARS OF THE MERCURY CYCLES

The outside edge of the lower square is 56^2 equals 3136; the inmost square is four or 2^2. Subtracting, we get 3132 or 27 years of the Mercury cycles of 116 days.

This finishes the reciprocal relation of the lower square.

ALLAN KAPROW: Thus, what is provided by this account is a detailed inventory of this painting as a time structure. It must be experienced as such. It's been conventional to think of painting as a purely spatial art, while music is a purely temporal one. The modern arts have pretty well given up such rigid categorizations by mixing things up informally a good bit. But your work is an intentionally graphic example of the complete equality of these two factors. Spatial extension in any direction is exactly measured by giving the eyeballs a periodic movement, square by square, moment after moment.

"Mercury" cannot be seen *simply* as a totality, i.e., in an overall glance. Part is equal to whole, not merely equivalent here; and the whole is comprehensible by counting the permutations of the many parts as a child might count his fingers. Put differently, each square is concrete, and so, accordingly, are time and space.

It is interesting that we still retain primitive reminders of our original response to nature-rhythms in such expressions as "menstrual cycles" (which refer to the phases of the moon), "autumn of life" (as imitation of the seasons), "growth curves" and "rise and decline of the market" (which recall the sun's seeming movements). You've based much of your art upon these cyclings, and I gather that since they are still in our blood as they are in the tides, there is much to be gained from paying closer attention.

(end of Kaprow Note)

(Jensen Letter continues)

Clarity of exposition revealing the artist's intentions and inspirations is the good writer's means so that with his article's content help others to enjoy the merit of the work. However, I have put a lot of concentration into this letter to make myself understood by you Allan, because my art involves a rather unconventional approach. My work is a structure complex and not easy to unravel nor can the truth inherent in it build-up easily be read. My work is too integral in its make-up to tear it apart and thus to analyze the fragments of truth gleaned from its factured remnants. My art represents a wholeness, a free time and space structure, a color and form realization equal to a vision beyond verbal explanation.

ALLAN KAPROW: Al, recently you sent me a clipping from *the New York Times* (Sept. 17, 1969) containing a transcript of astronaut Neil Armstrong's address to the U. S. Congress, following the successful moon landing and return to earth. He said, in part, "We came in peace for all mankind. These nineteen hundred and sixty-nine years had constituted the majority of the age of Pisces — a twelfth of the great year that is measured by the thousand generations the precession of the earth's axis requires to scribe the giant circle in the heavens.

In the next twenty centuries, the age of Apuarius of the great year, the age for which our young people have such high hopes, humanity may begin to understand its most baffling mystery — where are we going? The earth is, in fact, travelling many thousands of miles per hour in the direction of the constellation Hercules — to some unknown destination in the cosmos. Man must understand his universe in order to understand his destiny."

"Mystery, however, is a very necessary ingredient in our lives!"

You added a note, "The universe moves in its entire body as it is observed from the earth's axis (precession). However, the Mayans observed the planetary axis inclusive of the Sun-Mercury-Venus-Earth-Mars-Jupiter and Saturn, equal to a precession of the planetary axis of 26,000 years. All planets adhere to the 260-day calendar." The implication is that for you who have grown as an artist in the study of these astronomical events, painting is not merely sensual or emotive feeling, not just an intimation of truths either too private or too professional to communicate. It is philosophy. And for us it is possibly wisdom.

(end of Kaprow Note)

Biographisches

Besuchte das Eastern Washington College of Education und das Whitworth College, Spokane und andere Colleges im Westen. Arbeitete in Krankenhäusern, handelte mit gebrauchten Autos, besaß eine illegale Bar, dekorierte Schaufenster, verkaufte Staubsauger, war Wärter in einer Nervenklinik, eröffnete ein Restaurant. Zog 1953 nach Los Angeles. Eröffnet 1956 die Now Gallery, die 1957 wieder schließt. Eröffnet mit Walter Hopps die Ferus Gallery. Erste Ausführung von Roxy's 1961.

Einzelausstellungen

Café Galleria, LA 1955. Coronet Louvre, LA 1955. Syndell Studios, LA 1956. Exodus Gal., San Pedro, Cal. 1958. Ferus Gal., LA 1959, 1960. Pasadena Art Mus., Pasadena, Cal. 1961. *Roxy's*, Ferus Gal., LA 1961. *Roxy's*, Alexander Iolas Gal., NYC, 5.–23. Febr. 1963 (Kat./Text: Dore Ashton). Ferus Gal., LA 1963. Dwan Gal., LA, Juni 1963 (Kat.). *Three Tableaux*, Dwan Gal., LA 1964. Dwan Gal., LA 1964. *Barney's Beanery*, Dwan Gal., NYC 1965. The Los Angeles County Mus. of Art, LA 1966 (Kat./Text: Maurice Tuchman). The Inst. of Contemporary Art, Boston 1966. The University of Saskatchewan, Regina Saskatchewan, Canada 1966. Dwan Gal., NYC 1967. *Work from the 1960's*, Washington Gal. of Modern Art, Washington D. C. 1967 (Kat./Text: Walter Hopps). The Boise Art Mus., Boise, Idaho 1968. The Art Mus. of Ateneum, Helsinki 1969. Modern Art Mus., München 1969. *Water Colors*, Eugenia Butler, LA, April 1969. Watercolours, Wide White Space Gal., Antwerpen, Mai 1970. *Dollar-Watercolours*, Gal. Michael Werner, Köln, 13. Juli–18. Aug. 1970. *Watercolours*, Françoise Lambert, Mailand, Sept. 1970. *10 Objekte von 1960–1964*, Onnasch Gal., Köln, April 1970. *11 + 11 Tableaux*, Moderna Mus., Stockholm, 17. Jan.–1. März 1970 (Kat./Text: Pontus Hultén); *Tableaux*, SM Amsterdam, 26. März–10. Mai 1970; *1960 Kienholz 1970*, KH Düsseldorf, 16. Juni–2. Aug. 1970 (Kat./Text: Karl Ruhrberg, Jürgen Harten); *10 Tableaux*, Centre National d'Art Contemporain – 11, Paris, 13. Okt.–16. Nov. 1970; *11 Tableaux*, KHs Zürich, Febr.–März 1971; *10 Tableaux*, Inst. of Contemporary Arts, London, 27. Mai–18. Juli 1971. *7 Works by E.K.*, Wide White Space Gal., Antwerpen, 6. Dez. 1971–16. Jan. 1972.

Gruppenausstellungen

San Gabriel Valley Artists, Pasadena Art Mus., 1956, 1957. Ferus Gal., LA 1957. San Gabriel Valley Artists, Pasadena Art Mus., 1958. Three Men, Ferus Gal., LA 1958. Exodus Gal., San Pedro, Cal. 1958. Nebraska Art Association, 1958. *Vincent and Mary Price Collection*, Municipal Art Gal., Barnsdall Park, LA 1958. *Objectmakers*, Ferus Gal., LA 1959. *Californians Collect Californians*, Westside Jewish Community Center, LA 1959. Ferus Gal., LA 1960. *Recent Aquisitions*, Richard Feigen Gal., Chicago 1960. Ferus Gal., LA 1961. *The Art of Assemblage*, MOMA, NYC 1961 (Kat./Text: William C. Seitz). Ferus Gal., LA 1962. *Fifty California Artists* (Org. San Francisco Mus. of Art + Los Angeles County Mus. of Art) 1962. *My Country, 'Tis of Thee*, Dwan Gal., LA 1963. *Contemporary California Sculpture*, Oakland 1963. *Dealer's Choice*, Dwan Gal., LA 1963. *The L.M. Asher Family Collection*, Univ. of New Mexico, 1964. *Boxes*, Dwan Gal., LA, 2.–29. Febr. 1964 (Kat./Text: Walter Hopps). San Francisco Art Inst., SF 1964. Los Angeles State College, LA 1964. *Contemporary American Sculpture*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1964. *The Virginia Dwan Collection*, Univ. of California, LA 1965. *Annual Exhibition, 1966, Contemporary Sculpture and Prints*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1966. *68th American Exhibition*, Art Inst. of Chicago, 1966. Norman MacKenzie Gal., Regina, Saskatchewan, Canada 1966. **American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles County Mus. of Art, LA 1967. Philadelphia Mus. of Art, Philadelphia 1967. *The 1960's Painting and Sculpture from the Museum Collection*, MOMA, NYC 1967. *Protest and Hope*, New School Art Center, NYC 1967. *Language to be Looked at and/or Things to be Read*, Dwan Gal., NYC 1967. *Dada, Surrealism and their Heritage*, MOMA, NYC 1968. *Los Angeles Six*, Vancouver Art Gal., 31. März–5. Mai 1968 (Kat./Text: John Coplans). ** The Machine*, MOMA, NCY 1968. *Assemblage in California*, Univ. of California at Irvine, 1968. ** documenta 4*, Kassel 1968. *The Wellington-Ivest Collection*, Mus. of Fine Arts, Boston 1968. *Fifties at Ferus*, Los Angeles County Mus. of Art, LA 1968. *Untitled*, San Francisco Art Mus., SF 1968. ** When Attitudes Become Form*, KH Bern 1968. ** 18'6" x 6'9" x 1'12 1/2" x 47" x 11 3/16" x 29'8 1/2" x 31'9 3/16"* San Francisco Art Inst., 1969. *Kunst der Sechziger Jahre, Sammlung Ludwig*, Wallraf-Richartz Mus., Köln 1969 (Kat.). *Human Concern/Personal Torment, The Grotesque in American Art*, Whitney Mus. of American Art, NYC, 14. Okt.–30. Nov. 1969 (Kat./Text: Robert Doty). ** Kompass IV, West Coast, USA*, Stadelijk van Abbemus., Eindhoven 1970. ** Das Ding als Objekt*, KH Nürnberg, 10. Juli – 30. Aug. 1970 (Kat.). *Sammlung Karl Ströher*, Hessisches Landesmus., Darmstadt 1970 (Kat.). *American Drawings*, Gal. Yvon Lambert, Paris, Sept. 1970. ** Continuing Surrealism*, La Jolla Mus. of Art, 1971. *Eight Proposals*, Françoise Lambert, Mailand, Febr.–März 1971. ** Metamorphose van het object*, Paleis voor Schone Kunsten, Brüssel 1971. *Looking West 1970*, Joslyn Art Mus., Omaha, Nebraska, 18. Okt.–29. Nov. 1970 (Kat./Text: Le Roy Butler). *Zeichnungen*, Gal. Stampa, Basel, Febr. 1972.

Editionen

Sawdy, Autolür, versplegeltes Glas, Polyester, Siebdruck, galvanisiertes Metall, usw., 100,3 x 91,4 x 17,8, Aufl. 50 + 2 AP + 3 für den Verleger, Hg. Gemini, LA 1971.

Bücher

Lucy R. Lippard, ** Pop Art*, 1966. Harriet Janis und Rudi Blesh, *Collage: Personalities, Concepts, Techniques*, Book Division Publishers, Philadelphia, Penn., o.J. *Happenings, U.S. Pop Art, Noveau Réalisme, etc.* Kalender 1965, Verl. Kalender, Düsseldorf, 1965. John Russell und Suzi Gablik, ** Pop Art Redefined*, London 1969. ** Kunst van nu*, Utrecht 1971.

Periodica

Donald Factor, *Assemblage*, in: FM and Fine Arts (Beverly Hills), 3/9. Sept. 1962, pp. 6–9. Arthur Secunda / John Bernhardt / Charles Frazier / E.K., in: Artforum, 1/5, Nov. 1962, pp. 30–34. Donald Judd, *Review: Exhibition at Alexander Iolas Gallery*, in: Arts, 37/6, März 1963, pp. 63–64. Anita Ventura,

Edward Kienholz

* 1927 in Fairfield, Washington. Lebt in Los Angeles.

The Prospect Over the Bay, in: Arts, 37/9, Mai/Juni 1963, pp. 19–20. Philip Leider, *West Coast Art: Three Images*, in: Artforum, I/12, Juni 1963, pp. 21–23. John Coplans, *Sculpture in California*, in: Artforum, II/2, August 1963, pp. 3–6. Donald Factor, *A Portfolio of California Sculptures: E.K.*, in: Artforum, II/2, Aug. 1963, pp. 24–25. Walter Hopps, *Boxes*, in: Art International, VIII/2, März 1964, pp. 36–42. John Coplans, *Circle of Styles on the West Coast*, in: Art in America, 52/3, Juni 1964, pp. 24–41. Brian O'Doherty, *The Present and Future of Pornography: In the Galleries*, in: Show, 4/6, Juni 1964, pp. 55, 89. John Reuschel, *Review: Exhibition at Dwan Gallery*, in: Artforum III/1, Sept. 1964, p. 14. Henry Geldzahler, *Los Angeles: The Second City of Art*, in: Vogue, 144/5, Sept. 1964, pp. 42, 56, 62, 64. Philip Leider, *Art: Kienholz*, Frontier, LA 16/1, Nov. 1964, p. 25. *Art: Sculpture: Era of the Object*, in: Time, 84/24, 11. Dez. 1964, p. 84. John Coplans, *Review: Exhibition at Dwan Gal.*, in: Art News, 63/10, Febr. 1965, p. 51. Barbara Rose, *Looking at American Sculpture*, in: Artforum, III/5, Febr. 1965, pp. 29–36. John Coplans, *Los Angeles: The Scene*, in: Art News, 64/1, März 1965, pp. 28–29, 56–58; *Assemblage: The Savage Eye of E.K.*, in: Studio International, 170/869, Sept. 1965, pp. 112–115. Suzi Gablik, *Crossing the Bar*, in: Art News, 64/6, Okt. 1965, pp. 22–25. *Art: Artists: Assemblage at the Frontier*, in: Time, 86/16, 15. Okt. 1965, pp. 106–108. Henry T. Hopkins, *E.K.*, in: Art in America, 53/5, Okt./Nov. 1965, p. 73. Frederick S. Wight, *E.K.*, ebda., pp. 70–72. *Art: Painting*, in: Time Magazine, 86/25, 17. Dez. 1965, pp. 68–73. *Art: In the Beanery*, in: Newsweek, 66/25, 20. Dez. 1965, pp. 103–103A. *Art Beanery Built For Art*, in: Life Magazine, 60/2, 14. Jan. 1966, pp. 78–80. Barbara Rose, *Los Angeles: The Ambiguous City*, in: Art in America, 54/1, Jan./Febr. 1966, pp. 110–115. Lucy R. Lippard, *New York Letter: Recent Sculpture as Escape*, in: Art International, X/2, Febr. 1966, p. 52. Annette Michelson, *Review: Exhibition at Dwan Gallery*, in: Art International, X/2, Febr. 1966, pp. 50–51. *Savonarola in the City of Angels*, in: Time, 87/14, 8. April 1966, p. 78. Sidney Tillim, *The Underground Pre-Raphaelism of E.K.*, in: Artforum, IV/8, April 1966, pp. 38–40. Dennis Adrian, *Review: Exhibition at Dwan Gallery*, in: Artforum, V/8, April 1967, pp. 56, 58. Michael Blankfort, *E.K.: A Very Private Report*, in: Los Angeles Magazine, April 1966, pp. 48–51. Torsten Bergmark, *Konst in USA V. Affären Kienholz*, in: DN, 28, 7. 1966. Av. Beate Sydhoff, *E.K. en Vaskustrealist*, in: Konstrevy (Schweden), Jan. 1967, pp. 16–18. Philip Leider, *68 High Art and Low Art*, in: Look Magazine, 9. Jan. 1968, p. 17. Max Kozloff, *Review: Exhibition at Washington Gallery of Modern Art*, in: The Nation, 207/1, 1968, pp. 29–30. Dore Ashton, *Response to the Crisis in American Art, Crisis, Violence, Reform*, in: Art in America, 57/1, Jan./Febr. 1969, p. 30. Ch. Willard, *Violence and Art*, ebda., pp. 36–43. Dore Ashton, *A planned coincidence*, in: Art in America, 57/5, Sept./Okt. 1969, pp. 36–47. Norbert Nobis, *E.K.*, in: Kunstnachrichten, 6/5, Febr. 1970. Alain Jouffroy, *E. K.*, in: Opus International, 21., Dez. 1970, pp. 21–25. *Gefrorene Scheinheiligkeiten*, Gespräch mit Margit Staber, in: Die Weltwoche, 29. Jan. 1971, p. 37. Theo Kneubühler, *Sensibilisierung durch karikierte Klischees*, in: Sonntagsjournal, 8, 20./21. Febr. 1971, p. 25. Hans Heinz Holz, *Wirklichkeit als Allegorie*, Ausstellung Kienholz im Zürcher Kunsthaus, in: National Zeitung Basel, 77, 17. Febr. 1971, p. 5. Jörg Steiner, *Landschaften Februar bis März 1971; Gespräch mit dem Künstler, geführt von Fritz Billeter*, in: Tagesanzeiger Magazine, 7, 20. Febr. 1971, pp. 8–12. *E.K. – documentation*, in: art and artists, 3/63, Juni 1971, pp. 14–19. Timothy Hilton, *UK commentary*, in: Studio International, 181/934, Juli 1971, pp. 268 – 171.



FIVE CAR STUD, 1969-1972

My first trip to Europe was with Lyn in 1968 for the documenta IV showing of *Roxy's*. Since then we have made eleven exciting, exhausting, time consuming, yet wonderful trips to install and shepherd my shows there. Also during this time I have built a Tableau called *Five Car Stud*. The Los Angeles columnist Art Seidenbaum coined the name which is a play on words on the American poker game. The sculpture was started in the Fall of 1969 and all work on both the Tableau and the Sawdy multiple edition made at Gemini was completed by the end of January 1972.

Mostly, I think of *Five Car Stud* as symbolic of minority strivings in the world today. The obvious subject matter concerns a Black man caught drinking in his pickup truck at night with a White woman. His vehicle has been surrounded and cut off by the parked cars of his five White captors. The scene is invented and no attempt was made to indicate an actual geographic location other than the small American flags and the "State of Brotherhood" license plates. Total size (approximately seventy-five feet square) was determined by the amount of space required to set up five full sized American automobiles and, of course, the figures.

The man has been stripped by the Whites who are in the process of castrating him. The victim's head is a composite of two: the inner one in wax, sadly quiet and resigned, while the outer plastic features scream with the rage and fury of violation. The woman, still in the truck, is vomiting. The attackers are realistic except for their heads, which are made from rubber masks.

I should explain that actually there is no Black man. If you study the piece you will see that what appears to be the victim is, in reality, the three separate White figures (each with part of the Black's body) shoved up against a central "pan body" which was welded from steel in a human torso form. The pan/body/container is filled with black water which is then agitated by a submersible pump which in turn moves floating plastic letters. These should occasionally drift into position to spell out *N-I-G-G-E-R*.

The manufacture of each figure was basically the same. An angle iron skeleton was welded to an appropriate sized 1/8 inch steel base. "L" tabs were welded at intervals to hold 3/4 inch white pine cross sections. A plaster bandage body cast was made from a live model and then nailed to the wooden cross sections, more plaster bandages being used to seal cracks and complete the form. A mixture of orange and white shellac was painted on for color, and the whole thing fibreglass resined for strength.

Clothing was always a problem as the seams had to be split, the garment reassembled and sewn on the figure. Hair was usually made from old fur pieces or wigs. For faces I experimented with bandanas tied over the features, silk stockings pulled down over the head, and finally decided on the rubber masks.

The shank of the penis was made from a piece of 3/4 inch steel shaft which was then welded on the leg frame and should be strong enough to withstand attacks by vandals or souvenir hunters. The scrotom was made from a cast iron trailer hitch incised with a cutting torch and welded in place. The right hand of the castrator holds the knife, the blade of which disappears into the wound.

Finally completed in October 1971, the Tableau has been considered for showing at both the Hayward Gallery in London and the Los Angeles County Museum of Art in California, and in both instances some vague form of censorship or aversion to controversy (or just plain aversion) has prevented it.

I am pleased that documenta 5 is able and willing to *show Five Car Stud*, and Lyn and I are eagerly looking forward to seeing it assembled in Germany this summer.

In peace,
Edward Kienholz
Los Angeles, California
February 1972

Es scheint mir, daß der Anfang meiner gegenwärtigen Beschäftigung mit einem kurzen Aufenthalt am Meer im Frühjahr 1968 zusammenfällt. Ich mußte aufs neue daran denken während eines Aufenthalts auf dem Lande im Juli und August desselben Jahres. Seither kehren wir zur Ferienzeit stets an ähnliche Orte zurück. Was die Vorstellung betrifft, die ich mir von meinen neuen Aktivitäten machte, habe ich mich mehrmals verbreitet: in Drucksachen (1), in Ausstellungen (2), in einigen Publikationen, in Zeitschriften (2[1]), einmal im Radio (3), in einer kurzen Filmsequenz (4), in Verabredungen an verschiedenen Orten in Paris (5), in persönlichen Briefen (6), in Hinweisen auf Lektüren (7), in der Zusammenarbeit mit Künstlern (8), in privaten Gesprächen.

1)
Le campement-projet/Das Zeltlager-Projekt, Mai 1969 (400 Empfänger). *Projet pour la journée du 5 octobre/Projekt für den 5. Oktober*, Okt. 1969 (ca. 200 Empfänger). *Acte-observation/Beobachtungsakt*, Nov. 1969 (300 Empfänger). *Le jardin le 5 octobre/Der Garten am 5. Oktober*, Nov. 1969 (ca. 200 Empfänger). *Agenda: juillet 1968*, Dez. 1969 (100 Empfänger). *Description d'un dessin fait d'après nature/Beschreibung einer nach der Natur angefertigten Zeichnung*, Jan. 1970 (100 Empfänger). *La voix off/Die Stimme weg*, Febr. 1970 (ca. 50 Empfänger). *La documentation gelée/Die eingefrorene Dokumentation*, März 1970 (ca. 50 Empfänger). *Pour vérification monter jusqu'au SIGNAL à la Croix-Valmer, Var/Zur Überprüfung ist es notwendig bis zum SIGNAL der Croix-Valmer zu gehen*, April 1970 (ca. 50 Empfänger). *289 mots/289 Wörter*, Juni 1970 (300 Empfänger). *Dessin pour la fabrication des housses pour les cailloux du jardin/Herstellungsentwurf für Kieselschoner*, Juli 1970 (ca. 50 Empfänger). *Trois photos anonymes/Drei anonyme Fotografien*, Sept. 1970 (ca. 50 Empfänger). *Les actes-camouflages/Tarntaten*, Sept. 1970 (200 Empfänger). *Lieu 1, Lieu 2, Lieu 3, Lieu 4/Ort 1, Ort 2, Ort 3, Ort 4*, Sept. 1970 (200 Empfänger). *Schémas pour l'écoulement des eaux, schémas pour la serre chaude/Schemata für den Wasserablauf, Schemata für das Treibhaus*, Okt. 1970 (200 Empfänger). *Petites annonces pour les hypothèses incurieuses/Kleinanzeigen für nicht-neugierige Hypothesen*, Okt. 1970 (200 Empfänger). *24 messages personnels/24 persönliche Botschaften*, Okt. 1970 (200 Empfänger). *L'étang carbonifère de Blaye-les-Mines/Der kohlehaltige Teich von Blaye-les-Mines*, Nov. 1970 (200 Empfänger). *Vue 1, vue 2/Ansicht 1, Ansicht 2*, Nov. 1970 (200 Empfänger). *Lectures 1: notes de lecture à propos de la photographie sur peau humaine/Lektüre 1: Lesenotizen aus Anlaß der Fotografie auf Menschenhaut* (aus: Jansion & F. Pagès, Les maladies de lumière/Die Lichtkrankheiten, Masson & Cie éd., 1933), Dez. 1970 (200 Empfänger). *Lecture 2: "La résurrection de M. Rocamir"/Lektüre 2: Die Auferstehung des Herrn Rocamir* (aus: Jean Ray, L'Ile de Monsieur Rocamir, aus der Serie des Harry Dickson), Jan. 1971 (200 Empfänger). *Dossier: (...) il avait plu dans la nuit/Sammelmappe (...) es hatte in der Nacht geregnet*, April 1971 (mehr als 1000 Empfänger). *Aux bons soins du Comité Directeur ... / Zu Händen der Jury ...*, Mai 1971 (400 Empfänger).

2)
Daniel Templon, Paris 70. Galerie Rive Droite, Paris, 1.–20. 12. 1971. Daniel Templon, Mailand, 14. 3. 1972. Kunstmuseum Luzern (mit Ben Vautier, Christian Boltanski, John C. Fernie/Kat./Texte: J. C. Ammann + Künstler), 26. 3.–30. 4. 1972

2[1])
Chorus 5/6, Paris, pp. 14–17. Les Lettres Françaises, Nr. 1359, Paris, Nov. 1970, p. 8. L'Humidité 1,3, Paris. Opus International 22, Paris, Jan. 1972, p. 41. Uomini e idee 23/25, Neapel, p. 98, 130. Art Information, Media Contact, Düsseldorf, Febr. 1972.

3)
France-Culture, 7. 3. 71, 20 h 15.

4)
Signal 1970, 16 mm, s/w, 50" (Vertrieb C. Aubry, Paris).

5)
"Temps Mort", als Beigabe zum Programm im Kino Action-République, Paris 11, 15. – 31. 12. 1970. In dem Schaufenster eines Geschäftes für Elektroheizungen: *Société Infra-Watt. Centre d'Etudes et Recherches pour applications des rayonnements infra-rouge, 55, rue Jouffroy, Paris 17. Exposition nominale. Les végétaux électrifiés. Les perles chauffantes. Les eaux douces. Les boules de pétanque tièdes à la main. Et le serpent à calories Watt. Paris*, 2.–27. 11. 1971.

Jean Le Gac

* 1936. Lebt in Paris.

6)
"Mon grand-père Constantin Stavros Kyriakos ..."
Brief an J. G. vom 10. 3. 70. *"Nous avons fait un bon voyage ..."*, Park des Buttes Chaumont, und *"Nous sommes arrivés au but ..."*, Felsen des Zoologischen Gartens in Vincennes, beide an Dr. Jean P. . . ., Juni 1970. Brief an Michel C. . . . über die Prothese, die ich während des Sommers 68 über den Augen trug, Juni 1970. Und ich möchte hier in dieser erschöpfenden Liste noch die persönlichen Briefe anführen, die, unwahrscheinlich genug, verlorengingen und den Adressaten nie erreicht haben. In diesem Fall muß ich Tatsachen, die ohne Antwort blieben, und die vielleicht eine andere Richtung hätten nehmen können, prüfen. Ich befürchte, und mag es noch so unwahrscheinlich klingen, daß durch eine dieser Anomalien, die man bei der Zustellung der Post ab und zu feststellen kann, ein Brief mir viel später als normal zugestellt wurde. Solch ein Brief wäre folglich von keinerlei Bedeutung und wie nicht zugestellt und könnte mir höchstens im Rückblick das Bedauern über eine Sache, die unwiderruflich der Vergangenheit angehört, bringen.

7)
Maurice Renard, *La rumeur dans la montagne*, éd. Tallandier, 1958.

8)
In Zusammenarbeit mit Christian Boltanski: Herstellung von 70 Schlüsseln zur Wohnung an der Rue Rémy Dumoncel, Paris 14, März 1970; Miete des großen Empfangssalons des Hôtel Moderne Palace, Place de la République, Paris 11.

Spaziergänge in Paris und Umgebung mit Christian Boltanski und P. A. Gette: im Wald von St. Germain, Mai 1970; im Park der Buttes Chaumont, im Jardin des Plantes, zum unteren See im Bois de Boulogne und im Park des Zoologischen Gartens im Bois de Vincennes, Juni 1970; zur Dienststelle Naturschutz an der Rue Cuvier und zur Mineralogischen Sammlung der Ecole des Mines am Boulevard Saint-Michel, Okt. 1970, ins Museum für Öffentliche Wohlfahrt (Quai de la Tournelle), Dez. 1970, und zum Passage du Caire, Jan. 1971.

Übersetzung der Bildseite

VII IM LAUFE DER TAGE – EINE LETZTE MUSTERUNG – DIE EIGENHEITEN DER WEIDENRINDE – DAS HYDRAULISCHE DING – "DAS WASSER WÜRDE VERSTUMMEN"

Jedesmal wenn die Familie auf Reisen geht, kann man uns in der näheren Umgebung von einigen von uns ausgewählten Orten, wo wir uns tagsüber beständig aufhalten, sehen. Hier beginnt immer wieder die beängstigende Metamorphose, die im Laufe der Tage – wie an den Rändern eines Kalenders – im Gelände den Erlebnisbericht der Ferien hinterläßt. In diesem Jahr nun war es beschlossene Sache, daß ich zwischen Abreise und Kofferpacken das Gelände einer gründlichen Musterung unterwerfen würde, um die Spuren der verflossenen Tage zu beseitigen. Sollten wir die Kinder ins Vertrauen ziehen? Sie würden bestimmt nicht zulassen, daß ich ihren Brunnen zerstörte. Faszinierl, unermüdlich hatten sie in der Nähe einer Quelle unten in der Schlucht gespielt. Ich weiß nicht, welcher Zufall sie die Eigenheiten der Weidenrinde entdecken ließ, aber als ihnen das klar wurde, schälten sie beträchtliche Mengen von den Sträuchern, die in dem feuchten Boden gediehen. An der Stelle, wo das Wasser aus dem Boden sickerte, schlossen sie eine Art groben Schlauch aus langen umwickelten und wie Rohrleitungen zusammengehaltenen Rindenstreifen an, der über dem Boden von einer Stelle zur anderen mit Pflöcken abgestützt wurde. Wie durch ein Wunder begann dieses hydraulische Ding mit einer wirklich erstaunlichen Regelmäßigkeit zu laufen. Die Kinder wurden nicht müde, die Anlage weiter auszubauen und zu vervollkommnen, und es war für sie ein Triumph, als wir einwilligten, von diesem besonders frischen Wasser zu trinken. Es wäre mir ein leichtes, die fragile Konstruktion umzustoßen und die sichtbaren Teile in die Büsche zu werfen. Das Wasser würde verstummen. Ich würde die Aufräumarbeit mit Methode querfeldein fortsetzen, dem Lauf des Baches folgend, den wir unseren Streifzügen willkürweigend als Grenzlinie adoptiert haben – in recht großer Entfernung vom Haus – und dessen Uferböschungen wir manchmal erkletterten.

LE CONTENU DU CAHIER NO VII, 1971

VII / AU FIL DES JOURS - UNE DERNIERE INSPECTION - LES PROPRIETES DE L'ECORCE DE SAULE LA CHOSE HYDRAULIQUE - "L'EAU SE TAIRAIT"

Chaque fois que la famille se déplace, on peut nous voir dans le voisinage en quelques lieux choisis de nous seuls, où nous nous tenons invariablement dans la journée. Là, l'angoissante métamorphose recommence dès lors, marquant sur le terrain, au fil des jours, comme dans les marges d'un calendrier, le récit vécu des vacances.
Cette année, c'était décidé, une fois nos valises bouclées, je passerai une dernière inspection avant de partir, pour faire disparaître les vestiges des jours écoulés. Les enfants seraient-ils mis dans la confidence ? Ils n'admettraient sûrement pas que je détruise leur fontaine. Fascinés, ils avaient joué infatigablement près d'une source qui suintait au bas de la ravine. Jusqu'au jour où ils mirent au point un étonnant système



pour capter l'eau. Je ne sais par quel hasard ils découvrirent les propriétés de l'écorce de saule mais dès que le principe s'en fut révélé ils en prélevèrent une abondante quantité sur les arbrisseaux qui poussaient sur ce terrain humide. Au point de résurgence des eaux, ils avaient branché une espèce de grossier boyau fait de longues lamelles d'écorce, ligaturées, raccordées comme des tuiles canales et maintenues de place en place au dessus du sol par des bâtons fourchus. Par miracle la chose hydraulique s'était mise à fonctionner avec une régularité il est vrai impressionnante. Ils ne cessèrent de perfectionner leur système et ce fut une apothéose lorsque nous consentîmes à boire de cette eau particulièrement fraîche.
Il serait facile de jeter à bas la fragile construction et d'en lancer les parties visibles au plus profond des buissons. L'eau se tairait.
Je poursuivrais cette besogne à travers champs, en suivant le cours de la petite rivière - frontière approximative que nous avions adoptée tacitement au cours de nos allées et venues - située à une assez grande distance de la maison et sur les berges de laquelle nous allions parfois

Etienne Martin

* 1913 Loriol, Drôme, Frankreich. Lebt in Paris.

a / année heureuse	1913	terrasse	demeure 3	1960
b / petite enfance	1914–1918	échelle terrasse		
c /		chambre des fleurs		
d /		réduit	hommage à Lovecraft	1951–1956
e / petite école	1919–1924	chambre des herbes		
f /		escalier sombre		
g / lycée	1925–1928	chambre des livres		
h /		caveau		
i / école des beaux-arts	1929–1933	chambre des écritures		
j /		entrée	demeure 4 Lanleff	1961
k /		porte de la roue		
l /		escalier clair		
m / premier séjour à Paris	1934–1939	arrière boutique		
n /		chambre des visites		
o / temps obscurs	1939–1940	chambre des cérémonies		
p /		alcôve du coeur	nuit ouvrante	1945–1955
q / séjour à Nyons	1941	chambre		
r / séjour à Oppède	1942	alcôve-chambre		
s / séjour à Dieulefit	1943–1944	petit grenier		
t / séjour à Mortagne	1945–1946	grand grenier		
u /		échelle lucarne		
v /		lucarne		
w / Paris 2 (définitivement)	1947	chambre des oiseaux	passementeries	1948
x /		chambre du levant		
y /		chambre des nourritures	le manteau	1962
z /		cave		
. /		meurtrière		

Weitere wichtige biographische Daten

Grand Prix de sculpture à la Biennale de Venise, 1966.
Grand Prix International des Arts, Paris 1967.
Mitglied des 'Institut de France', 1971.

Lehrtätigkeit

Ecole Supérieure des Beaux-Arts, Paris.

Einzelausstellungen

Les Demeures, Gal. Breteau, Paris, Dez. 1960 (Kat.).
Le Manteau, Gal. Breteau, Paris, Mai 1962 (Kat.).
KH Bern, 2. Nov. – 1. Dez. 1963 (Kat./Text: Harald Szeemann, E. M.); SM Amsterdam 1963; Stedelijk van Abbemus., Eindhoven 1964. Gal. Michel Couturier et Cie, Paris 1965, 1967, 1970. Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 4. – 28. Nov. 1965 (Kat.). *Personnage 3, Abécédaire et Autres Lieux*, Gal. Claude Givaudan, Paris, Nov. 1967.
Mus. Rodin, Paris, 14. März – 30. April 1972.

Eigene Publikationen

Les Demeures, Kat. für die Ausst. Gal. Breteau, Paris 1960.
Lettre à Frances Mc Cann (Erklärung der Demeure 3), Paris, 22. März 1960 (Kat. E. M. KH Bern 1963 + Rom, New York Art Foundation Inc., Ciphers, Rom, Juni–Sept. 1960).
Le Manteau, Kat. für die Ausst. Gal. Breteau, Paris, 1962.
Abécédaire et Autres Lieux, ed. Claude Givaudan, Genf 1967.
Notice sur la vie et les travaux de Alfred Janniot, vorgetragen von E. M. anläßlich seiner Ernennung zum Mitglied des Institut de France, Paris 1971.

Bücher

Michel Ragon, E. M., Ed. La Connaissance, Brüssel 1970.

Filme

Voyage au Pays des Demeures, in: L'Art et les Hommes, Fernsehsendung, 45', Regie: Jean-Marie Drot, Hg. ORTF, Paris 1962.

Interview

Jacques Caumont, *Mythologie Individuelle; Le manteau d'E.M.*, Paris, Jan.–März 1972 (Ms.).

Periodica

Pierre Restany, *Le Manteau d'E. M.*, in: Cimaise, Paris, Juli 1962.
Luce Hoctin, in: L'Oeil, 108, Paris, Dez. 1963.
Jean-Christophe Ammann, *Der Bildhauer E. M.*, in: Werk 5, Winterthur, Mai 1967, pp. 289–296.

DEMEURE 3, 1960 (Bronze, 225 × 500 × 250)

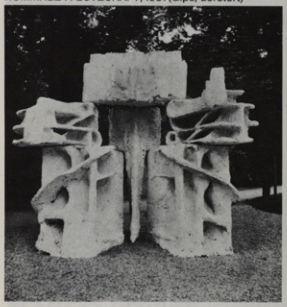
NUIT OUVRANTE, 1948 (Bronze, 70 × 80 × 80)





Deutung der Skulptur DEMEURE 5 (LE MANTEAU) von J. Caumont auf Grund längerer Gespräche mit dem Künstler

HOMMAGE À LOVECRAFT, 1951 (Gips, zerstört)



DEMEURE 4 (LANLEFF), 1961 (Bronze, 320 × 130 × 130)



LE MANTEAU, 1962 (Stoffe, Seil, Metall, Leder, Posamenten, 160 × 200 × 30)

Ausstellungen

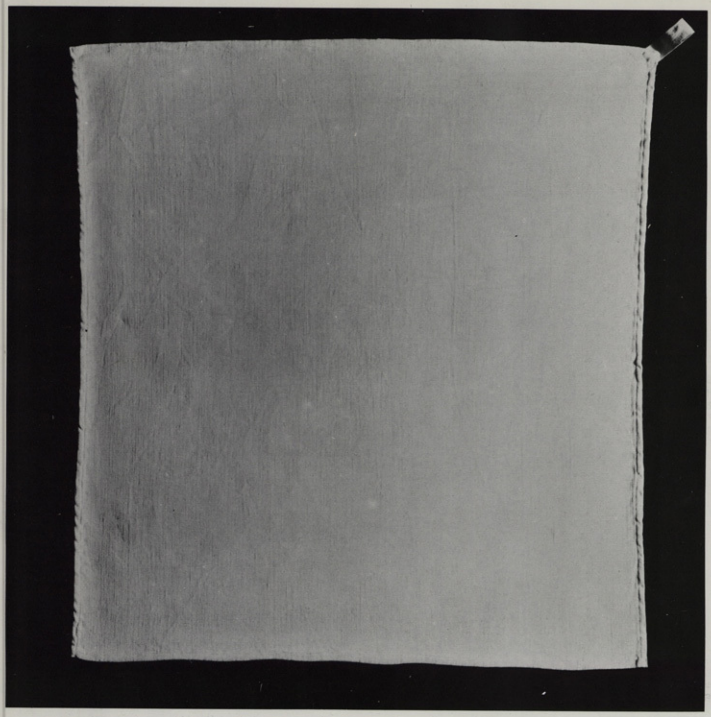
Nach Melanis Autobiographie: zwei oder drei Einzelausstellungen; die wenigen Gruppenausstellungen sind alle vergessen. 10 Minuten TV (Regie: Carla Lonzi). Literatur: Marisa Volpi, Qui arte contemporanea, Rom, Sept. 1969. Weiter: *F. M.*, Gal. Arte Borgogna, Mailand, April/Mai 1972 (Kat./Text: Saverio Vertone, F. M., *Autobiografia).*

Artikel

G. P., *F. M.*; F. M., *Autobiografia*, in: flash art 27, Okt./Nov. 1971, p. 8.

Fernando Melani

* ca. 1907 San Piero Agliana. Lebt in Pistoia.



OMAGGIO A DUCHAMP, 1966 (Leinwand/Holz, 65 × 65) Galleria Arte Borgogna, Mailand

Gustav Metzger

* 1926 Nürnberg. Lebt in London.

Biographisches

1939 Auswanderung nach London. Lernt Holzbearbeitung ORT–OSE Technical College, Leeds 1941–1942. Arbeitet als Schreiner (Möbel), Bauer, Gärtner, 1942–1944. Aktzeichnen, Cambridge School of Art, Jan.–Juni 1945. Umzug nach London, Sept. 1945. Haendler Trust Stipendium, 1946. Sir John Cass Inst., London; Borough Polytechnic, London bei David Bomberg; Anglo-French Art Centre; National Hoger Inst. en Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Antwerpen; Oxford School of Art, 1946–1950. Studienreisen in Holland, Belgien, Frankreich 1948–1949. Borough Polytechnic, bei David Bomberg, 1950–1953. Malt und arbeitet in einem Antiquariat, King's Lynn, Norfolk 1953–1958. Wird Mitglied des Nuclear Disarmament 1957. Zieht nach London 1958. Ehrenamtlicher Sekretär des Organisationskomitees *Destruction in Art Symposium (D.I.A.S.)*, 1966. Hg. von *Page*, Bulletin of Computer Arts Society, April 1969. Organisiert: *International Coalition for Liquidation of Art*, 1970.

Einzelausstellungen

14 Monmouth St., London WC2, 1959. *Paintings and Drawings 1945–1960*, Temple Gal., London, Sept. 1960. *Extremes Touch*, Univ. College, Swansea, Wales, Jan. 1968. National Film Theatre 2, London, Okt. 1971. *Unrealizable Disintegrative Architecture and Other Projects*, Architectural Association, London, April 1972.

Gruppenausstellungen

Bewogen Beweging, SM Amsterdam, 10. März–17. April 1961 (Kat./Text: K. G. Hultén). *Event One*, Royal College of Art, London, 29.–30. März 1969. * *Happening & Fluxus*, KV Köln, 1970. *Tendencije 4*, Gal. Suvremene Umjetnosti, Zagreb 1970 (Kat.). *Spectrum*, Alexandra Palace, London 1971 (Kat.). *3 Life Situations*, Gallery House, London, 29. März–15. April 1972.

Vorträge und Demonstrationen

Auto-Destructive Art, Erster Vortrag, Temple Gal., London, 22. Juni 1960. Heretics Society, Trinity College, Cambridge, Okt. 1960. South Bank, London, 3. Juli 1961. *Misfits*, ICA, London, Okt. 1962. *Auto-Destructive Art, Auto-Creative Art. The Struggle for the Machine Arts of the Future*, Ealing School of Art, London, Dez. 1962. Bartlett Society, School of Architecture, Univ. of London, Febr. 1963. Architectural Association, London, Febr. 1965. *Notes on the Chemical Revolution in Art*, Theatre Royal, Stratford, London, Sept. 1963 (Org.: Mark Boyle + ICA, London). *The Chemical Revolution in Art*, Society of Arts, Cambridge Univ., 1965. Better Books, London, Jan. 1966. *Liquid Chrystals in Art*, Lamda Theatre Club, London, April 1966. *Destruction/Creation Symposium*, Ravensbourne College of Art, Kent, Mai 1966. *International Dialogue on Experimental Architecture*, Folkestone, Kent, Juni 1966. *Destruction in Art Symposium*, London, Sept. 1966. Lichtprojektion für 'The Cream', 'The Who', 'The Move', Roundhouse, London, 1966. *The Future of Art*, Brighton Festival, April 1967. *The Aesthetic of Revulsion*, Bristol Arts Centre, Bristol, Juni 1967. *Theory and Practise*, Blackheath Art Society, London, Mai 1968. Antiuniversity, London, Mai 1968. *On the Possible*, Portsmouth College of Education, Hampshire, Juli 1969. *Computer Graphics '70*, Brunel Univ., Middx., April 1970. *Mobbile*, National Film Theatre, London, Sept. 1970. *Ethics of the Art/Science/Technology Link*, Leicester Polytechnic, Leics., Kingston Polytechnic, Surrey 1972.

Eigene Publikationen

Auto-Destructive Art Manifesto I, Winter 1959. *Auto-Destructive Art Manifesto II*, Winter 1960. *Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art: Three Manifestos*, Demonstration, South Bank, London, 3. Juli 1961. *Machine Art, Auto-Creative Art, Auto-Destructive Art*, in: ARK, 32, London 1962. *Centre for Advanced Creative Studies*, + Marcello Salvadori, London, Juni 1963. *On Random Activity in Material/Transforming Works of Art*, Juli 1964. *Auto-Destructive Art*, Aufl. 200, Hg. A.C.C., Architectural Association, London 1965. *Auto-Destructive Art, Auto-Creative Art*, Aufl. 1000, Hg. Destruction/Creation, London 1965. *Auto- Destructive Art, Auto-Creative Art, Material/Transforming Art. The Chemical Revolution in Art*, Hg. Granta, Cambridge, Okt. 1965. *The Possibility of Auto-Destructive-Architecture*, in: Clip – Kit, Hg. Architectural Association, London 1966. In: Art and Artists, Aug. 1966. *DIAS Preliminary Report*, Febr. 1967; in: Kat. 'Happening & Fluxus', Köln 1970. *DIAS Information*, 5 Flugblätter, 1967–März 1968. *An Overwhelming Need for Shelter*, in: Peace News, 2/Sept. 1966. *Introduction to 'Extracts from Selected Papers Presented at the 1966 Destruction in Art Symposium*, in: Studio International, Dez. 1966. *Automata in History Part I*, in: Studio International, März 1969. *Automata in History Part II*, in: Studio International, Okt. 1969. *Zagreb Manifesto*, + Jonathan Benthall, Gordon Hyde, in: Studio International, Juni 1969. In: Circuit, 9/Okt. 1969. *Notes on the Crisis in Technological Art*, in: Klepht, 1, Swansea 1970. *Five Screens with Computer: Computer Graphic Aspects of a Sculpture Project*, und *New Designs in Plotter Design, Production and Output*, in: '70 Symposium, Hg. Brunel Univ., Middx., 1970. *Kinetics*, in: Art and Artists, Sept. 1970. *Social Responsibility and the Computer Professional. The Rise of an Idea in America, Part I*, in: Page II, Okt. 1970. *Sculpture with Power*, in: Memoria de la Conferencia Internacional sobre Sistemas, Redes y Computadoras, Mexiko 1971, Ed. A. Alonso Concheiro, 1/1971. In: The Social Impact of Modern Biology, Ed. Watson-Fuller, London 1971. *A Critical Look at the Art ist Placement Group*, in: Studio International, Jan. 1972, pp. 4–5.

Filme

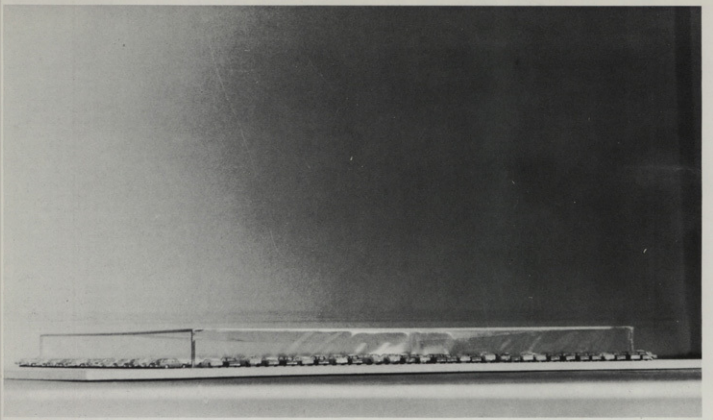
Auto-Destructive Art, 1963, Regie: Harold Liversidge. *Ohne Titel*, 1968 (Einzelausstellung in Swansea). *Art in Europe Since 1945*, Febr. 1969, BBC/TV, Produzent: Nancy Thomas; Kommentar: Paul Overy.

Bücher

William C. Seitz, *The Art of Assemblage* (Kat./Buch) MOMA, NYC 1961. Willoughby Sharp, *Chronology of Kineticism*, in: Tsai (Kat.), Amel Gal., NYC 1965 (G. M. nur im Text). Dom Sylvester Houédard, in: *Between Poetry and Painting* (Kat.), ICA, London 1965. Stephen Bann, Reg. Gadney, Frank Popper, Phil Steadman, *4 Essays on Kinetic Art*, Motion Books, London 1966. Jasia Reichardt, *Cybernetic Serendipity*, Studio International, London 1968. Frank Popper, *Origins and Development of Kinetic Art*, Studio Vista, London 1968. Jeff Nuttall, *Bomb Culture*, London 1968. Jean Gimpel, *The Cult of Art*, London 1969. Harold Rosenberg, *Artworks and Packages*, London 1969. Jonathan Benthall, *Articulate Energy – Kinetic Art in Transformation* (Kat.), Arts Council of Great Britain, London 1970 (G. M. nur im Text). Stephen Bann, *Experimental Painting*, London 1970. Kenneth Coutts-Smith, *Dada*, London 1970. Kenneth Coutts-Smith, *The Dream of Icarus*, London 1970. H. R. Rookmaker, *Modern Art and the Death of a Culture*, London 1970. Laura Tatham, *Computers in Everyday Life*, London 1970. Jasia Reichardt, *The Computer in Art*, London 1971.

Periodica

John Rydon, in: Daily Express, London, 12. Nov. 1959. John Rydon, in: Daily Express, London, 15. März 1960. Jasia Reichardt, *Expendable Art*, in: Architectural Design, Okt. 1960. Pat Arrowsmith, *Auto-Destructive Art*, in: Peace News, London, Juli 1960. Jean Clay, *Painting – A Thing of the Past*, in: Studio International, Juli–Aug. 1965. Jean Clay, *Art . . . . should change Man*, in: Studio International, März 1966. Susan Blackburn, in: Weekend Telegraph, 10. Juni 1966. Dom Sylvester Houédard, *The Aesthetics of the Death Wish*, in: Art and Artists, Aug. 1966. Jasia Reichardt, *Some Notes on the Brighton Conference*, in: Studio International, Juni 1967. Lucy R. Lippard und John Chandler, * *The Dematerialization of Art*, in: Art International, 12/2/1968. Jonathan Benthall, *Art and Technology*, in: Studio International, Mai 1969. Jonathan Benthall, *Art and Technology*, in: Studio International, Nov. 1969. In: Event 1, Computer Arts Society, London 1969. Joseph Rykwert, *London Commentary*, in: Domus, Jan. 1970. William Feaver, *Arte Povera*, in: London Magazine, März 1970. Peter Fuller, *The LSD of Art*, in: New Society, London, 9. Juli 1970. Guy Brett, *On the Move*, in: The Times, 29. Sept. 1970. Jonathan Benthall, *London*, in: Coloquio Artes, Okt. 1971.





Stockholm June: ein Projekt für Stockholm 1.–15. Juni 1972.

Phase 1. 120 Autos werden Wagen an Wagen um einen rechteckigen, 2,5 bis 4 m hohen Bau, dessen Seiten aus durchsichtigem Plastik bestehen, aufgestellt. Das Plastik ist in regelmäßigen Abständen perforiert, um die Abgase herauszulassen. Die Abgase aller Wagen werden ins Innere der Struktur geleitet. Die Motoren laufen von frühmorgens bis spät abends.

Phase 2. In der Nacht zum 14. werden sämtliche Autos in den Bau hineingebracht, säuberlich hintereinander an den Seiten aufgereiht, die Maschinen mit Benzin gefüllt und gestartet. Die Struktur wird nun mit einer undurchlöcherten Plastikhülle überdeckt und verdichtet. Falls bis zum Mittag des 15. die Wagen nicht in Flammen aufgegangen sind, werden kleine Bomben in die Skulptur hineingeworfen.

Biographie

Idee des O. M. Theaters (ein sechs Tage dauerndes Festspiel), welches mich von da an unablässig beschäftigte und weiterhin mein bedeutendstes Anliegen bleiben wird, in welchem sich alle meine Bestrebungen sammeln. 1957. Es entwickelt sich aus den im O. M. Theater geplanten, zur intensiven Sinnlichkeit auffordernden Demonstration mit Substanzen und Flüssigkeiten, sowie aus der direkten Zitierung von Geschmacks- und Geruchsempfindungen, meine Malerei (sie ist Teil des O. M. Theaters). 1960. Erste Einzelausstellung, Loyality-Club, Wien (Aktionsmalerei als Bestandteil des O. M. Theaters). 1960. Zahlreiche Demonstrationen der Aktionsmalerei des O. M. Theaters. Teilnahme an der Ausstellung 'Geist und Form'. Fertigstellung des 1. Abreaktionsspieles (Schrei- und Lärmaktion, Lammausweidung). Ausstellung von Kreuzwegstationen und theoretischen Manifestationen. Aufzeigen des Zusammenhanges von Aktionsmalerei und von Aktionen mit Fleisch und Blut. Galerie Fuchs, Wien 1961. Beteiligung an der Contemporary Art Exhibition, Seoul, Korea. Herausgabe des Manifestes 'Die Blutorgel', Kreuzigung eines geschlachteten Lammes. 1962. Ausstellung in der Galerie Dvorak. Demonstration von drei Stufen der Aktionsmalerei des O. M. Theaters, öffentliche Aktion. Herausgabe von 3 Abreaktionsspielen. Herausgabe des Heftes 'Fest des psychophysischen Naturalismus'. Festwochenaktion gemeinsam mit O. Muehl am 29. Juni 1963. Polizeiliche Schließung des Aktionsspieles, für dessen Durchführung ich zu 14 Tagen Gefängnis verurteilt wurde. Zahlreiche interne Aktionen. 1963. Herausgabe des 'König Oedipus' und anderer Aktionsdramen, Manifest 'Das Lamm', Ausstellung und Aktion in der Galerie Junge Generation, Wien 1964. Aktion für Dr. Tunner. Herausgabe von zahlreichen Aktionsspartituren. Aktion für Stan Brakhage (von Stan Brakhage gefilmt), 1965. Aufführung des 4. Abreaktionsspieles, Galerie Dvorak, Wien 1966. Ausstellung von Montagen und Fotos von Aktionen. DIAS (Destruction in Art Symposium), St. Bride Institute, London 1966. Aufführung des 5. Abreaktionsspieles, Realisation der Schrei- und Lärmabreaktion (Schreichor, Lärmorchester). Fertigstellung umfangreicher theoretischer Abhandlungen über das O. M. Theater. 1966. Wiener Zock-Fest, Aufführung einer Aktion. Aktion für das Österreichische Fernsehen. Lesung von Texten zu Aktionen in Berlin 1967. Einladung nach die USA, zwei Aktionen in der Cinemathek in New York. Ein großes Abreaktionsspiel in der Univ. von Cincinnati, 1968. 6. Abreaktionsspiel in der Galerie van de Loo, München 1969. Ausstellung 'Das O. M. Theater' in der Galerie Casa, München 1969. Im März Verlag, Darmstadt, erscheint das Buch 'Orgienmysterientheater'. Aktion 'Maria Empfängnis' mit Hanel Köck, München 1969. 7. Abreaktionsspiel im Aktionsraum 1, München. Dokumentationsausstellung über das 7. Abreaktionsspiel. Ausstellung des O. M. Theaters in der Cinematheque New York. Zyklus Mekas plant das Sechs-Tage-Spiel des O. M. Theaters in New York aufzuführen. Abreaktionsspiele und Vortrag im Douglass College Rutgers, New Brunswick, N. J. Abreaktionsspiel in Binghampton, New York State University. Teilnahme an der Ausstellung 'Happening und Fluxus' in Köln, Abreaktionsspiel in der Tiefgarage des Kölner Kunstvereins. 1970. Gastdozentur an der Münchner Kunstakademie. Der Westdeutsche Rundfunk produziert ein akustisches Abreaktionsspiel. Ausstellung von frühen Malereien und Aktionsrelikten in der Galerie Schöttle, München. Aktion für die Fernsehaufzeichnung 'Das Abendmahl' von Rosemarie und Christoph Stenzel in Florenz. Schloß Prinzendorf an der Zaya im Weinviertel in Nord-Österreich wird für die Realisation des O. M. Theaters angekauft. 1971. Als Sondernummer der Schastrommel, Berlin-Bozen-Köln, erscheint das Buch 'Harmating ein Fest' (Partitur eines 3 Tage dauernden Festes). Die Galerie Matala, Tübingen, wird mit einer Ausstellung von Aktionsrelikten und Plänen für das O. M. Theater eröffnet. Gründung des Vereins zur Förderung des O. M. Theaters.

Ausstellungen

Montagen, Objekte und Aktionsfotos, 4. Abreaktionsspiel, Wien, 16. Juni 1960 (E., P.). *Das O. M. Theater, Aktionsmalerei als Bestandteil des O. M. Theaters*, Loyalty Club, Wien, 2. Nov. 1960 (P.). *Geist und Form*, Gruppenausst., Ebendorferstr., Wien, Mai 1961. *4 Kreuzwegaktionen und theoretische Texte.* Die Aktionsmalerei wird mit der Lammzerfleischung in Verbindung gebracht, Aktionsmalerei als Vorstufe zu Aktionen mit Fleisch, Gal. Fuchs, Wien, Dez. 1961. *Contemporary Art Exhibition*, Gruppenausst., Seoul, Korea, März 1962. *Einmauerungsaktion* und Ausst., mit Muehl und Froher, Keller in der Perinetgasse, Wien, Juni 1962 (Manifest: Die Blutorgel). Ausst. und Aktion, Gal. Dvorak, Wien, März 1963 (Prospekt). Montagen und Objekte, Gal. Junge Generation, Wien, 23. Juni–4. Juli 1964 (Kat., Manifest: Das Lamm). *DIAS*, Fotos, Manifeste, Gruppenausst., London, Sept. 1966. *Das O. M. Theater*, Manifeste, Partituren, Skizzen, Projekte, Fotos, Gal. Casa, München, Juli 1969 (E., P.). Dokumentationsausst. über das 7. Abreaktionsspiel, Aktionsraum 1, München, Mai 1970 (E., P., Broschüre: Dokumente einer verbotenen Aktion). *Orgien-Mysterien-Theater*, Fotos, Partituren, Projekte, Skizzen, Cinematheque New York, 3. Okt. 1970. * *Happening & Fluxus*, KV Köln 1970, Ausst. eines gekreuzigten Lammes, Fotos und Projekte. Frühe Malerei und Aktionsrelikte, Gal. Schöttle, München, 26. Febr.–30. April 1971 (E. als Kat., P.). Aktionsrelikte und Pläne für das O. M. Theater, Gal. Matala, Tübingen, 17. März–7. April 1972 (E., P.).

Aktionen

Malaktion, Atelier Nitsch, Brünnerstr. 134, Wien, 20. Juni 1961. *Malaktion*, Atelier Nitsch, Wien, 28. Juni 1961. *Malaktion*, Atelier Nitsch, Wien, 10. Jan. 1962. *Malaktion*, Atelier Nitsch, Wien, 25. Jan. 1962. *Kreuzigung eines geschlachteten Schafes*, Perinetgasse, Wien, Juni 1962. *Kreuzigung und Beschüttung eines menschlichen Leibes*, Atelier O. Muehl, Obere Donaustr., Wien, 19. Dez. 1962. *Aktion mit einem Lamm*, Gal. Dvorak, Wien, März 1963 (Prospekt). *Aktion Perinetgasse*, Wien, 29. Juni 1963. Die Aktion wurde von der Polizei abgebrochen. (Herausgabe des Heftes: 'Fest des psychophysischen Naturalismus', Partitur der abgebrochenen Aktion; E.). *Fotoaktion*, Atelier Nitsch, Wien, 21. Nov. 1963. *Aktion*, Atelier O. Muehl, Wien, 3. März 1964. *Aktion*, Gal. Junge Generation, Wien, 23. Juni 1964 (Kat., Manifest: 'Das Lamm'). *Aktion für Dr. Tunner*, Atelier Nitsch, Wien, Jan. 1965 (Partitur der Aktion, 20 Seiten Din A 4). *Aktion*, Wohnung Nitsch, Jedlersdorferstr. 132, Wien, 29. Jan. 1965 (Modell Schwarzkogler). *Aktion*, Wohnung Nitsch, Wien, 6. Mai 1965. *Aktion im Freien*, Jedlersdorf, Wien, 12. Juni 1965. *Aktion*, Atelier Nitsch, Wien, 24. Juni 1965. *Aktion*, Wohnung Cibulka, Kaiserstr. 16, Wien, 6. Sept. 1965. *Aktion*, Wohnung Cibulka, Wien, 15. Sept. 1965. *Aktion*, Engersdorf bei Wien (im Freien), 19. Sept. 1965. *Aktion*, Wohnung Cibulka, Wien, 1. Okt. 1965. *Aktion*, Wohnung Cibulka, Wien, 5. Okt. 1965. *Aktion für Stan Brakhage*, Atelier Nitsch, Wien, 12. Dez. 1965. *Abreaktionsspiel*, Gal. Dvorak, Wien, 16. Juni 1966 (E., P., Kat.). *Aktion*, Atelier Nitsch, Wien, 20. Aug. 1966. *5. Abreaktionsspiel*, St. Bride Inst., London, Sept. 1966. *Live Foto Aktion Schlachthaus*, Markthalle, Wien, 12. Nov. 1966. *Aktion und Interview* für das Österreichische Fernsehen, Atelier Nitsch, Wien, 4. Juli 1967. *Abreaktionsspiel*, Cinematheque, New York, 2. März 1968 (E., Deutscher Kat. O. M. Theater). *Abreaktionsspiel*, Cinematheque, New York, 16. März 1968 (E.). *Abreaktionsspiel*, Univ. Cincinnatti, April 1968. *Aktion für das Westdeutsche Fernsehen*, Atelier Otto Dressler, Moosach bei München, 14. Dez. 1968. *6. Abreaktionsspiel*, Gal. van de Loo, München, Febr. 1969. *Maria Empfängnis*, mit Hanel Köck, Atelier Peter Zimmer, München, 8. Dez. 1969. *Abreaktionsspiel*, Aktionsraum 1, München, geplant für 27. wurde verschoben auf 28. Febr. 1970 (E., P.). *Abreaktionsspiel*, Douglass College, New Jersey, Okt. 1970 (E.). *Abreaktionsspiel*, New York State Univ., Binghampton, Okt. 1970. *Abreaktionsspiel*, Tiefgarage des KV Köln, Nov. 1970. *1. Akustisches Abreaktionsspiel*, Produktion des Westdeutschen Rundfunks, 1.–7. März 1971. *Aktion bei Florenz* (im Freien), 12. März 1972.

Filme

Abreaktionsspiel, Febr. 1968 (Cinematheque, NYC), 16 mm, c., 11', Kamera: Jud Yalkut. *Abreaktionsspiel für Cincinnati*, 1968, 16 mm, aus 3 Projektoren werden 3 Filme nebeneinander auf eine Breitwand projiziert. *Abreaktionsspiel für Cincinnati*, 1968, Dokumentarfilm, 16 mm, c., Ton, 9', Kamera: Steve Gebhardt. *7. Abreaktionsspiel*, Dokumentarfilm (Aktionsraum 1, München), 16 mm, s/w, Ton, 14', Kamera: Ed Sommer. *Abreaktionsspiel*, Febr. 1968, über die Aktion in der Cinematheque in New York, 16 mm, c., 11', Kamera: Jud Yalkut. *Abreaktionsspiel für Cincinnati*, April 1968, über das in der Great Hall der Univ. von Cincinnati aufgeführte Abreaktionsspiel, 16 mm, c., 30', aus drei Projektoren werden drei Filme nebeneinander auf eine Breitwand projiziert, Kamera: Jud Yalkut. *Abreaktionsspiel für Cincinnati*, April 1968, Dokumentarfilm, 16 mm, c., Ton, 9', Kamera: Steve Gebhardt. *Das 7. Abreaktionsspiel*, 1970, Dokumentarfilm über das am 28. Febr. 1970 im Aktionsraum I in München aufgeführte Abreaktionsspiel, 16 mm, s/w, Ton, 14', Kamera: Ed Sommer.

Video

Aktion und Interview, Juni 1967, s/w, Ton, 60', Aufzeichnung des Österreichischen Fernsehens (wurde nie gesendet). *7. Abreaktionsspiel*, 28. Febr. 1970, c., 60', Aufzeichnung des Hessischen Fernsehens über das im Aktionsraum I aufgeführte Abreaktionsspiel (wurde nie gesendet). *Das Abendmahl*, c., 45', Aufzeichnung für das Bayerische Fernsehen von Rosemarie und Christoph Stenzel.

Editionen

Das O. M. Theater, Mappe, 12 Aktionsfotos, DIN A 4, s/w, 1 Farbfoto, 1 Objekt, 1 signiertes Portrait, Aufl. 20, im Selbstverlag erschienen, Wien 1965. *25 Ritualgewänder*, bei Aktionen mit Blut befleckt, in durchsichtiger Plastikkassette, 50x35, sign., Aufl. 25, Ed. Matala, Tübingen. *Das O. M. Theater*, 10 Fotos und 7 Objekte von Aktionen, Mappe 24x22x3, datiert, sign., Aufl. 40, Hg. Hundertmark, Berlin 1972. *Das O. M. Theater*, Kassette, 50x60x15, gefalteter Siebdruck, 200x300 (Plan einer unterirdischen Stadt für das Aktionsdrama:

Hermann Nitsch

* 1938 Wien. Lebt in Diessen/Ammersee.

Die Eroberung von Jerusalem), 8 Fotos und 8 Objekte von Aktionen, Textheft: Die Eroberung von Jerusalem, alle Objekte sign., Hg. Ernst Wasmuth, Tübingen 1972.

Eigene Publikationen / Hefte, Aktionspartituren, Bücher

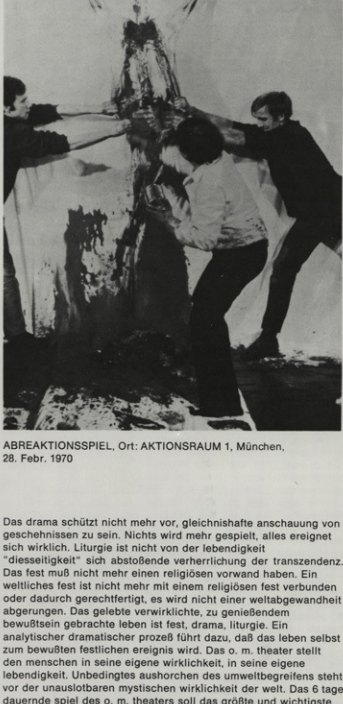
3 Abreaktionsspiele, 40 S., Selbstverlag, Wien 1963.
Fest des psychophysischen Naturalismus, mit O. Muehl, 30 S., Selbstverlag, Wien 1963. *Aktion für Arnulf Rainer*, Selbstverlag, Wien 1963. *Aktion für die Galerie Fuchs*, Selbstverlag, Wien 1963. *Aktion für Schloß Morsbroich*, *Leverkusen*, Selbstverlag, Wien 1963. *König Oedipus* (eine spielbare Theorie des Dramas), Wien 1964. *Ausstellung von konkreten Objekten*, Wien 1964. *Aktion für die Wiener Sezession* (geplante Aufführungsdauer 3 Tage), Wien 1964. *Aktion für Dr. Tunner*, Wien 1965. Vortrag für die Hochschule für Film und Fernsehen, München. *O. M. Theater, 3 Tage Fest, 6. Abreaktionsspiel*, 26 S., Hg. Gal. Casa, München 1969. *Orgienmysterientheater*, 444 S., englisch-deutsch, Hg. März Verlag, Darmstadt 1969. *Harmating ein Fest*, Partitur zu einem 3 Tage-Fest, Nr. 5 der Zeitschrift: Die Schastrommel, Verlag Interfunktionen, Köln, Hg. Günter Brus, Berlin 1972.

Bücher

Gerhard Zacharias, *Satanskult und schwarze Messe*, Limes Verlag, Wiesbaden 1964. Jürgen Becker, Wolf Vostell, *Happenings*, Rowohlt, Reinbek 1965. Peter Gorsen, *Das Bild Pygmaleons*, *Kunstsoziologische Essays*, Rohwolt, Reinbek. Abdruck der Verurteilung wegen der Aufführung des 4. Abreaktionsspieles März Texte, März Verlag, Darmstadt 1969. Udo Kultermann, *Leben und Kunst*, Studio Wasmuth, Tübingen 1970. Walter Aue, *P. C. A., Projekte, Concepte & Aktionen*, Verlag DuMont, Köln 1971. Gulden & Nemetschek, *Aktionsraum 1*, A 1 Informationen Verlagsgesellschaft mbH, München 1971. Otto Breicha, *Protokolle*, Verlagsgesellschaft Jugend und Volk, Wien–München 1970. Weibel Export, *Wien*, Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film, Kohl-Kunstverlag, Frankfurt 1970. Leiss, *Kunst im Konflikt*, München 1971. Karin Thomas, *Bis Heute*, Hg. DuMont, Köln 1971. Heinz Ohff, *Galerie der Modernen Kunst*, Hg. Bertelsmann Verlag 1971.

Periodica

Arnulf Neuwirth, *Der Mensch, das unappetitlichste Vieh*, in: Express, Wien, 16. Nov. 1960. Alfred Schmeller, *Nietzsche aus der Farbtube gedrückt*, in: Kurier, Wien, 12. Dez. 1961. Wolfgang Kudronofsky, *Blutorgel*, in: Stern, Wien, 17. Juni 1962. Johann Muschik, *Malerei und Lammzerreißung*, in: Neues Österreich, Wien, 10. März 1963. Kristian Sotriffer, *Die Blutorgler-Party*, in: Die Presse, Wien, 14. März 1963. *Maler zerfleischt Lamm*, in: Wiener Wochenblatt, Wien, 6. Juli 1963. *Und bedeckte sich mit Gedärmen*, in: Spiegel, 16. Juni 1965. *Aus der Theorie des O. M. Theaters*, in: Marais, Wiener unabhängige Studentenzeitung, Ed. F. Mauthner, Sondernummer Wiener Aktionsgruppe. Juli 1965. In: Londoners Diary, London, 13. Aug. 1966. In: The Guardian, London, Sept. 1966. In: Time Magazine, Sept. 1966. Bericht der Wiener Tageszeitungen zu der Verurteilung wegen des IV. Abreaktionsspieles in: Kurier, Expreß, Arbeiterzeitung, Die Presse, am 10. Nov. 1966. In: The Village Voice, NYC, 7. März 1968. Jill Johnston, in: The Village Voice, NYC, 21. März 1968. Jud Yalkut, *Dead Bees, Wine, Luke-Warm Water & Urine*, in: New York Free Press, 2. März 1968. In: University of Cincinnati New Record, 29. März 1968. In: Cincinnati, Greater Cincinnati Chamber of Commerce, Aug. 1968. Lil Picard, in: Art Magazine, April 1968. Charlotte Willard, *Violence and Art*, in: Art in America, Jan.-Febr. 1969, pp. 40, 43. Lil Picard, *No Blood in the Finch Museum*, in: New York, 6. Mai 1968. Knut Nievers, *Der neue Dionysos*, in: Abendzeitung, München, 29. Dez. 1969. Ohff, *Das Happening der Grausamkeit*, in: Berliner Tagesspiegel, 16. Nov. 1969. Jörg Drews, *Das Orgien-Mysterien-Theater*, in: Süddeutsche Zeitung, 14./15. Febr. 1970. Reinhard Prissnitz, *Nitsch und sein Theater*, in: Neues Forum, Wien, Heft 193, Jan. 1970, pp. 57–61. *Orgien und Fleisch und Farbe*, in: Pardon, Jan. 1970. Kramberg, in: Süddeutsche Zeitung, 2. März 1970. Knut Nievers, *Schlechthin Skandalös*, in: Abendzeitung, München, 28. Febr. 1970. Knut Nievers, *Unmittelbarer Zwang*, in: Abendzeitung, München, 1. März 1970. Knut Nievers, *Freiheit der Kunst*, in: Abendzeitung, München, 4. März 1970. *Theater im Grenzbereich von Revolution und Therapie*, in: Theater Heute, Febr. 1970. Peter Gorsen, *Erotic Art*, in: Magazin Kunst, 37/1. Quartal 1970, pp. 1621–1625, 1629. Holger Diezemann, *Ist das noch Kunst*, in: Stern, 26. April 1970, pp. 42–43. Wilhelm Höck, *Schmutz der sauberen Leute, sozialpathologische Vermutungen zur Ästhetik der Aktion*, in: Die Zeit, 18/1. Mai 1970, p. 28. Stefan Szczesny, *Was ist grober Unfug*, in: Abendzeitung, München, 8./9. Aug. 1970. Greene, *Bloody Orgiastic Abreaction*, in: Long Island Press, 23. Nov. 1970. Bloodbath: *Orgy or Learning*, in: Binghampton Press, 31. Okt. 1970. *College tried to Prevent Lamb Drama*, in: Home News, New Brunswick, Okt. 1970. Bericht der Münchener Tageszeitungen über die durch Polizeieinsatz verhinderte Aufführung einer Aktion innerhalb der Kunstzone, in: Süddeutsche Zeitung, Abendzeitung, Tageszeitung, Merkur, Bildzeitung, 9. Sept. 1971.



ABREAKTIONSSPIEL, Ort: AKTIONSRAUM 1, München, 28. Febr. 1970

Das drama schützt nicht mehr vor, gleichnishafte anschauung von geschehnissen zu sein. Nichts wird mehr gespielt, alles ereignet sich wirklich. Liturgie ist nicht von der lebendigkeit "diesseitigkeit" sich abstoßende verherrlichung der transzendenz. Das fest muß nicht mehr einen religiösen vorwand haben. Ein weltliches fest ist nicht mehr mit einem religiösen fest verbunden oder dadurch gerechtfertigt, es wird nicht einer weltabgewandheit abgerungen. Das gelebte verwirklichte, zu genießendem bewußtsein gebrachte leben ist fest, drama, liturgie. Ein analytischer dramatischer prozeß führt dazu, daß das leben selbst zum bewußten festlichen ereignis wird. Das o. m. theater stellt den menschen in seine eigene wirklichkeit, in seine eigene lebendigkeit. Unbedingtes aushorchen des umweltbegreifens steht vor der unauslotbaren mystischen wirklichkeit der welt. Das 6 tage dauernde spiel des o. m. theaters soll das größte und wichtigste fest der menschen werden (es ist ästhetisches ritual der existenzverherrlichung). Es ist gleichzeitig volksfest und zu bewußtsein gebrachtes mysterium der existenz. Das fest des o. m. theaters hat keinen anderen vorwand als die seinsmystische verherrlichung unseres hierseins. Das fest, die festlichkeit treibt in richtung zu einem durch den menschen zu sich selbst kommenden sein.

Biographisches

Besucht Vancouver School of Art, 1952–1954. Umzug nach England, 1959. Aufenthalt in Paris, 1960. Kehrt nach London zurück, 1961. Gastdozentur am High Wycombe College of Further Education, Leicester College of Art and Coventry College of Art, 1963–1965. Dozent am Fine Art Department, Leeds College of Art, England 1965–1970. Umzug nach Deutschland, 1970.

Gruppenausstellungen

Young West Coast Painters, Vancouver 1953. *West Coast Hard Edge*, Seattle 1954. *Richmond Jazz Festival*, 1962. *Festival of Misfits* (R. Filliou, A. Koepcke, G. Metzger, D. Spoerri, B. Patterson, Ben Vautier, E. Williams), Gallery One, London, 23. Okt. 1962. *Ten Year Show*, Gallery One, London 1963. *Cross Section*, City Museum Leicester, 1964. *About Round*, The University, Leeds 1964. *45th Summer Exhibition*, Redfern Gal., London 1965. *Structures Vivantes*, Redfern Gal., London 1965. *Then & Now*, Park Square Gal., Leeds 1965. *Form & Image*, City Mus., Leeds 1966. *Destruction in Art Symposium*, London 1966. *Concrete Spatial Poetry*, Midland Group Gal., Nottingham 1967. *Amadou in A 379 089*, Antwerpen 1969. * *Happening & Fluxus*, KV Köln, 1970. *Rhine-Ruhr-Scene*, Folkwang Mus., Essen 1972.

Events

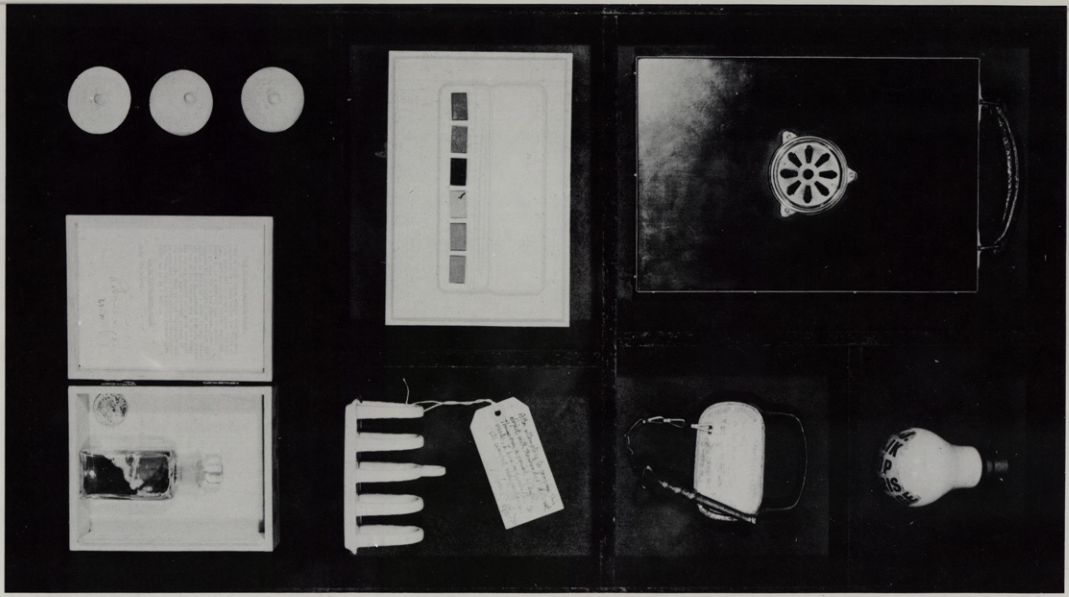
The Door, Soho, London 1962. *Art Indicator*, Regent Street, London 1962. *Guitar Piece*, Misfits Concert, I.C.A., London 1962. *Document of the Space Flight of American Astronaut Walter Shirra*, Oxford Street, London 1962. *Wrap-Up*, New Comment, B.B.C., London 1962. *Plant Piece*, Little Festival of New Music, Univ. of London, Goldsmith's College, 1963. *Two Stones*, College of Art, Ealing 1963. *Fluxus Festival*, Nizza 1963. *The Measurement of Motivation*, College of Art, Earling 1963. *Eclipse*, I.C.A., Concert, Theatre Royal, Stratford, London 1965. *Krow 1*, Destruction in Art Symposium, Better Books, London 1966. *Beach Boxes*, Scarborough, England 1966. *Merry Christmas 66*, Ridge House, Leeds 1966. Action *Lecture on War*, College of Art, Cardiff, England 1967. *Protest March*, Headrow, Leeds 1967. *Professor Protozoa's Mini Majestic Bijou Road Show Yeah!*, City of London Festival, 1968. *The Wild Man of Woburn*, Woburn Abbey, 1968. *Event for Liz*, St. Valentine's Eve, Bradford, England 1968. *Concert of Experimental Music*, Commonwealth Inst., London 1968.

Periodica

In: Pagina 2. Juni 1963. In: Signalas 2, Sept. 1964. In: I.C.A. Bulletin, 141, Nov. 1964. In: I.C.A. Bulletin, 152, Nov. 1965. In: Musical Opinion, 1048, Jan. 1965. In: Commix, 1, 2, 3, 4, 1966–1967. In: Studio International, Mai 1969. In: flash art, 28/29, Jan. 1972

Robin Page

* 1932 in London. Lebt in Düsseldorf



FRAGMENTS OF OLD WORK (Diverse Materialien, 80 × 50 × 15) Galerie Müller, Köln

Einzelausstellungen

Gal. La Salita, Rom, Okt. 1964. Gal. Notizie, Turin, Okt. 1965 (Kat./Text: C. Lonzi). Gal. dell'Ariete, Mailand, April 1966 (Kat./Text: C. Lonzi). Sala delle Colonne, Teatro Stabile di Torino, Turin, März 1967. *Una Poesia*, Libreria Stampatori, Turin, 2.–9. März 1967. Gal. del Leone, Venedig, Aug. 1967 (Kat./Text: G. Celant). Gal. Christian Stein, Turin 1967. Libreria dell'Oca, Rom, Febr. 1968. Gal. Notizie, Turin, 10. April–2. Mai 1968 (Kat./Text: G. P.: Una lettera sul tempo). *212 1969*, Gal. De Nieubourg, Mailand, Febr. 1969 (E/Text: G. P.). *Una copia della luce*, Studio La Tartaruga, Rom 1969. Gal. del Leone, Venedig, Sept. 1969. *Vedo*, Qui Arte Contemporanea, Rom, 20. Jan.–7. Febr. 1970. *Vedo*, Gal. Notizie, Turin, 18. Febr.–20. März 1970 (Kat./Text: M. Volpi Orlandini, G. P.). *Un quadro*, Gal. dell'Ariete, Mailand, Jan. 1971. *Un quadro*, Gal. La Salita, Rom, März 1971. *Un quadro*, Gal. Notizie, Turin, Juni 1971 (E/Text: G. P.). *Apollo e Dafne*, Libreria Stampatori, Turin, Mai 1971. *Apollo e Dafne*, Studio C, Brescia, Juni 1971. Paul Maenz, Köln, 3.–22. Dez. 1971. *Apoteosi di Omero*, Festival internazionale di teatro sperimentale, Belgrad, Sept. 1971. *Apoteosi di Omero*, Incontri internazionali d'arte, Rom, Dez. 1971. *Apoteosi di Omero*, Gal. Bonomo, Bari, Febr. 1972 (Kat./Text: A. Bonito Oliva, G. P.). Gal. Notizie, Turin, Jan. 1972.

Gruppenausstellungen

XII Premio Lissone 1961 (Kat./Text: G. C. Argan, U. Apollonio, P. Restany). *IX Premio Castello Svevo*, Termoli 1964 (Kat./Text: G. C. Argan, M. Calvesi, G. Gatt, I. Tomassoni). Gal. La Salita, Rom, 19. Dez. 1964–5. Jan. 1965. Gal. Il Punto, Turin, 6.–17. März 1965. Gal. Notizie, Turin, 28. Mai–15. Juni 1965. Gal. Schwarz, Mailand 1966. *Premio San Fedele*, Mailand 1966. *Aspetti dell'avanguardia in Italia*, Gal. Notizie, Turin, Okt. 1966. *Situazioni '66*, Gal. del Deposito, Turin, Dez. 1966. *Tendenze oggi in Italia*, Palermo 1967. *Museo sperimentale d'arte contemporanea*, Gal. Civica d'Arte Moderna, Turin 1967 (Kat./Text: E. Battisti, G. Celant, L. Mallè, A. Passoni). *Collage 1*, Istituto di Storia dell'Arte, Universität Genua 1967. *Arte povera*, Gal. La Bertesca, Genua, Sept.–Okt. 1967 (Kat./Text: H. Martin, G. Celant, T. Trini). * *Arte Povera*, Gal. De'Foscherari, Bologna 1968. *Arte Povera*, Centro Arte Viva, Feltrinelli, Triest, März 1968. *Il Percorso* (+ Anselmo, Boetti, Zorio), Gal. Arco d'Alibert, Rom, März 1968. *Fabro, Kounellis, Paolini*, Qui Arte Contemporanea, Rom, April 1968 (Kat./Text: M. Volpi Orlandini). Gal. Christian Stein, Turin 1968. *International Exhibition of Drawings*, Mayaguez, Puerto Rico 1968. *VI Premio Masaccio* (u. a. + Anselmo, Boetti), S. Giovanni Valdarno, 23. Juni–24. Juli 1968 (Kat./Text: G. P.). *Teatro delle mostre*, Gal. La Tartaruga, Rom, 6.–31. Mai 1968 (Kat./Text: A. B. Olivia, M. Calvesi). Centro Nuova Presenza, Palermo, 24. Mai–8. Juni 1968 (Kat./Text: A. Bonito Oliva, F. Carbone). * *RA 3, Amalfi 1968. Situazione '68*, Florenz 1968. *Revert 2*, Palermo, 27.–31. Dez. 1968. *Festival international de peinture*, Cagnes-sur-Mer 1969 (Kat./Text: P. Bucarelli). Fondazione Michetti Francavilla al Mare 1969 (Kat.: G. De Marchis, M. Volpi Orlandini). *Sentenza 1* (+ Boetti, Fabro, Long, Ryman, u. a), Gal. Toselli, Mailand, 8.–31. Okt. 1969. *Rassegna biennale delle gallerie di tendenza*, Modena, 4. Okt.–27. Nov. 1969 (Kat.). *Campo Urbano*, Como, Sept. 1969 (Kat./Text: L. Caramel, G. P., u. a.). *6e Biennale*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2. Okt.–2. Nov. 1969 (Kat./Text: P. Bucarelli). * *3e Biennale internazionale della giovane pittura – Gennaio 70*, Bologna, 1970. *Disegni della Collezione Cavellini*, Breno 1970. * *Conceptual Art/Arte Povera/Land Art*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin 1970. * *Processi di pensiero visualizzati*, KM Luzern, 1970. *35. Biennale internazionale d'Arte*, Venedig, 24. Juni–25. Okt. 1970 (Kat./Text: G. P., p. 73). * *Information*, MOMA, NYC 1970. *Arte e critica 1970*, Sala di cultura, Modena 1970 (Kat./Text: G. DeMarchis, N. Ponente, T. Trini, M. Volpi Orlandini). *Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950/70*, Prato, Okt.–Nov. 1970. 18 m³ x 23 *artisti*, Palazzo Comunale, Acireale, 3.–30. Okt. 1970 (Kat./Text: L. Vinca Masini, A. Passoni). * *La Vitalità del Negativo*, Palazzo delle Esposizioni, Rom, 1971. * *Formulation*, Addison Gal. of American Art, Andover, Mass. 1971. *Understatement*, Qui Arte Contemporanea, Rom, 27. Jan.–10. Febr. 1971. * *Situation/Concepts*, Innsbruck 1971. *Elf Italiener Heute*, Museum am Ostwall, Dortmund, 28. Febr.–18. April 1971 (Kat./Text: G. Dorfles, E. Thiemann). *Nuovi termi di riferimento per il linguaggio artistico*, Gal. d'Arte Moderna, Palazzo Pitti, Florenz, 27. Juni–31. Dez. 1971 (Kat./Text: S. Pinto). * *Arte Povera*, KV München, 1972. * *Appunti per una tesi sul concetto di citazione e di sovrapposizione*, GAP Studio d'Arte Contemporanea, Rom 1971. *New Italian Art 1953/71*, Walker Art Gal., Liverpool, 22. Juli–11. Sept. 1971 (Kat./Text: G. Carandente). Gal. Bonomo, Bari, Dez. 1971. *Paolini/Pistoletto/Salvo*, Gal. Notizie + Gal.

Giulio Paolini

* 1940 Genua. Lebt in Turin.

Sperone, Turin, Juni 1971 (Kat.). * *7e Biennale de Paris*, 1971. * *Informazioni sulla presenza italiana*, Incontri internazionali d'arte, Rom 1971.

Texte des Künstlers – Werkpublikationen

Il quadro di sempre, in: Bit, 5, 1967. *Ciò che non ha limiti e che per la sua stessa natura non ammette limitazioni di sorta*, Turin 1968 (24x17, s/w, 172 pp., num., sign., Aufl. 50). *Happening*, in: Qui Arte Contemporanea, 5, 1969. *Io sono un santo*, in: NAC, 31, 1970. *"Intenzioni" su Don Chisciotte*, in: Rivista RAI, Juli/Aug. 1970. G. P., *G. P. + Apoteosi di Omero*, in: Data, II/2, Febr. 1972, pp. 30–39.

Entwürfe Kostüme und Inszenierungen

Vittorio Alfieri, *Brutus II.*, Teatro Stabile di Torino, Turin 1969. Robert Schumann, *Manfred*, Auditorium della RAI, Turin 1970. Giorgio Gaslini, *Colloquio con Malcolm X*, Teatro dell'Opera, Genua 1970. Giorgio Gaslini, *Atene anno zero*, Teatro Stabile di Torino, 1970. Luciano Berio, *Laborinthus II*, Teatro dell'Opera, Genua 1971.

TV-Filme

Don Chisciotte, 1970. *Alessandro nell'Indie*, 1970.

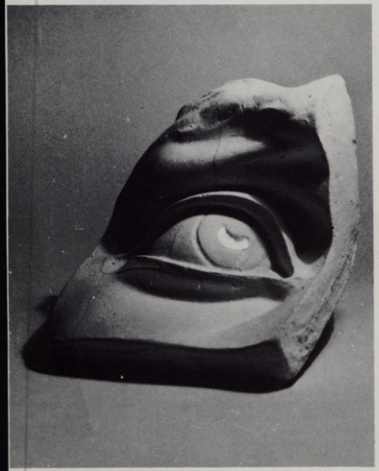
Interviews

In: Marcatre, 19/22, 1966. In: Centroarte, 1, 1967. Mit Carla Lonzi, in: Marcatre, 37/40, 1968. Carla Lonzi, *Autoritratto*, De Donato Ed., Bari 1969. In: Bolaffiarte, 1, 1970. M. Volpi Orlandini, in: Futuribili, 42/1972. M. Bandini, in: Prospect, 1, 1972. In: Germano Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend press, NYC 1972.

Periodica

Paolo Fossati, in: L'Unità, 1. 10. 1965. Franco Rossi, in: Le Arti, Juni 1965. Germano Celant, in: Marcatre, 30/33, 1967. Ders., in: Forma Nueva, 14, 1967. Ders., in: flash art,/5, 1967. Carla Lonzi, in: Marcatre 30/33, 1967. Paolo Fossati, in: L'Unità, 8. 3. / 22. 11. 1967. Maurizio Calvesi, *Teatro delle mostre*, Lerici Ed. 1968. Marisa Volpi Orlandini, *Arte americana e arte italiana*, in: flash art, 7, 1968. Tommaso Trini, in: Domus, 462/465, 1968. Alberto Boatto, in: Cartabianca 5, 1968. In: L'Espresso, 13/31. 3.; 20/19. 5. 1968. In: Arte oggi, 33/Okt. 1968. G. Celant, in: Centroarte 2, 1968. Lea Vergine, in: Almanacco Bompiani 1968. Dies., * *Torino '68: Nevrosi e Sublimazione*, 1968. A. B. Oliva, in: Sipario, Juli 1968. Nico Orengo, *Il gesto poetico*, in: Uomini e Idee, 18, 1968. Gillo Dorfles, in: Collage, 8, 1968. Maurizio Calvesi, in: L'Espresso, 42, 19. 10. 1969. Carla Lonzi, in: L'Approdo letterario, 46, 1969. Lea Vergine, in: Almanacco Bompiani 1969. Tommaso Trini, * *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, 1969. Mirella Bandini, in: Nac, 13, 1969. Gualtiero Schonenberger, in: Il Dramma, April 1969. In: Quaderni del Teatro Stabile di Torino, 14, 1969. Giorgio De Marchis, in: L'Espresso 44/2. 11. 1969, Tullio Catalano, in: AL 2, März 1969. In: flash art, 12, 1969. Gillo Dorfles, * *Arte Concettuale o Arte Povera?* 1969. Paolo Fossati, in: Quindici 19, Aug. 1969. Marisa Volpi Orlandini, *L'Art pauvre*, in: Opus International 16, März 1970, Sonderheft * *Kiss Me I'm Italian*. Lea Vergine, in: Almanacco Bompiani, 1970. T. Trini, in: Domus 484/486/487/489 1970. Mirella Bandini, in: NAC 33, 1970. G. Celant, in: Casa Bella, 350, 1970. Giorgio de Marchis, in: L'Espresso, 46/15. 11.; 50/13. 12. 1970. Tullio Catalano, in: flash art 16, 1970. Ders., in: Gala, 40, 1970. Paolo Fossati, in: L'Unità, 18. 3. 1970. Leonardo Sinisgalli, in: Tempo, 10/7. 3. 1970. Luigi Tundo, in: Arte e Poesia, 8, 1970. In: L'Espresso, 5/1. 2.; 48/29. 11. 1970. In: flash art 18, Mai/Juni 1970, p. 5 (Text: G. P./Fotos: Vedo). Tommaso Trini, in: Domus, 495, 1971. Tullio Catalano, in: NAC, 5, 1971. Mirella Bandini, in: NAC, 6/7 1971. Renzo Guasco, in: Bolaffiarte, 9, 1971. Giovanni Carandente, in: Bolaffiarte, 9, 1971. Italo Tomassoni, *Dall'oggetto al concetto, elogio della tautologia, considerazioni provisorie*, in: flash art, 28/29, Dez. 1971–Jan. 1972, pp. 14–15. A. Bonito Oliva: *Il territorio magico*, Centro Di, Florenz 1972.





VEDO / Ich sehe, 1969
Die Entzifferung meines Sehfeldes
Bleistift, Wandzeichnung, 225 × 375

ELEGIA, 1969 (Gips + Spiegel, 20×20×12)
Sammlung Michelangelo Pistoletto, Turin

Non posso affermare che la mia ricerca è dedicata al vero (al visibile) così come, forse, non si può affermare che l'arte astratta è nata, nel 1810, con gli "errori" di Ingres. Due giorni a Montauban invitano a possedere la scoperta; un minuto, in seguito, basta ad estenderla (e a ridurla) al flusso inesauribile delle emozioni.
Unica storia di queste opere è l'assoluta dedizione al fenomeno, antico, di VEDERE (Giulio Paolini).

Ich kann nicht behaupten, daß mein Suchen der Wahrheit (dem Sichtbaren) gilt, so, wie man wahrscheinlich nicht behaupten kann, daß die abstrakte Kunst im Jahre 1810 mit Ingres „Irrtümern" geboren wurde. Zwei Tage in Montauban sind eine Einladung, die Entdeckung in Besitz zu nehmen; eine Minute genügt dann, um sie im unerschöpflichen Strom der Gefühle auszubreiten (und zu reduzieren).
Die Geschichte der zwei gezeigten Werke ist die absolute Hingabe an das uralte Phänomen SEHEN.

Einzelausstellungen

Gal. Michael Werner, Köln 1969. Kölner Kunstmarkt, Gal. Michael Werner, Köln 1970, Mitteilung: 1. Training fand statt zum Kölner Kunstmarkt 1970. Gal. Heiner Friedrich, München 1971. Gal. Michael Werner, Köln, 11. Mai–11. Juni 1971. *Zeichen als Verständigung*, Mus. Haus Lange, Krefeld, 26. Sept.–7. Nov. 1971 (Kat./Text: Paul Wember). *Standart Modelle*, Gal. Michael Werner, Köln, 3.–30. April 1972. *Training mit Standart*, Gal. Stampa, Basel, 13. April–4. Mai 1972. Wide White Space Gal., Antwerpen 1972. *Neuerwerbungen*, Kupferstichkabinett des KM Basel, April–Mai 1972.

Eigene Publikationen

Standart making 1, Faksimiledruck, Verlag Jahn und Klüser, München 1970. *Was ist Standart*, Verlag Gebr. König, Köln-New York 1970. *Ich – Standart – Literatur*, Ed. Agentzia, Paris 1971.

Filme

Modell für Histoire, 1967–1969, Super 8, s/w, ca. 15'. *Standart-P-Studie*, 1970, Super 8, c., ca. 10'. *Das Kalkül eines Romans mit autobiografischen Lügen*, 1970, Super 8, ca. 10'.

Editionen

Siebdruck, aus: Katalog Kunstmarkt 1970, Sonderaufl. sign., num., gestempelt. *Galgen*, Siebdruck, aus Buch Nr. 4, 84x60,5, Aufl. 50, Hg. Kaiser Wilhelm Mus., Krefeld 1971. *Mensch*, Siebdruck, aus Buch Nr. 4, 84x60,5, Aufl. 50, Hg. Kaiser Wilhelm Mus., Krefeld 1971. *Vielfalt*, Siebdruck, aus Buch Nr. 5, 84x60,5, Aufl. 50, Hg. Kaiser Wilhelm Mus., Krefeld 1971. *Kosmos*, Siebdruck, 84x60,5, Aufl. 50, Hg. Kaiser Wilhelm Mus., Krefeld 1971. *Durchdringung*, Siebdruck, 84x60,5, Aufl. 50, Hg. Kaiser Wilhelm Mus., Krefeld 1971.

A. R. Penck

* 1939 Dresden.

Sätze über Informationsproduktion

Es ist für jedermann leicht zu sehen, daß Venedig im Meer versinkt und die Erde Mond geworden ist; aber nur der Untergrund kann eine Taschenlampe einsetzen, die funktioniert, obwohl ihre Induktionsspulen vom Salz zerfressen sind; infolgedessen stürzt der Hubschrauber nicht in das Feuer der Vulkane, in denen Pathopsychotronikart die Krebse real blau kocht.
. . . im übrigen bin ich der Ansicht, daß Abstraktion notwendig ist, denn das ist das Vermächtnis des französischen Fliegers, abgeschossen auf einem Feld in der Somme, der Racine und Corneille in seinem Tornister trug, samt seiner Begeisterung für den Korsen und einer blassen Erinnerung an die Tage um 1798 herum, der sich schlug mit der Verantwortung und sich auflöste in die Struktur.

A. R. Penck



Ohne Titel, 1971 (Kunstharz/Leinwand, 290×290) Galerie Michael Werner, Köln.

Sigmar Polke

* 1941 Oels/Niederschlesien. Lebt in Köln und Düsseldorf.

Biographisches

Studium an der Kunstakademie Düsseldorf (Goetz und Hoehme), 1961–1967. Dozent an der Hochschule für Bildende Künste, Hamburg, 1970–1971.

Einzelausstellungen

Gal. H, mit G. Richter, Hannover, 1.–26. März 1966 (Kat.). Gal. René Block, Berlin, 11. Mai–10. Juni 1966. Hommage à Schmela, Gal. Schmela, Düsseldorf. Gal. Heiner Friedrich, München, 4.–23. April 1967. Gal. René Block, Berlin, 1968. Gal. René Block, Berlin, 1969. Gal. Zwirner, Köln, 1969. Gal. Heiner Friedrich (mit Chris Kohlhöfer), München, 25. Febr.–25. März 1970. Konrad Fischer, Düsseldorf, 9. Juni–2. Juli 1970. Kabinett für Aktuelle Kunst, Bremerhaven 1970. Gal. Toni Gerber, Bern, 13. Nov.–13. Dez. 1970. Gal. Thomas Borgmann, Köln, 20. Nov.–23. Dez. 1970. Gal. Michael Werner, Köln, 22. Nov. 1970–10. Jan. 1971. Gal. Ernst, Hannover, 1971. Konrad Fischer, Düsseldorf, 3.–20. Dez. 1971. Gal. Rochus Kowallek, Frankfurt a. M., 9. März–7. April 1972. Gal. Michael Werner, Köln 1972. Zeichnungen, Gal. Grafikmeyer, Karlsruhe, 5. April–6. Mai 1972.

Gruppenausstellungen

Demonstrative Ausstellung auf der Kaiserstraße (mit G. Richter, K. Lueg, Kuttner), Düsseldorf, 1963. S. P., G. Richter, K. Lueg, Gal. Parnaß, Wuppertal 1964. *Neodada, Pop, Kapitalistischer Realismus*, Gal. René Block, Berlin, 16. Sept.–5. Nov. 1964. S. P., G. Richter, K. Lueg, Gal. Orez, Den Haag 1965. *Tendenzen*, Museum Trier, 1965. Gal. Heiner Friedrich, München, 1965. *Phänomene & Realitäten*, Gal. René Block bei Rohwott. *Hommage à Berlin*, Gal. René Block, Berlin, 27. Sept.–13. Nov. 1965 (Kat.). *Junge Generation*, Akademie der Künste, Berlin, 1966, Deutscher Künstlerbund, Essen, 1966. *Extra*, Städt. Mus., Wiesbaden, 1966. *Neuer Realismus*, Haus am Waldsee, Berlin, 1967. *Artypo*, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 10. März–16. April 1967 (Kat./Text: Gosse J. A. Petersen). *Wege 67*, Goethe Institut, Brüssel 1967 (Kat.); Mus. Dortmund. *Figurationen*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1967. *Hommage à Lidice*, Gal. René Block, Berlin, Okt. 1967 (Kat. mit Grußwort von Herbert von Buttlar; die ausgestellten Arbeiten der Künstler wurden dem Mus. in Lidice CSSR geschenkt); Caput-Galerie, Hamburg, 1968; Gal. Spala, Prag, 1968. *Düsseldorfer Szene* (u. a. J. Beuys, K. Rinke), KM Luzern, 15. Juni–13. Juli 1969 (Kat./Text: J. C. Ammann). *Industrie und Technik*, Lehmbruck Mus. Duisburg 1969 (Kat.). * *Konzeption-Conception*, Städt. Mus., Leverkusen, 1969. *Neue Landschaften*, Gal. von Loeper, Hamburg, Dez. 1969 (Kat./Text: Dorothea Neumeister). *Jetzt*, KH Köln, 14. Febr.–18. Mai 1970 (Kat./Text: Helmut R. Leppien). *Zeichnungen*, Städt. Mus. Leverkusen, 12. Juni–19. Juli 1970 (Kat./Text: Rolf Wedewer); KH Hamburg, 17. Juli–9. Aug. 1970; KV München, 21. Aug.–13. Sept. 1970. *Between*, KH Düsseldorf, 1970. * *Strategy Get Arts, Edinburgh* International Festival, 1970. *Zeitgenossen*, KH Recklinghausen, 6. Mai–16. Juni 1970 (Kat.). *Summer*, art & project, Amsterdam, 14. Juli–15. Aug. 1970. * *3 → ∞: New Multiple Art*, Whitechapel Art. Gal., London, 1970. *Objekte*, Philadelphia Mus. of Art, 1970 (Kat.). *20 Deutsche*, Onnasch Gal., Berlin und Köln, 1971 (Kat./Text: Klaus Honnef). S. P., Palermo, G. Richter, Gal. Annemarie Verna, Zürich, März 1971. *Düsseldorf – Stadt der Künstler*, Vortragszentrum der Neuen Messe, Düsseldorf-Stockum, 9.–23. Sept. 1971.

Filme

Der ganze Körper fühlt sich leicht und möchte fliegen . . ., 1969, 16 mm, Magnetton, s/w und c., 5 Kopien, mit Chris Kohlhöfer, Hg. Heiner Friedrich, Köln.

Editionen

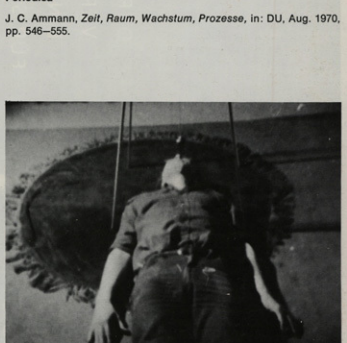
Freundinnen, Offset, schwarz, 46,5x59 auf 48x61, sign., num., Aufl. 150 + 25 Probedrucke, einige Ex. handkoloriert, Hg. Ed. H, Hannover 1967. *Wochenendhaus*, Siebdruck auf Karton, rot/grün/schwarz, 52x84 auf 59,5x84, sign., num., datiert, Aufl. 120 (1–80 und 1–40 hc), aus der Mappe "Grafik des Kapitalistischen Realismus", Hg. René Block im Stolpe Verlag, Berlin, 1967. *Umwandlung*, Offset auf Karton, 46,5x67,2, sign., num., datiert, Aufl. 200 + 30 Probedrucke römisch num., Hg. Ed. 16, Gal. René Block, Berlin 1966–1968. *Höhere Wesen befehlen*, Mappe mit 14 Drucken nach Fotos von Polke und Chris Kohlhöfer, 29,7x21, unsign., Aufl. 50 + 30 Probedrucke, Hg. Ed. René Block, Berlin 1966–1968. *8 Zollstocksterne*, Offset, 34,4x21,8 auf 44,5x31, sign., num., datiert, Aufl. 250 + 50 nicht aufgezogene Ex., Beitrag der Gal. René Block zur Kunstmarktmappe Köln '70. *Apparat, mit dem eine Kartoffel eine andere Kartoffel umkreisen kann*, Objekt, Holzgestell, Elektromotor mit Batterie, Kartoffel an Drahtachse, 40x80x40, sign., num., Aufl. 30, Hg. Edition Tangente, Heidelberg, 1970. *Selbstbildnis*, Offset, schwarz/Lack, 21x23, sign., Aufl. 120 + 3 Probedrucke, Hg. Ed. René Block, Berlin, 1971. *Lösungen*, Offset, 25 Seiten, 30x21, sign., Aufl. 150, Hg. Gal. Michael Werner, Köln 1972.

Bücher

Interfunktionen, Heft 8, Hg. F. Heubach, Köln 1972. *Grafik des Kapitalistischen Realismus*, Hg. René Block, Berlin, 1971.

Periodica

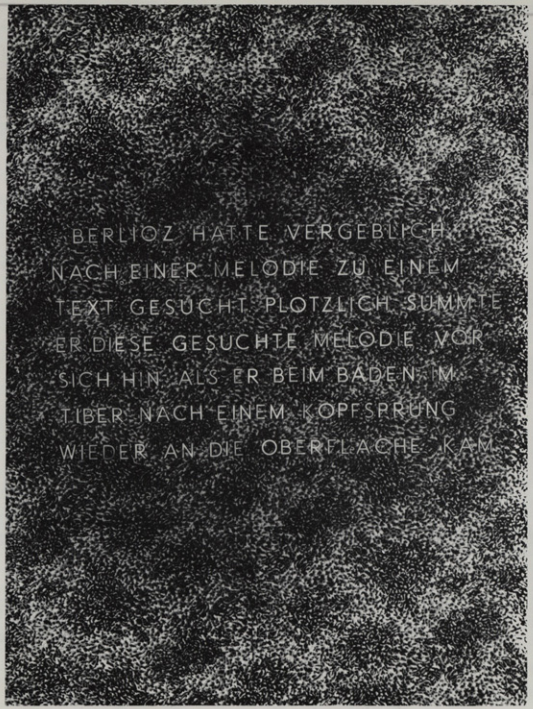
J. C. Ammann, *Zeit, Raum, Wachstum, Prozesse*, in: DU, Aug. 1970, pp. 546–555.

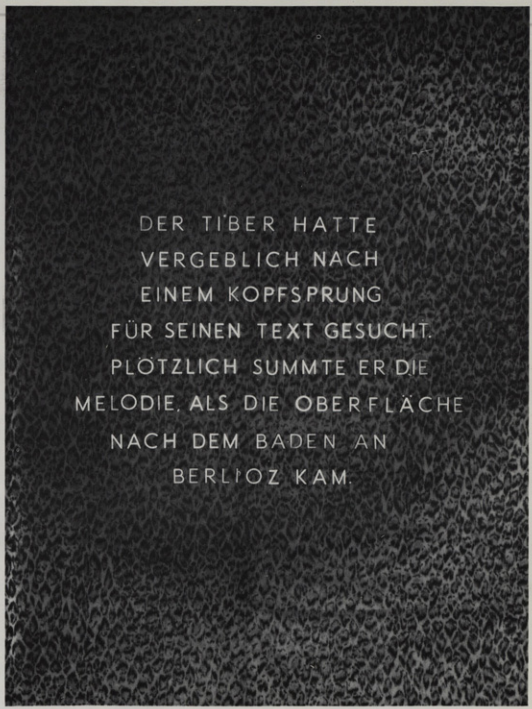




Zwei Szenenbilder aus dem Film: *Der ganze Körper fühlt sich leicht und möchte fliegen*, 1969, von Johann Christian Kohlhöfer (* 1942 in Bad Nauheim, lebt in Köln) mit S. P. (s/w und Farbe, 16 mm, Magnetton, 30').

Zusammen mit dem Film: *Tanzstunde*, 1969, s/w, 16 mm, 25', 18/s, wurde der Film an der * *7e Biennale de Paris 1971*, gezeigt





TÜCHER, 1969 (+ Metallbuchstaben, je 208 × 154) Galerie Thomas Borgmann, Köln

Einzelausstellungen

Gal. Kleinmayr, Klagenfurt 1951. Gal. Franck, Frankfurt a.M., 14. Febr.–11. März 1952 (Kat.). Art-Club-Gal. (wurde verhindert), Wien, Mai 1952 (Kat.). Gal. Springer, Berlin 1952. *Metaphysische Expression (Blindmalerei, Zentralgestaltung, Irrationale Chiffren, Mediale Grafik),* achtstündige Ausstellung 15.00–23.00 Uhr, Landmannkeller, Wien, 4. Mai 1953. Inst. für Wissenschaft und Kunst, 3-Tage-Ausstellung, Wien, Winter 1953. *Proportionsanordnungen, Malerei, Graphik, Plastik,* mit Mikl, Gal. Wuerthle, Wien, Sept.–Okt. 1954 (Kat./Text: A. R., "Proportionsgestaltung"). *Kruzifikationen,* Gal. Nächst St. Stephan, Wien 1956. *Monochrome Komplexe 1955 bis 1957,* Wiener Secession, 29. Juni–21. Juli 1957, Gal. 33 (mit Prachensky), Bern, 11. April–1. Mai 1958. *NNN-Malerei,* Gal. Nächst St. Stephan, Wien, 30. Mai–22. Juni 1958 (P.). *NNN-Malerei,* Gal. Renate Boukes, Wiesbaden, 5. Juli–31. Juli 1958. *Übermalungen,* Gal. Nächst St. Stephan, Wien, April 1960. Gal. del Cavallino, Venedig, 4.–14. Febr. 1961 (Kat./Text: Werner Hofmann). *Grafik, übermalte Grafik,* Gal. Nächst St. Stephan, Wien, 15.–21. April 1961: Gal. dato, Frankfurt a. M., Mai 1961 (Kat./Text: Alfred Emill, Pseudonym von A. R.). Wolfsburger Affaire (unerlaubte öffentliche Übermalung einer preisgekrönten Grafik), 29. Okt. 1961. Gal. Seide, Hannover, November 1961. Gal. Schmela, Düsseldorf, 9.–28. März 1962 (Kat.). *Überdeckungen, Übermalungen, Überschreibungen,* Gal. Rottloff, Karlsruhe, 6. April–4. Mai 1962 (Kat./Text: Jaroslaw Bukow, Pseudonym von A. R., Minami-Gal., Tokio, August–September 1962 (Kat./Text: Pierre Restany). Gal. 61, Klagenfurt, November–Dezember 1962. *Übermalungen (Österreich),* Gal. Nächst St. Stephan, Wien, 17. April–7. Mai 1963 (Kat.). *Figurative Übermalungen,* Gal. Springer, Berlin, 4. Jan.–6. Febr. 1964 (Kat./Text: A. R.). Gal. Rottloff, Karlsruhe, Dez. 1964–Januar 1965. *Phantastica und Halluzinata 1946–1966,* Gal. Peithner-Lichtenfels, Wien, 21. März–9. April 1966 (Kat./Text: Ernst Köller). Gal. Großgörschen, Berlin, 13.–29. Jan. 1967. *Psychoparthologica,* Gal. Nächst St. Stephan, Wien, Febr. 1967. Österreichisches Kulturinst., Warschau 1968 (Kat.). Gal. Steinbacher Hohl, Frankfurt a. M., Juni 1968. Mus. des 20. Jahrhunderts, Wien, 26. Okt.–31. Dez. 1968 (Kat./Text: A. R., Pierre Restany, Werner Hofmann). *Überzeichnungen und Übermalungen* 1954–1960, Gal. Nächst St. Stephan, Wien, 14. Nov.–4. Dez. 1968. *Übermalungen 1954–1959,* Gal. Hake, Köln, 18. Febr.–16. März 1969 (Kat./Text: A. R.). *Trrrr, Zeichnungen 1947–1951,* Gal. Ariadne, Wien, 26. März–1. Mai 1969 (Oeuvre-Kat. der Zeichnungen 1947–1951, Text: Otto Breicha, Ernst Fuchs, Michael Guttenbrunner, Wolfgang Kudrnofsky, Maria Lassnig, Reinhard Prießnitz und A. R.). Gal. Rewolle, Bremen, 29. März–26. April 1969. *Grafik,* Forum 67, Linz, 14. April–14. Mai 1969. *Grafik,* Atelier Gerersdorfer, Wien, 12. Mai 1969. *Übermalungen und Überdeckungen 1954–1969,* Avant-Gal. Casa, München, 21. Mai–30. Juni 1969. *Übermalungen,* Gal. Springer, Berlin, 7. Nov.–11. Dez. 1969. *Druckgrafik 1966–1969,* Gal. Tams, München, 8.–15. Dez. 1969. *Übermalungen 1953–1963,* Gal. Müller, Stuttgart, 30. Jan.–25. Febr. 1970. *Grafik,* Atelier Gerersdorfer, Wien, Febr. 1970. *Face-Farces 1965–1969.* Gal. van de Loo, München, 17. Febr.–31. März 1970 (Kat.). *Grafik,* Bank für Kärnten, Klagenfurt, 23. Febr.–13. März 1970. *Übermalungen 1953–1963,* Gal. Müller, Köln, 27. Febr.–26. März 1970. *Grafik,* Forum Stadtpark, Graz, 28. April–15. Mai 1970. *Übermalungen,* Gal. Lichter, Frankfurt a. M., 15. Juli–31. Aug. 1970. *Face-Farces,* Gal. Nächst St. Stephan, Wien, 4.–26. Sept. 1970 (P). Gal. Schöttle, München, Sept.–Okt. 1970 (Kat./Text: A. R.). *Arnulf Rainer – Gesichter-Possen-Übermalungen,* KV Freiburg/Br., 10. Okt.–8. Nov. 1970 (Kat./Text: A. R.). *A. Prinzjakowitsch fotografiert A. R.,* Fotogalerie Die Brücke, Wien, 9. März–3. April 1971. *Retrospektive,* KV Hamburg, 27. März–26. April 1971 (Kat./Text: A. R., Hermann Kern, Werner Hofmann). *A. R., Selbstdarstellungen,* Gal. Grünangergasse 12, Wien, März 1972 (P.).

Wichtige Gruppenausstellungen

Hundsgruppenausst., Inst. für Wissenschaft und Kunst, Wien, März–April 1951. *Comparaisons,* Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1956. *Wiener Secession,* KV Düsseldorf, 1957. Gal. Der Spiegel, Köln, Jan.–Febr. 1958. *Moderne Kunst aus Österreich,* Österreichische Staatsdruckerei, Wien, Juni 1958. *documenta 3,* Kassel, 27. Juni–5. Okt. 1964 (Kat./Text: Werner Haftmann). *Internationale Ausstellung: Junge Malerei der Gegenwart,* Künstlerhaus, Wien 1959 (Org. Julien Alvard). *Monochrome Malerei,* Leverkusen, 18. März–8. Mai 1960 (Kat.). *Musik; Texte, Malerei,* Atelier Mary Bauermeister, Köln 1960. *Neue österreichische Kunst,* Bochum 1961. *Sammlung Schulze-Vellinghausen,* Städtische Kunstgal., Bochum 1961. *Österreichische Kunst des 20. Jahrhunderts,* Arts Council Gal., London 1961. *2e Biennale,* MAM, Paris 1961. *Avantgarde 61,* Mus. der Stadt Trier, Okt. 1961. *Kunst von 1900 bis heute,* Mus. des 20. Jahrhunderts, Wien 1962 (Kat.). *Comparaisons,* MAM, Paris 1962. Gal. J., Paris 1962. *Junge Österreichische Kunst,* Gal. Le Soleil dans la Tête, Paris, 6.–28. Nov. 1962 (Kat.). *Schrift und Bild,* SM Amsterdam, 3. Mai bis 10. Juni 1963; KH Baden-Baden, 14. Juni–4. Aug. 1963. *Contemporary Trends of Painting,* National Mus. of Modern Art, Koyoto 1963 (Kat.). *3e Biennale de Paris,* 1963. *Idole und Dämonen,* Mus. des 20. Jahrhunderts, Wien 1963 (Kat.). *Edition MAT,* Gal. Der Spiegel, Köln 1964. *1. Internationale der Zeichnung,* Darmstadt, 12. Sept.–15. Nov. 1964. *Pittsburgh International 1964,* 30. Okt. 1964–10. Jan. 1965 (Kat.). *Labyrinthe,* Akademie der bildenden Künste, Berlin 1966 (Kat.). *Goeschl, Hollegha, Mikl, Prachensky, A. R.,* Taxis-Palais, Innsbruck, 5. April–1. Mai 1966 (Kat.). *9th Tokyo Biennale,* 1967 (Kat.). *Pittsburgh International 1967,* 27. Okt. 1967–7. Jan. 1968. *Anfänge des Informel in Österreich 1949–1953; Vorläufer und Zeitgenossen – Maria Lassnig, Oswald Oberhuber, A. R.,* Mus. des 20. Jahrhunderts, Wien, 20. Jan.–21. März 1971 (Kat./Text: O. Breicha, A. Schmeller und den Künstlern).

Werkpublikationen

In: * Interfunktionen, Heft 6, Köln 1971.
In: * Interfunktionen, Heft 8, Köln 1972.

Filme

A. R., 1959, Peter Kubelka. In: *Künstler unter Psilocybin,* 1966, Universitätsklinik Lausanne. In: *Künstler arbeiten unter LSD,* 1969, Richard P. Hartmann, Erika Reese, Bayerisches Fernsehen. In: *Tu felix Austria?, 1969,* Zur Situation der österreichischen Avantgarde, Norddeutscher Rundfunk. *A. R.,* 1970, ORF-Dokumentationsfilm.

Editionen

Bisher erschienene Grafik publiziert in: *Oeuvrekatalog der Druckgrafik 1951–1971,* Otto Breicha, Schroll-Verlag, Wien 1972.

Eigene Texte

Malerei, um die Malerei zu verlassen, und *Ausblick: Das Einzige gegen das Andere,* in: Kat. Gal. Franck, Frankfurt a. M. 1952; Art-Club Wien, 1952; Kat. 33, Mus. des 20. Jahrhunderts, Wien 1968. *Proportionsgestaltung,* in: Kat. Gal. Würthle, Wien 1954. *Manifest über die Architektur mit den Händen,* mit Markus Prachensky, Sekkau 1958. *Stichsätze zur Beeinflussung und Verderbung strebender junger Menschen,* aus dem Gründungsmanifest des "Pintorarium", 1959; Auszug in: Kat. 33, Mus. des 20. Jahrhunderts, Wien 1968. *A. R., the Black Hand of Vienna* (unter Pseudonym A. Emill), in: dato, 2, Frankfurt a. M. 1961. *L'art contre l'art – zu den Übermalungen von A. R.* (unter Pseudonym Jaroslav Bukow), in: Yardbird sechs, Hannover 1961; Kat. Gal. Rottloff, Karlsruhe 1962; Auszug in: Kat. 33, Mus. des 20. Jahrhunderts, Wien 1968. *Kontemplative Malerei,* in: Panderma, Carl Laszlo Verlag, Basel 1961. *Die Lautstärke und das Pathos der vergangenen Aktionsmalerei . . .,* in: Kat. Gal. Springer, Berlin 1964; in: Museumskatalog Wien 1968; in Kat. Taxispalais, Innsbruck 1969; Auszug in: Kat. Hommage an das Schweigen, Innsbruck 1969. *Schön und wahn,* in: Protokolle 67, Wien 1967; Auszug in: Acta Phantastica, Kat. Gal. Hartmann, München 1967; Auszug in: Museumskatalog Wien 1968. *Schwarze Architektur,* in: Heft 6, Hg. Technische Univ. Berlin, Lehrstuhl für Entwurf und Gebäudelehre, 1967. *Wahn . . . Kunst. Ein Gespräch mit A. R.,* in: Neues Forum, Wien 1968; Auszug in: Museumskatalog, Wien 1968. *– psycho –,* in: Museumskatalog, Wien 1968. *Warum ich bis 1953 sehr viele meiner Arbeiten zerriß, verheizte oder in den Papierkorb stopfte* und *Reinhard Priessnitz / A. R.: Zetterinterview am 23. Februar 1969 vormittags,* in: Kat. A. R. – Zeichnungen 1947–1951, Verlag Gal. Ariadne, Wien 1969. *Katatonenkunst,* in: Manuskripte, 27, Graz 1969. *Euthanasie der Kunst,* in: Neues Forum, August/Sept., Wien 1969. In: Manuskripte, 27/69, Graz 1969. *Die 13. Muse oder Wahnsinn einer Kunstart,* in: Protokolle 70, Wien 1970. *Identifizierung,* in: Protokolle 70,

A. Rainer

* 1929 Baden bei Wien. Lebt in Wien und Köln.

Wien 1970. In: Kat. Gal. Schöttle, München 1970. *A. R. über seine Arbeit*, in: Kat. KV Freiburg/Br. 1970. *Krankheit und Kulturresearch*, in: Imaginäre Welten, Gestalteter Wahn. Hg. Gunter Hofer, Karl Wiechert, Med. Hochschule Hannover, 1971. *Selbstbemerkungen*, in: Kat. KV Hamburg 1971. *Face Farces*, Ed. Ariadne, Wien-Köln 1971. *Selbstdarstellungen*, in: Kat. Gal. van der Loo, München 1972. *Selbstproduktion*, in: Kunst – Praxis Heute, Karin Thomas, DuMont Verlag, Köln 1972.

Interview

In: Magis, März 1969. In: Bremer Nachrichten, 19. März 1969. *Ich war der letzte mögliche Maler*, in: Kleine Zeitung, Wien, 26. Aug. 1969. *Mein Gesicht ist leer*, in: Kölner Stadtanzeiger, 36. 12. Febr. 1972.

Bücher

G. Schmidt, *Neue Malerei in Österreich*, Wien 1956. *Knaurs Lexikon abstrakter Malerei*, München 1957. Gabs Vollmer, *Künstlerlexikon des 20. Jahrhunderts*, Leipzig 1962. P. Gorsen, *Sexualität im Spiegel der modernen bildenden Kunst*, Hamburg 1963. W. Hofmann, *Moderne Malerei in Österreich*, Wien 1965. H. C. Artmann, *tök ph'rong süleng.*, München 1967. *Aufforderung zum Mißtrauen. Literatur – Bildende Kunst – Musik in Österreich seit 1945*, Salzburg 1967. *Kunst der jungen Generation*, Literaturverzeichnis und biographisches Nachschlagewerk, Berlin 1968. P. Gorsen, *Das Bild Pygmalions*, Hamburg 1969. Weibel Export, *Wien*, Bildkompendium Wiener Aktionismus im Film, Frankfurt a. M. 1970.

Periodica

A. Schmeller, *Jahrgang 29*, in: Continuum, Wien 1957, p. 116 ff. A. Schmeller, *Der Übermaler stellt seine Bilder aus*, in: Kurier, Wien, 12. April 1960. J. Morschel, *Vernissage*, in: Kunst – Kritik – Kontakte, Baden-Baden, VII/5, 1960. Dietrich Helms, *Zur Ästhetischen Wirkung der Bilder*, in: Yardbird 6, Hannover 1961. J. Morschel, *Kreuz und Nacht*, in: Diskus 1961. A. Schmeller, *Schatten, Sprünge, Risse*, in: Die Verbannten, Graz 1962 p. 31. *Vernissage, in: Kunst – Kritik – Kontakte*, Baden-Baden 1962 VII/7/8. Helmut Lorenz, *A. R.*, in: Bilanz: Wien, März 1962. R. Engerth, *Ausstellungen in Österreich*, in: Forum, X/144, Wien 1963. K. Sotriffer, *Unentdeckbares Oesterreich*, in: Die Presse, 20, Wien, 21. April 1963. O. Breicha, *Das Schwarz ist lichter geworden*, in: Kurier, Wien, 10. Mai 1963. R. Engerth, *Der Maler A. R.*, in: Neues Österreich, Wien, 11. Mai 1963, p. 15. H. Ohff, *Schwarz als Regenbogen*, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 4. Jan. 1964. P. Baum, *Für 100 Tage Zentrum moderner Kunst*, in: Alte und Moderne Kunst, Wien 1964, Heft 77, p. 48. D. Neumeister, *Maskerade in Schwarz*, in: Spandauer Volksblatt, VII/5354, Berlin 1964, p. 11. H. Ohff, *Berlin – oder die neuen Tendenzen in der Kunst*, in: Schnittpunkte, VII/1, Berlin 1964, p. 76. R. Engerth, *Gesetz und Zufall*, in: Protokolle 66, Wien 1966, p. 102. *Psychismen mit Mutationen*, in: Die Presse, Wien, 27./28. August 1966. In: Tendenzen, Sonderheft: *Wien*, München 1966–1967. In: Neue Wege, VII/219, Wien 1967. W. Schön, *Ein Kampf um Wien*, in: Rheinischer Merkur, VII/12/1967, p. 17–18. O. Breicha, *TRRR, ein Versuch, A. R. phantasmagorisches Frühwerk*, in: TRRR-Zeichnungen 1947–1951, Wien 1969. Wolfgang Kudrnofsky, *A. R. – TRRR*, in: TRRR, Wien 1969. Maria Lassnig, in: TRRR, Wien 1969. Michael Guttenbrunner, *A. R.*, in: TRRR, Wien 1969. Ernst Fuchs, *A. R., Erinnerung*, in: TRRR, Wien 1969. K. Sotriffer, *Psychismen mit Mutationen*, in: Die Presse, Wien, 27./28. Aug. 1969. *Painting unter LSD*, in: Time Magazine, 5. Dez. 1969. Laszlo Glozer, *Weg von der Kunst?*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28. Febr. 1970. Peter Gorsen, *Diskussion und Kontroverse*, in: Wort und Wahrheit, 1, Freiburg/Fr. 1970. O. Breicha, *Kunst, um die Kunst zu verlassen*, in: Anfänge des Informel in Österreich, Mus. des 20. Jahrhunderts, Wien 1971. In: Peri, 4, Mainz 1971. D. Helms, *Auslöschung von Bildern*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 87, April 1971. Ursula Trost, *Face Farces*, in: Bild der Zeit, 7, Stuttgart 1971. In: Avalanche, 2, 1971. In: Pardon, 2, Frankfurt a. M. 1972. In Profil, 2, Wien 1972. In: ArTitudes, 4, 1972.



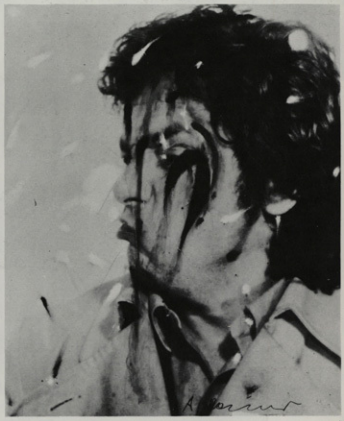
2



1



3



4

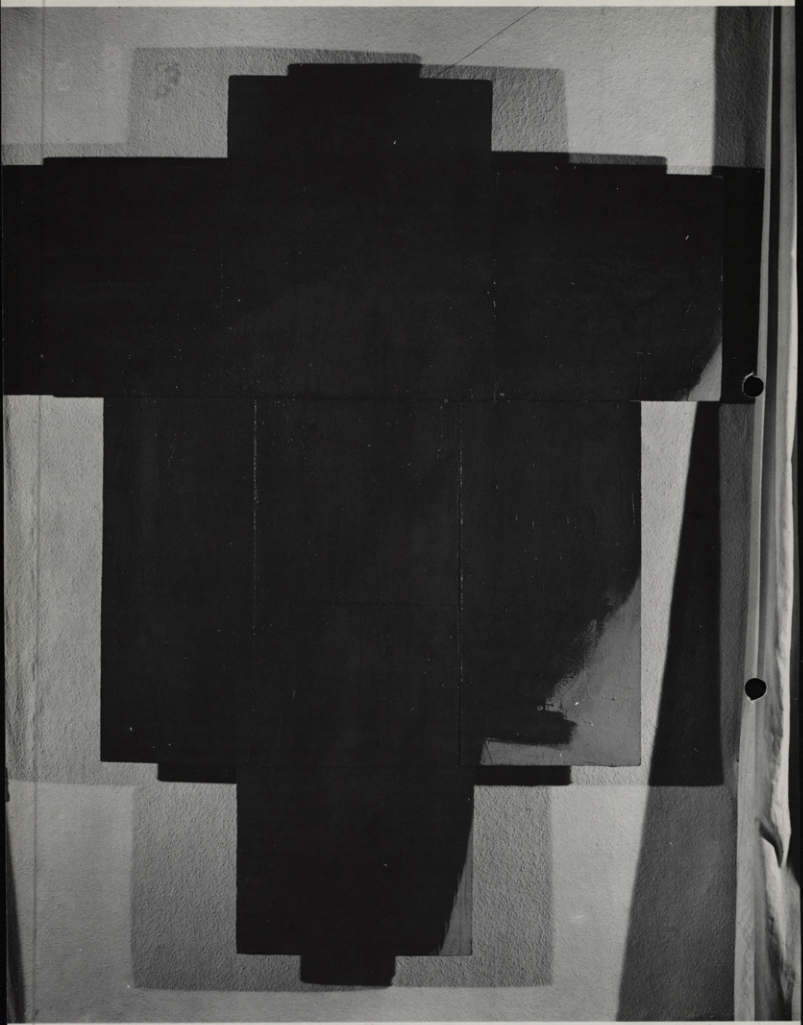
Selbstdarstellungen

Ich will mich konzentriert reproduzieren. Das, was ich war, bin, werde. Das, was ich sein könnte; ich mache mich dazu. Überziehungen, Verwandlungen, Erweiterungen aus Keimen, Wünschen und Erinnerungen, die ich in mir finde. Auch mich selbst produziere und präge ich erst durch jene Akte physischen Selbstausdrucks oder symbolischer Ichinszenierung. Das Ergebnis: fleischgewordene Vorstellungen von sich, Kommunikationssysteme mit sich; Autoexpressionen, Verstellungen, manische Drapierungen, katatone Eigenmonumente, schaugestellte Monologe des Körpers in einem autistischen Theater.

Was ich betreibe, darin dilettiert jeder. Obwohl durch Gestaltungsintensität zum Kunstprodukt angestrengt, ist es für andere nicht mehr als ein Beispiel. Verpflichtungen gegenüber der Gesellschaft erkenne ich nicht an. Meine Arbeit ist eine persönliche Polemik des Künstlers, um die Öffnung und Erweiterung der menschlichen Person zu exemplifizieren.

Arnulf Rainer

1 *Tränenbrand*
2 *Ppfff*
3 *Wundgesicht*
4 *Sternensang*



KREUZÜBERMALUNG, 1956/57 (Öl, 194 × 160) Galerie Michael Werner, Köln

Einzelausstellungen

Ferus Gal., LA 1963, 1964, 1965. Alexander Iolas Gal., NYC 1967. Irving Blum Gal., LA 1968. Gal. Zwirner, Köln 1968. Irving Blum Gal., LA 1969. *Books and Prints*, Gotham Book Mart and Gal., NYC, 5.–24. Jan. 1970. Alexander Iolas Gal., Paris, 12. März–11. April 1970 (Kat./Text: H. T. Hopkins). *Bücher*, Gal. Heiner Friedrich, München, 17. März–4. April 1970 (Kat.). *Bücher*, Nigel Greenwood Inc. Ltd., London 1971. *Zeichnungen*, Contract Gal., Houston, Texas 1971. Hansen-Fuller Gal., SF 1971. Corcoran and Corcoran, Ltd., Coral Gables, Florida, Jan. 1972. DM Gal., London, 2.–26. Febr. 1972. Janie C. Lee, Dallas, Texas 1972.

Gruppenausstellungen

Four Oklahoma Artists, Oklahoma City Art Center 1960. *New Paintings of Common Objects*, Pasadena Art Mus., 25. Sept.–19. Okt. 1962. *Six More*, Los Angeles County Mus. of Art, 24. Juni–25. Aug. 1963 (Kat./Text: Lawrence Alloway). *Pop Art U.S.A.*, Oakland Art Mus., Cal., Sept. 1963 (Kat./Text: John Coplans, gedruckt in Artforum Okt. 1963, pp. 27–30). *American Drawings*, The Solomon R. Guggenheim Mus., NYC 1964. *Collector's Show*, Fine Art Patrons of Newport Harbor, Balboa, Cal. 1964. *Art Across America*, M. Knoedler and Co., NYC 1965. *Words and Images*, The Solomon R. Guggenheim Mus., NYC 1965 (Kat./Text: Lawrence Alloway). *Pop Art and the American Tradition*, Milwaukee Art Center, 9. April–9. Mai 1965 (Kat./Text: T. Atkinson). *Five at Pace*, Pace Gal., NYC 1965 (Kat./Text: John Coplans). *Los Angeles Now*, Robert Fraser Gal., London, 31. Jan.–19. Febr. 1966 (Kat./Text: John Coplans). *Ten from Los Angeles*, Seattle Art Mus., Washington D. C., 15. Juli–5. Sept. 1966 (Kat./Text: John Coplans). *5e Biennale Paris*, MAM, Paris, 30. Sept. bis 5. Nov. 1967 (Kat./Text: James Demetrion). * *IX Biennale Sao Paolo*, 1967–1968. *Whitney Annual, Painting 1967*, Whitney Mus. of American Art, NYC, 13. Dez. 1967–4. Febr. 1968(Kat.). *West Coast Now*, Portland Art Mus., Oregon, 9. Febr.–26. März 1968. *Joe Goode & Edward Ruscha*, Pavillion Gal. Balboa, Cal., 27. März–21. April 1968 (Kat./Text: Mason Williams, T. Hopkins). *40 Now California Painters*, Tampa Bay Art Center, Florida, 8. April–14. Mai 1968 (Kat./Text: Henry T. Hopkins, Jan von Adlmann und Karl M. Nickel). *Small Paintings for Museum Collections*, The American Federation of Arts, NYC 1968. *California Drawings*, Ithaca College Mus. of Art, NYC 1969. *Three Modern Masters: Billy Al Bengston, Ed Ruscha, Frank Lloyd Wright*, Reese Palley, SF, 24. März–19. April 1969 (Kat./Text: Carol Lindsley). *Tamarind: Homage to Lithography*, MOMA, NYC 1969 (Kat./Text: William S. Lieberman u. Virginia Allen). *Contemporary Drawings Show*, Fort Worth Art Center Mus., Texas, 28. Okt.–9. Dez. 1969 (Kat./Text: Peter Plagens). *Pop Art*, Hayward Gal., London, 9. Juli–3. Sept. 1969 (Kat.). Gal. Neuendorf, Hamburg 1969. * *557,087*, Seattle Art Mus., Washington D. C. 1969. *A Look at Neo Ruralism and Something Else*, Multiples Inc., NYC 1969. *The Other City*, Reese Palley, SF 1969. * *Konzeption/Conception*, Städt. Mus. Leverkusen, 1969. *Series Photographs*, The School of Visual Arts, NYC 1969. *Time Photography*, Visual Arts Gal., NYC, 3.–19. Dez. 1969 (Kat./Text: Robert Fiore, Press-Release). * *Kompas IV West Coast U.S.A.*, Stedelijk van Abbemus., Eindhoven 1970. *West Coast 1945–1969*, Pasadena Art Mus., Cal., 25. Nov. 1969–18. Jan. 1970 (Kat./Text: John Coplans); City Art Mus. of St. Louis, 13. Febr.–29. März 1970; Art Gal. of Ontario, 17. April–17. Mai 1970; Fort Worth Art Center, 8. Juni–19. Juli 1970. *1969 Annual Exhibition-Contemporary American Painting*, Whitney Mus. of American Art, NYC, 16. Dez. 1969–1. Febr. 1970. *Graphics: Six West Coast Artists*, Gal. Milano, Mailand 1970; Gal. Neuendorf, Hamburg 1970. *Superlimited: Books, Boxes and Things*, Jewish Mus., NYC 1970. *American Drawings*, Gal. Yvon Lambert, Paris, Sept. 1970. *The Highway*, Institute of Contemporary Art, Univ. of Pennsylvania, Philadelphia, 14. Jan.–25. Febr. 1970 (Kat./Text: Denise Scott Brown, Robert Venturi, J. W. McCoubrey). *Three California Friends*, Oklahoma Art Center, Oklahoma City 1970. *American Realism*, Göteborg Kunstmus., Schweden 1970. *The Arrested Image*, Oakland Art Mus., Cal. 1970. *The Word as Image*, Jewish Mus., NYC 1970. * *Information*, MOMA, NYC 1970. * *18 Paris IV.70*, Paris 1970. * *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, The New York Cultural Center, NYC, 10. April–25. Aug. 1970 (Kat./Text: Donald Karshan). *XXXV Biennale Venedig*, Venedig, 24. Juni–25. Okt. 1970. *summer*, art & project, Amsterdam, 14. Juli–15. Aug. 1970. *Drawings 1970*, The Univ. of California at Santa Barbara, Cal. 1970. *American Painting 1970*, Virginia Mus. of Fine Arts, Richmond, Virginia 1970. *Looking West 1970*, Joslyn Art Mus., Omaha, Nebraska, 18. Okt.–29. Nov. 1970 (Kat./Text: Le Roy Butler). *17th National Print Exhibition*, The Brooklyn Mus., NYC 1970. *Ed Ruscha Graphics, Don Bachardy Drawings*, Hansen-Fuller Gal., SF 1970. *Artists and Photographs*, Multiples Inc., NYC 1970. *Hollywood Collects*, Otis Art Inst., LA 1970. *Drawing Society National Exhibition*, The American Federation of Arts, NYC 1970. *Grafiek van de West Coast, E. Ruscha, Bruce Nauman, Joe Goode*, Seriaal, Amsterdam, 24. Sept.–8. Okt. 1970. *Decade of California Color*, Artist Studio, Venice, Cal. 1970; Pace Gal., NYC, 7.–25. Nov. 1970 (Kat.). *Continuing Surrealism*, La Jolla Mus. of Art, 15. Jan.–21. März 1971 (Kat./Text: Larry Urrutia). *32nd Biennial Exhibition*, The Corcoran Gal. of Art, *Washington, o. c,*. 28. Febr.–4. April 1970 (Kat./Text: Walter Hopps). *Made in California*, Grunwald Foundation, U. C. L. A. Gal., LA 1971. * *Sonsbeek 71*, Arnhem 1971. *Drawings USA*, Minnesota Mus. of Art, St. Paul, Minn. 1971. *Top Boxed Art*, Illinois State Univ., Normal, Ill. 1971. *11 Los Angeles Artists*, Hayward Gal., London 1971 (Kat./Text: Maurice Tuchman, Jane Livingston). * *Arte de Sistemas*, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires, 1971. *USA West Coast*, KV Hamburg 1972 (Kat./Text: Helmut Heißenbüttel); KV Hannover 1972; KV Köln 1972; Württembergischer KV, Stuttgart 1972. *Joe Goode, Kenneth Price, E. R.*, Mus. Boymans van Beuningen, Rotterdam, 18. März–30. April 1972 (Kat.).

Edward Ruscha

* 1937 Omaha, Nebraska. Lebt in Los Angeles.

Eigene Publikationen

Twenty-six Gasoline Stations, 48 Seiten, 26 Fotos, 18 × 14, Aufl. 900, Hg. Heavy Industry Publications, Hollywood 1962. *Various Small Fires*, 48 Seiten, 16 Fotos, 18 × 14, Aufl. 400, Hg. Heavy Industry Publications, Hollywood 1964. *Some Los Angeles Apartments*, 48 Seiten, 34 Fotos, 18 × 14, Aufl. 700, Hg. Heavy Industry Publications, Hollywood 1965. *Every Building on the Sunset Strip*, 18 × 18 × 823, Abbn. auf der ganzen Länge, Aufl. 1000, Hg. Heavy Industry Publications, Hollywood 1966. *Thirty-Four Parking Lots*, 48 Seiten, 31 Fotos, 25 × 20, Aufl. 2500, Hg. Heavy Industry Publications, Hollywood 1967. *Royal Road Test*, 62 Seiten, 36 Fotos, 24 × 17, Aufl. 1000, in Zusammenarbeit mit M. Williams und P. Blackwell, Hg. Heavy Industry Publications, Hollywood 1967. *Business Cards*, 32 Seiten, 21 Fotos, 14 × 22, Aufl. 1000, alle Ex. sign., Hg. Heavy Industry Publications, Hollywood 1968. *Nine Swimming Pools*, 64 Seiten, 10 farb. Fotos, 18 × 14, Aufl. 2500, Hg. Heavy Industry Publications, Hollywood 1968. *Crackers*, 240 Seiten, 22 × 15, Hg. Heavy Industry Publications, Hollywood 1969. *Stains*, 78 lose Blätter in Kasten, 76 Flecke mit verschiedenen Gerüchen (Milch, Leitungswasser, mehrere Sorten Öl, Urin, Eau de Cologne usw.), 32 × 29 × 3,5, sign., num., Aufl. 70, Heavy Industry Publications, Hollywood 1969. *Babycakes with Weights*, 52 Seiten, 22 Fotos, 19 × 15, Fotos: Elizabeth Claman, Sid Felsen, Jerry McMillan, Danna Ruscha, Ed Ruscha, 1970. *Real Estate Opportunities*, 24 Seiten, 25 Fotos, 18 × 14, Hg. Heavy Industry Publications, Hollywood 1970. *Records*, 72 Seiten, 60 Fotos, 18 × 14, Heavy Industry Publications, Hollywood 1971. *A Few Palm Trees*, 32 Seiten, 14 Fotos, 18 × 14, Heavy Industry Publications, Hollywood 1971. *Dutch Details*, 12 Seiten, davon 10 aufklappbar, 120 Fotos, 38 × 11, Hg. Stichting Oktopus, Deventer 1971.

Film

Books, 1970, 16 mm, c., Ton, 40'.

Periodica

Artists Share House, in: Oklahoma City Times, 16. Dez. 1958. Jules Langsner, *Los Angeles Letter: Sept. 62*, in: Art International, 6/9, Nov. 1962, p. 49. John Coplans, *The New Paintings of Common Objects*, in: Artforum, 1/6, Dez. 1962, pp. 26–29. *Pop Pop*, in: Time, 82/9, 30. Aug. 1963, p. 40. Philip Leider, *Books Received*, in: Artforum, 2/3, Sept. 1963, pp. 13–14. John Coplans, *Pop Art U.S.A.*, Artforum, 2/3, Sept. 1963, pp. 13–14. John Coplans, *Notes from* in: Art in America, 51/5, Okt. 1963, p. 26. John Coplans, *Notes from San Francisco*, in: Art International, 7/8, Okt. 1963, pp. 91, 93–94. Jules Langsner, *Painting and Sculpture: The Season in Los Angeles*, in: Craft Horizons, 28/3, Mai–Juni 1963, pp. 40–41. Philip Leider, *Revealing Juxtaposition*, in: Frontier, 16/2, Dez. 1964, pp. 25–26. Nancy Marmer, *Los Angeles*, in: Artforum, 3/3, Dez. 1964, p. 12. John Coplans, *Concerning "Various Small Fires": Ed Rusha Discusses His Perplexing Publications*, in: Artforum, 3/5, Febr. 1965, p. 25. *From Pecans to Paint*, in: Newsweek, 65/13,



5 Louise Wolfe



4 Tiki Taylor



3 Nancy Strickler



2 Judy Richards



1 Linda Jennings

5 Girl Friends, 1955

27. Sept. 1965, pp. 103 A, 104. *Artists*, in: Time, 86/16, 15. Aug. 1965, p. 106. Henry J. Seldis, *In The Galleries*, in: Los Angeles Times, IV, 13. Dez. 1965, p. 24. William Wilson, *Los Angeles*, in: Artforum, 4/5, Jan. 1966, p. 13. Christopher Finch, *Scanning the Strip*, in: Art and Artists, 1/10, Jan. 1967, p. 67. Lawrence Alloway, *HiWay Culture: Man at the Wheel*, in: Arts Magazine, 41/4, Febr. 1967, pp. 28–33. *Books Received*, in: Artforum, 5/7, März 1967, p. 66. Lawrence Alloway, *Art as Likeness with a Note on Post Pop Art*, in: Arts Magazine, 41/7, Mai 1967, pp. 34–39. Philip Leider, *Who Said Abstract Art is Waning?*, in: The New York Times, 24. Dez. 1967, p. 24 D. Charles Giuliano, *In the Galleries*, in: Arts Magazine, 42/3, Dez. 1967–Jan. 1968, p. 55. Marcia Tucker, *Reviews and Previews*, in: Art News, 66/9, Jan. 1968, p. 54. Robert Pincus-Witten, *New York*, in: Artforum, 6/6, Febr. 1968, p. 49. Jane Livingston, *Los Angeles*, in: Artforum, 6/7, März 1968, p. 65. Toby Mussmann, *Los Angeles on Fire*, in: Arts Magazine, 42/5, März 1968, p. 15. Irving Blum, *Antic Art*, in: Los Angeles Magazine, 13/3, März 1968, pp. 32–33, in: Other Scenes, 2/4, Juli 1968. *Oklahoma Sensibility*, in: Los Angeles Times, IV, 29. März 1968, p. 18. William Wilson, *Four Defectors to Los Angeles*, in: Art in America, 56/2, März–April 1968, pp. 100–104. Joanna Magloff, *Art in Los Angeles – Two Oklahomans*, in: Open City, LA, 5/19. April 1968. Melinda Terbell, *West Coast Shows*, in: Arts Magazine, 42/5, Mai 1968, p. 60. Andrew Rabenck, *Form Follows Function*, in: Design Quarterly, 73, 1968, pp. 34–35. Henry J. Seldis, *A Critical Guide to the Galleries*, in: Los Angeles Times, 30. Mai 1969, p. 5. Douglas M. Davis, *From Common Scenes, Mr. Ruscha Evokes Art*, in: National Observer, 28. Juli 1969. Lois Armstrong, *Los Angeles*, in: Art News, 68/6, Okt. 1969, p. 74. Peter Plagens, *The Possibilities of Drawing*, in: Artforum, 8/2, Okt. 1969, pp. 50–55. *Works in Progress*, in: Esquire, 72/6, Dez. 1969, pp. 210/217. William Wilson, *Patrons of Pop*, in: Los Angeles Times West Magazine, 7. Dez. 1969, pp. 19–24, 26, 29. *People are Talking About*, in: Vogue, 155/7, 1. Jan. 1970, p. 144. *Original Art, Hott of the Presses*, in: Life, 68/2, Jan. 1970, pp. 57–61. Joachim Neugroschel, *In the Galleries*, in: Arts Magazine, 44/4, Febr. 1970, p. 59. Klaus Honnef, " *Concept Art*, in: Magazin Kunst, 1970. Carter Ratcliff, *New York*, in: Art International, 14/3, März 1970, p. 70. Emily Wasserman, *New York*, in: Artforum, 8/7, März 1970, pp. 77–78. Hilton Kramer, *Variety Marks Three Exhibitions at the Jewish Mus.*, in: New York Times, 18. März 1970, p. 44. *People are Talking About*, in: Vogue, 155/7, April 1970, p. 174. Judith Applegate, *Paris*, in: Art International, 14/5, Mai 1970, p. 67. Barbara Goldsmith, *Where is the Art*, in: Bazaar 3102, Mai 1970, pp. 144–147. Christopher Fox, *News, Pews, Brews, Stews and Dues*, in: Studio International, 180/923, Mai–Juni 1970, p. 281. *The Artist and Politics: A Symposium*, in: Artforum, 9/1, Sept. 1970, pp. 35–39. *Los Angeles Artists Studios*, in: Art in America, 58/6, Nov.–Dez. 1970, p. 109. *Information*, in: Aspen Magazine, 8/1970. *Conceptual Architecture*, in: Design Quarterly, 78/79, 1970, pp. 47–53. Joseph Masheck, *New York*, in: Artforum, 9/5, Jan. 1971, pp. 72–73. Timothy Hilton, *U. K. Commentary: Coins, Stamps, Books, Comics et al*, in: Studio International, 18/930, Febr. 1971, p. 74. Brenda Richardson, *Bay Area Survey*, in: Arts Magazine, 45/4, Febr. 1971, pp. 44. May Natalie Tabak, *Herring*, in: Craft Horizons, 31/1, Febr. 1971, pp. 34–37, 60. *A View from the Coast*, in: Time, 97/5, 1. Febr. 1971, p. 58. Douglas Davis, *Artists as Critics*, in: Newsweek, 77/13, 29. März 1971, p. 65. Rosalind E. Krauss, *Washington*, in: Artforum, 9/9, Mai 1971, pp. 83–85. Viola Herms Draht, *The 32nd Corcoran Biennal, Art as Visual Event*, in: Art International, XV/5, Mai 1971, pp. 40–44. Henry J. Seldis, *Surrealism a Scintillating Assembly*, in: Los Angeles Times Calendar, 14. Mai 1971, p. 62. Joyce Haber, in: Los Angeles Times, IV, 19. Mai 1971, p. 12. Elizabeth C. Baker, *Los Angeles, 1971*, in: Artnews, Sept. 1971, pp. 27–39. Helen Winter, *How Los Angeles looks today*, in: Studio International, Okt. 1971, pp. 127–131.

Einzelausstellungen

Rutgers Univ., New Jersey 1955, 1958. Reuben Gal., NYC 1959. Grenn Gal., Provincetown 1961. Sun Gal., Provincetown 1962. Green Gal., NYC 1964. Dwan Gal., LA 1964. *Selected Works 1960–1966*, Pace Gal., NYC 1966 (Kat./Text: Lawrence Alloway, L. S.); 1968. Sachs Print Gal., MOMA, NYC 1969. Gal. Der Spiegel, Köln 1969. *Chair Transformation*, Pace Gal., NYC, Okt. 1970 (Kat./Text: L. S.; Chair-Transformation). *Autopolaroids for the Album*, Pace Gal., NYC, 25. Sept.–14. Okt. 1971. *Stiff Boxes*, Pace Gal., NYC, 16. Okt.–2. Nov. 1971. Phyliss Kind Gal., Chicago 1971. *Boxes*, Mus. of Contemporary Art, Chicago, 30. Okt.–12. Dez. 1971 (Kat./Text: Stephen S. Prokopoff, Joan C. Siegfried).

Gruppenausstellungen

Hansa Gal., NYC 1959. Reuben Gal., NYC 1959. *New Forms – New Media II*, Martha Jackson Gal., NYC 1960. Green Gal., NYC 1961. *The Art of Assemblage*, MOMA, NYC 1961. Dallas Mus. of Contemporary Art, 1962. San Francisco Mus. of Art, 1962. Green Gal., NYC 1962. *New Acquisitions*, MOMA, NYC 1962. *Lettering by Hand*, MOMA, NYC 1962. *American Figure Painting*, Finch College Mus. of Art, NYC 1962. Green Gal., NYC 1963. *28th Biennial Exhibition*, Corcoran Gal. of Art, Washington 1963. *Ten Man Show*, Preston Gal., NYC 1963. *Drawings*, Washington Gal. of Modern Art, 1963. *Mixed Media and Pop Art*, Albright-Knox Art Gal., Buffalo 1963. OK Harris Gal., Provincetown 1963. *46 Works from New York*, Dilexi Gal., SF 1963. *Recent American Drawings*, Rose Art Mus., Poses Inst., Brandeis Univ. 1964. Bianchini Gal., NYC 1964. *Boxes*, Dwan Gal., NYC 1964. *11 from the Reuben Gal.*, Solomon R. Guggenheim Mus., NYC 1965. *Contemporary Erotica*. Van BovenKamp Gal., NYC 1965. *Selection from the Richard Brown Baker Collection*, The Larry Aldrich Mus., Ridgefield 1965. *Young America*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1965. *Pop and Op*, Sidney Janis Gal., NYC 1965. *Sculpture from the Albert List Family Collection*, New School Art Center, NYC 1965. *Contemporary Wall Sculpture and Boxes*, Mus. of Rhode Island, School of Design, Providence 1965. *Beyond Realism*, Pace Gal., NYC 1965. *Recent Still Life*, Mus. of Rhode Island, School of Design, Providence 1965. *Contemporary American Sculpture, Selection I*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1966. *The Object Transformed*, MOMA, NYC 1966. *The Harry N. Abrams Family Collection*, The Jewish Museum, NYC 1966. *8 sculptors: The Ambiguous Image*, Walker Art Center, Minneapolis 1966. *Highlights of the 1966–1967 Season*, Larry Aldrich Mus., Ridgefield 1967. *LA – NY, Drawings of the 60's*, Univ. of. Colorado 1967. *American Sculpture of the Sixties*, LA County Mus. of Art, 15. Sept.–20. Okt. 1967 (Kat./Text: Maurice Tuchman). *Mixed Masters*, Univ. of St. Thomas, Houston 1967. *Sculpture: A Generation of Innovation*, Art Inst., Chicago 1967. *7 for 67*, City Art Mus., St. Louis 1967. *The 180 Beacon Collection of Contemporary Art*, Boston 1967. *The Obsessive Image*, Inst. of Contemporary Art, London 1968. *Dada, Surrealism and Their Heritage*, MOMA, NYC 1968. * *documenta 4*, Kassel 1968. *Untitled*, San Francisco Art Mus., 1968. *Sculpture Annual*, Whitney Mus. NYC, Dez. 1968. *Human Concern-Personal Torment, The Grotesque in American Art*, Whitney Mus. of American Art, NYC, 14. Okt.–30. Nov. 1969, Univ. Art Mus., Univ. of California, Berkeley, 20. Jan. –1. März 1970 (Kat./Text: Robert Doty). **Drawings*, Fort Worth Art Center Mus. 1969 (Kat./Text: Henry T. Hopkins, Peter Plagens). *One Man's Choice*, Dallas Mus. of Fine Arts, 1969. * *String & Rope*, Sidney Janis Gal., NYC, 7.–31. Jan. 1971 (Kat.). *American Art Since 1960*, The Art Mus., Princeton Univ. 1970. *L'Art Vivant aux Etats Unis*, Fondation Maeght, St. Paul-de-Vence, 16. Juli – 30. Sept. 1970 (Kat./Text: Dore Ashton). *35. Biennale Venedig*, 24. Juni–25. Okt. 1970. * *Information*, MOMA, NYC 1970. * *3→∞: New Multiple Art*, Whitechapel Art Gal., London 1970. *Painting & Sculpture Today*, Indianapolis Mus. of Art, 1970 (Kat./Text: R. L. W.). *Sculpture Annual*, Whitney Mus. of American Art, NYC, 12. Dez.1970– 7. Febr. 1971. *Rosc '71*, Dublin 1971. *Recent Painting and Sculpture*, Art. Gal., Utica, NY 1971–1972. *Continuing Surrealism*, La Jolla Mus. of Art, 15. Jan.–21. März 1971 (Kat./Text: Lawrence Urrutia).

Filme

Self, 16 mm, Ton., c., 23', Kamera & Hg. Kim Levin, 1969.

Eigene Publikationen

An Exploratory Dissection of Seeing, in: Artforum, Dez. 1967. *Greece 1967: A Reconstituted Diary*, in: Artforum, Okt. 1968.

Lucas Samaras

* 1936 Kastoria, Griechenland. Lebt in New York.

Autopolaroid & Autointerview, in: Art in America, 58/6, Nov.–Dez. 1970, pp. 66–83. *Samaras Album*, Ed. Pace/Whitney Mus., NYC 1971 (Aufl. 2000).

Edition

Buch, Siebdruck, 26x26, Aufl. 12, Pace Editions, NYC.

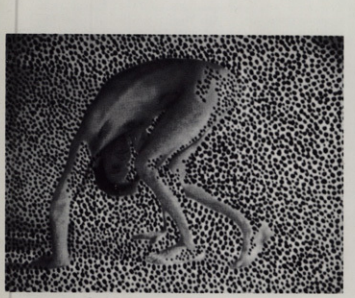
Periodica

Arline J. Meyer, *Reviews and Previews*, in: Art News, 58/7, Nov. 1959, p. 65. Anita Ventura, *In the Galleries*, in: Arts, 34/3, Dez. 1959, p. 59. Dore Ashton, in: The New York Times, Febr. 1960. John Canaday, *The Blind Artists*, in: The New York Times, 2. Okt. 1960. B. Thomas Hess, *Collage as a Historical Method*, in: Art News, 60/7, Nov. 1961, pp. 30–33, 69–71. Jill Johnston, *Reviews and Previews*, in: Art News, 60/8, Dez. 1961. Donald Judd, *In the Galleries*, in: Arts, 36/5, Febr. 1962, p. 44. *A Miscellany from Recent Current Exhibitions*, in: Art International, 6/2, März 1962, p. 83. William C. Seitz, *Assemblage: Problems and Issues*, in: Art International, 6/1, Febr. 1962, pp. 26–34. Alice S. Morris, *The Art of the Absurd*, in: Harper's Bazaar, Mai 1962. Frank O'Hara, *Art Chronicle*, in: Kulchur, 5, NYC, Frühjahr 1962. Barbara Rose, *Dada Then and Now*, in: Art International, 7/1, 25. Jan. 1963, p. 26. Sidney Tillim, *Month in Review*, in: Arts, 37/6, März 1963, p. 62. *Is Action Painting Over?*, in: Mizue, 699, Tokio, Mai 1963, pp. 38–52. Walter Hopps, *Boxes*, in: Art International, 8/2, 20. März 1964, pp. 38–42. Das Kunstwerk, 17/10, April 1964, p. 12. Donald Factor, *An Exhibition of Boxes*, in: Artforum, 2/10, April 1964, pp. 21–23. *Boxes*, in: Art in America, 52/3, Juni 1964, pp. 98–102. *New Talent U. S. A.: Newly Nominated*, in: Art in America, 52/4, Sept. 1964, pp. 82–85. Jill Johnston, *Reviews and Previews*, in: Art News, 63/5, Sept. 1964, p. 10. Charlotte Willard, in: New York Post, 27. Sept. 1964. Grace Glueck, in: The New York Times, 4. Okt. 1964. Russell Baker, *Art and the Alarming Philistine Shortage*, in: The New York Times, 8. Okt. 1964. Vivien Raynor, *In the Galleries*, in: Arts, 39/1, Okt. 1964, pp. 65–66. John Gruen, in: New York Herald Tribune, 10. Okt. 1964. Colette Roberts, *Lettre de New York*, in: Aujourd'hui, 8/47, Okt. 1964, p. 53. Barbara Rose, *New York Letter*, in: Art International, 8/9, 25. Nov. 1964, p. 54. *Interior Design Note*, in: Progressive Architecture, Nov. 1964. John Canaday, *Enter Young America*, in: The New York Times, 6. Dez. 1964. Donald Judd, *Local History*, in: Arts Yearbook 7 1964, pp. 29–32. Vivien Raynor, *Critic for a Day*, in: Arts Yearbook 7 1964, pp. 51–52. Coke Van Deren, *U. S. Painting and Photography: How artists transform the camera vision*, in: Art News Annual XXX, 1964, pp. 66–81, 180–184. Nancy Marmer, in: Artforum, 3/4, Jan. 1965, pp. 11–12. Nancy Marmer, *Los Angeles Letter*, in: Art International, 9/1, Febr. 1965, p. 31. *The Art World*, in: Esquire, 62/1, Jan. 1965, pp. 36–46. Max Kozloff, *The Further Adventures of American Sculpture*, in: Arts, 39/5, Febr. 1965, p. 26. Lucy R. Lippard, *New York Letter*, in: Art International, 9/3, 1965, p. 55. *The New Interior Decorators*, in: Art in America, 3. Juni 1965, p. 55. Stuart Preston, *The Sensation Seekers*, in: The New York Times, 13. Juni 1965. Donald Judd, *Specific Objects*, in: Arts Yearbook 8 1965, pp. 74–82. Donald Judd, *Lipmann Collection*, in: Arts Yearbook 8 1965, p. 176–179. Charlotte Willard, *Eye to I*, in: Art in America, 54/2, März–April 1966, p. 53. Emily Genauer, *The Living Wasteland*, in: New York Herald Tribune, 17. April 1966, p. 39. Geri Trotta, *Not To Be Missed: The American Art Scene*, in: Harper's Bazaar, 3056, Juli 1966, p. 83. Diane Waldman, *Reliquaries for St. Sade*, in: Art News, 65, Okt. 1966. Alan Solomon, *Conversations with Lucas Samaras*, in: Artforum, 5/1, Okt. 1966. Martin Friedman, *The Obsessive Image of S.*, in: Art and Artists, Nov. 1966. Dore Ashton, *L. S. at the Pace Gal.*, in: Studio, 173, Jan. 1967. *Forbidden Toys*, in: The Time, 20. Sept. 1968. Hilton Kramer, in: Sunday New York Times, 19. Okt. 1968. John Perreault, in: Village Voice, 24. Okt. 1968. New York Magazine, 4. Nov. 1968. Grace Glueck, in: Sunday New York Times, 20. Okt. 1968. Dore Ashton, *L. S. at the Pace Gal.*, Studio, 176/Dez. 1968. Peter Schjeldahl, *New York Letter*, in: Art International, XIII/8, Okt. 1969, pp. 74–79. In: Art News, Nov. 1970. *Nowhere To Sit Down*, in: Time Magazine, 9. Nov. 1968. Robert Pincus-Witten, in: Artforum, Nov. 1970. James R. Mellow, *Cosy Objects Gone Berzerk*, in: The New York Times. Okt. 1970. John Perreault, *Eccentrics*, in: Village Voice, 15. Okt. 1970. John Gruen, in: New York Magazine, Okt. 1970. In: Art News, Dez. 1971. John



Box (no) 6, 1963 (Wolle, Spiegel, Glas, Schnur/Holz, 29 × 35,5 × 21)

Gruen, in: New York Magazine, 18. Okt. 1970. Harold Haydon, *Showcase*, in: Chicago Sunday Times, 31. Okt. 1971. Jane Allen & Derek Guthrie, in: Chicago Tribune, Nov. 1971. Franz Schulze, *The New Art Fetishism*, in: Daily News, Nov. 1971. Don Anderson, *Pull up a Chair and Enjoy S.*, in: Chicago Today, Nov. 1971. James Auer, *L. S. Whimsical Boxes*, in: Sunday Post-Crescent, 14. Nov. 1971. Bruce Kurtz, *Autopolaroids*, in: Art Magazine, Dez. 1971– Jan. 1972.



AUTOPOLAROID

Other than being an autobiographic postulate of some of my present attitudes or a complicated gift to others, these photographs are a way of studying my polaroided self as an abstraction or translation for esthetic speculation, psychological perspicacity, sensual subtlety and warm embarrassment. Or they are a method for declassifying hush-hushed feelings. Or they are a stylized pretension of emotion – acting. Or they are a reworking of the form of the self-portrait. Or it was a matter of one thing leading to another and piling up into an elaborate accomplishment.

Also they are evidence of an enjoyment. Most of them were done late at night or early morning. Uninterrupted times. I rediscovered a number of techniques already available to students of photography and had a funny feeling of reexperiencing history. It wasn't all regurgitation. I allowed satire of my art education to enter into the composition. Polaroid, nevertheless, has a feel, a look, a dialect of its own. It is programmed to give you acceptable flesh colors, but it is possible to cross its normality with colored sheets of plastic either in front of the lens or in front of the lights. Moreover, the speed with which a result is obtained without outside help and the complete privacy afforded me an opportunity of doing something impossible with regular photography. I could tune up or tone down emotion. I could move a little to the left or shift this or that and be my own critic, my own exciter, my own director, my own audience.

I did these things between December 1969 and May 1971. I have wanted to photographically explore my body for years and was going to have a professional photographer do it. But I have never been able to work well with others, and I was not going to go to a photography school and learn photography. Polaroid came in handy.

Text und Abb., aus: Samaras Album, o. c., NYC 1971

Ausbildung

Graphische Lehr- und Versuchsanstalt, 1957–1961.

Ausstellung

Fotos von Aktionen, Konzepte, Gal. Nächst St. Stephan, Wien, 17. Nov.–3. Dez. 1970 (P., Kat.).

Aktionen

Mitwirkung bei *Luftballonkonzert* (O. Muehl), Wien 1964. Mitwirkung bei *Aktion für Dr. Tunner* (H. Nitsch), Wien 1964. 1. Aktion *Hochzeit*, 6. Febr. 1965 (Herausgabe des Druckes 'Hochzeit', Malaktion). *2., 3., 4. und 5. Aktion mit einem menschlichen Körper*, Sommer 1965. *6. Aktion mit einem menschlichen Körper*, Herbst 1965. *7. Aktion mit seinem eigenen Körper*, 1966. Beteiligung an Aktionen von H. Nitsch.

Film

Satisfaction, Wien 1968, 3 Teile: 1. Alles Gute zum Muttertag, 2. Günter Brus bittet um Ruhe, 3. Simultan, 16 mm, s/w, mit G. Brus und O. Muehl.

Editionen

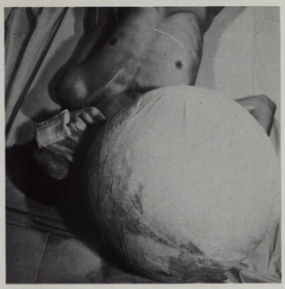
Hochzeit, zur Malaktion am 6. Febr. 1965, 1 Ex., Selbstverlag. *Mappe mit 15 Fotos der letzten Aktion*, Texte von Günter Brus und Hermann Nitsch im Siebdruck, Hg. Edith Adam, Wolfgang Ernst, Wien, März 1972.

Publikationen

Postum erschienen: Plakat zum Begräbnis, 27. Juni 1969 (Cibulka, Panzer). Peter Weibel, Valie Export, *Wien – Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*, Kohlkunst Verlag, Frankfurt a. M. 1970. Ausgewählte Fotos und gesammelte Texte in: *Die Schastrommel* (Günter Brus), Oktober 1970. In: Protokolle, 1/1971.

Rudolf Schwarzkogler

* 1940 Wien. † 1969 Wien.








manifest PANORAMA I / der totale akt

an die stelle der konstruktion des bildes tritt die konstruktion der bedingungen für den malakt als bestimmung des aktionsfeldes (des raumes um den akteur – der realen vorgefundenen objekte der umwelt). der malakt selbst wird von dem zwang, die relikte zum ziel zu haben, befreit, indem er vor die reproduzierende apparatur gestellt wird, welche die information übernimmt. die zeit des malakts und der schaustellung werden eins; die objekte als die elemente des PANORAMA's im raum bewegt und verändert (konfrontation, montage, automatische berührung usw.); es wird die erweiterung des malakts bis zum totalen akt möglich, der über alle sinne erlebt werden kann. als räumlich-zeitliches gebilde offenbart er seine form dem plastischen bild einer mehrfachen erfassung durch verschiedene apparaturen.

schwarzkogler

Biographisches

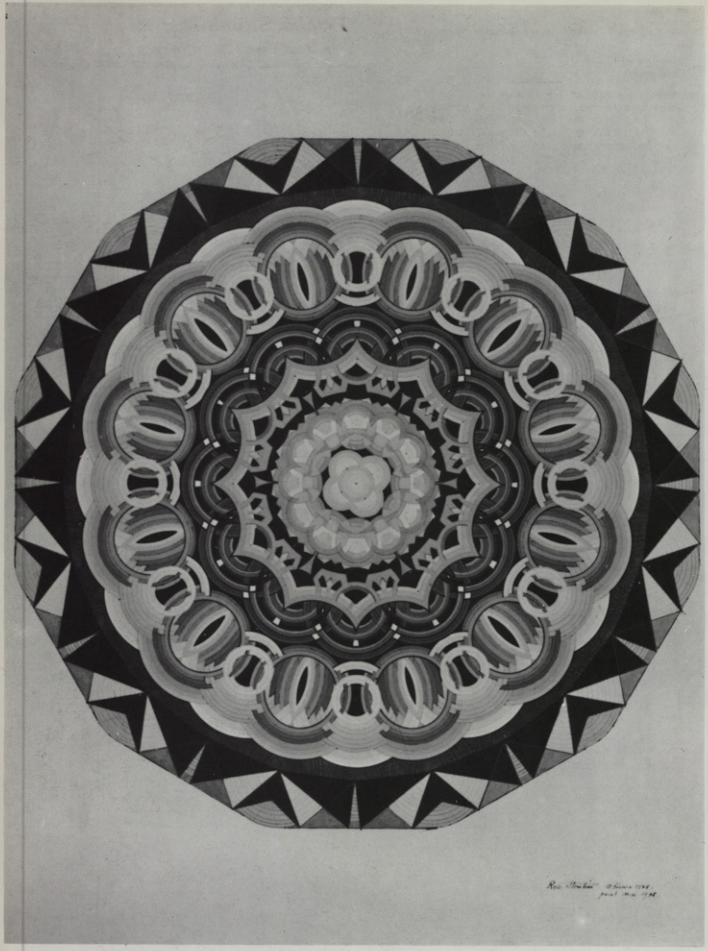
Unterrichtete an der Musikakademie in Basel. Begann 1935 zu malen.

Ausstellungen

Gal. Reckermann, Köln, 15. Jan. 1969–25. Febr. 1970. *R. S.*, Retrospektive, Musikbilder und andere Werke, KM Luzern, 12. April–18. Mai 1970 (Kat./Text: Arthur Godel). KM Basel, 11. Juni–19. Juli 1970. Gal. Vitus, Nürnberg, 12. Nov. 1971–14. Jan. 1972. Gal. Bernard, Solothurn, Mai–Juni 1972.

Robert Strübin

* 1897 Basel. † 1965 Basel.



ROSETTE, Mai 1945 (Gouache/Papier, ∅ 49,5) Sammlung Frau Nelly Hartmann, München

Ausbildung

Cooper Union School of Art, NYC. Pratt Inst., NYC.

Einzelausstellungen

Mirror Gal., Miami 1957. Gal. 88, Rom 1963. Stable Gal., NYC 1964. Pace Gal., NYC 1966. *The Tomb*, Stable Gal., NYC 1967. *A Process in Honor of Aesthetic Progress. Objects to theoretically Wear, Carry, Pull or Wave*, Gal. M.E. Thelen, Essen 1968 (Kat./Text: Udo Kultermann). Stable Gal., NYC 1969. *Gene Swenson gewidmet*, Gal. M. E. Thelen, Köln 1969. Gal. Mickery, Loenerslot, Dez. 1969. SM Amsterdam, 17. April–1. Juni 1969 (Kat.). *Eva Hesse gewidmet*, Stable Gal., NYC 1970. Moderna Museet Stockholm, 6. Nov. 1971–9. Jan. 1972. *A Station of the Cross*, Gal. M. E. Thelen, Essen, März 1972.

Gruppenausstellungen

Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, Mus. of Art, Carnegie Inst., 1967. *The Obsessive Image 1960–1968*, The Inst. of Contemporary Art, London, 10. April – 29. Mai 1968 (Kat./Text: Roland Penrose, Mario Amaya). * documenta 4, Kassel 1968. *Painting and Sculpture Today*, Indianapolis Mus. of Art, 1968. *Human Concern / Personal Torment – The Grotesque in American Art*, Whitney Mus. of American Art, NYC, 14. Okt. – 30. Nov. 1969; Univ. of California, Berkeley, 20. Jan. – 1. März 1970 (Kat./Text: Robert Doty). *Figures Environments*, Walker Art Center, Minneapolis, 15. Mai–13. Juni 1970; Cincinnati Art Mus., 2. Okt. – 1. Nov. 1970; Dallas Mus. of Fine Arts, 13. Dez. 1970 – 17. Jan. 1971 (Kat./Text: Dean Swanson). *Continuing Surrealism*, La Jolla Mus. of Art, 15. Jan. – 21. März 1971 (Kat./Text: Lawrence Urrutia). *Intimate Collection of the American Spirit I*, Willard Gal., NYC, 16. März – 17. April 1971.

Bühnenbild

Bühnenbild und Kostüme für das 'Arena Ballett' von Glen Tetley, Nederland Dans Theater, 1969.

Paul Thek

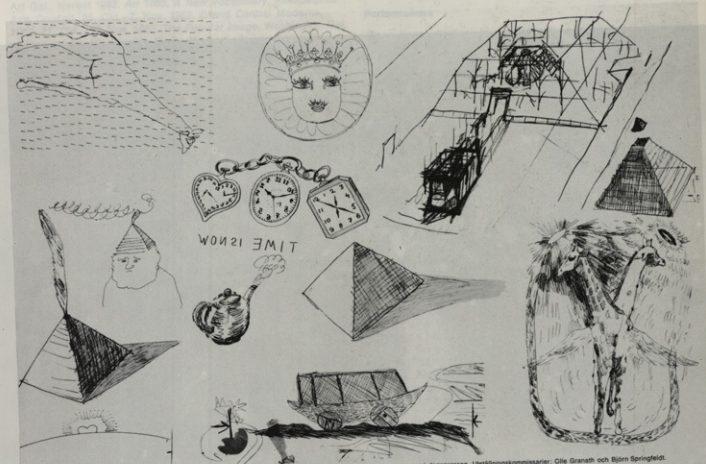
* 1933 Brooklyn, New York. Lebt auf Isola Ponza und in Paris.

Eigene Publikationen

G. R. Swenson, *Beneath the Skin*, Interview mit P. T., in: Art News, LXV/2, April 1966, pp. 34–35, 66–67. P. T., Edwin Klein, *A document made by P. T. and Edwin Klein*, Ed. SM Amsterdam, Moderna Museet Stockholm, Febr. – Mai 1969.

Periodica

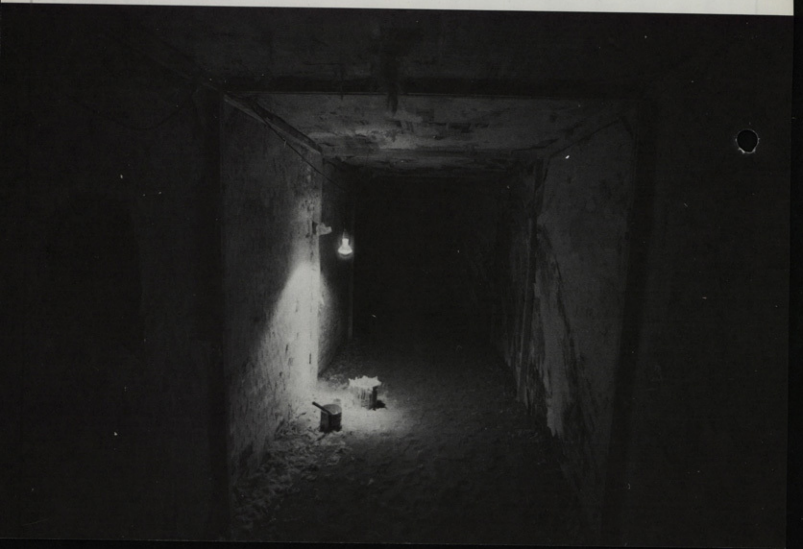
Elizabeth Stevens, *Reviews and Previews: New Names This Month: P. T.*, in: Art News, LXIII/6, Okt. 1964, p. 16. Lil Picard, *The New School of New York*, in: Das Kunstwerk, XVIII/6, Dez. 1964, pp. 26–27, 37. Dore Ashton, *Historicism and Respect for Tradition: New York Commentary: P. T.*, in: Studio International, Juni 1966, p. 278. William Berkson, *In the Galleries: P. T.*, in: Art Magazine, Juni 1966, p. 46. Mary Stewart, *In the Galleries: P. T.*, in: Art Magazine, XXXXII/2, Nov. 1967, p. 62. Robert Pincus-Witten, *Thek's Tomb . . . Absolute Fetishism . . .*, in: Artforum, Nov. 1967, pp. 24–25. *William Wilson, P. T.: Love-Death*, in: Art and Artists, III/1, April 1968, pp. 22–25. Charlotte Willard, *Violence and Art*, in: Art in America, 57/1, Jan. – Febr. 1969, pp. 36–43. Martin Last, *Reviews and Previews: P. T.*, in: Art News, Mai 1969, p. 73. Elke Lehmann-Brauns, Der Wald im Museum, P. T. Landschaft mit Pyramide in Stockholm, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. Jan. 1972.



Utställningen pågår den 6 november 1971—9 januari 1972 och är öppen alla dagar 12—22, beträffande helgdagar se annons i dagspressen. Utställningskommissarier: Olle Granath och Björn Springfeldt. Pressekommissarie: Sonja Martinson. Moderna Museets utställningskatalog nr. 98. Detta inläggsblad är tryckt hos Skånetryck AB, Malmö 1971. Moderna Museet ber att få rikta ett tack till Paul Thek, hans medhjälpare samt den tekniska och administrativa personal vid Nationalmuseum och Moderna Museet som möjliggjort denna utställnings genomförande.

PYRAMID, 1971 (Mixed Media, 500 × 1400 × 4500), Ort: Moderna Museet Stockholm





Robert Watts

* 1923 Burlington, Iowa. Lebt in Bangor, Pennsylvania.

Ausbildung

Univ. of Louisville, B. M. E., 1944. Art Students League, NYC 1946–1948. Columbia Univ., A. M., 1951.

Lehrtätigkeit

Rutgers Univ., New Brunswick, N. J., seit 1952.

Einzelausstellungen

Douglass College Art Gal., Herbst 1953; Febr. 1957. Univ. of Alabama, März 1957. Delcorte Gal., NYC, Sept. 1958. Grand Central Moderns, NYC, 20. Dez. 1960–14. Jan. 1961; Jan. 1962. Bianchini Gal., NYC, Febr.–März 1966. Gal. Ricke, Kassel, 25. Nov. 1966–13. Jan. 1967. Gal. Christian Stein, Turin, Mai 1967. Gal. Ricke, Köln, Sept. 1968; März 1970. Gal. Sperone, Turin, Mai 1970. *Addendum to Pop*, Billy Apple Gal., NYC, 27. März–11. April 1971 (Text: Lawrence Alloway).

Gruppenausstellungen

Studio Gal., NYC, Frühling 1954. Forum Gal., NYC, Sommer 1954. *Work by New Jersey Artists*, Newark Mus., 29. März–1. Mai 1955. *Artmakers Group Show*, Newark Public Library, Nov. 1955. *24th New Jersey State Exhibition*, Montclair Art Mus., Nov.–Dez. 1955. *25th Annual New Jersey State Exhibition*, Montclair Art Mus., Nov.–Dez. 1956. *1st Columbian Painting Biennale*, Columbia Mus. of Art, S. Carolina, März–April 1957. *Artmakers Group Show*, Newark Public Library, Mai–Juni 1957. Roko Gal., NYC, Mai–Juli 1957. *American Abstract Artists*, Riverside Mus., NYC, März 1956. Douglass College of Art Gal., April 1959. *Group 3: Collage*, Douglass College of Art Gal., Nov. 1959. New Brunswick Art Center, 1959. Douglass College Art Gal., Sept.–Okt. 1960. *New Media: New Forms II*, Martha Jackson Gal., NYC, 28. Sept.–22. Okt. 1960 (Kat.). Grand Central Moderns, NYC, 17. Jan.–4. Febr. 1961. *Bewogen Beweging / Rörelse i Konsten*, Moderna Museet, Stockholm / SM Amsterdam. Louisiana Museum, Humlebaek 1961 (Kat.). * *Art of Assemblage*, MOMA, NYC 1961. Grand Central Moderns, NYC, 17. Jan.–4. Febr. 1961. Art Gal., Herbst 1962. *Art 1963, A New Vocabulary*, Philadelphia Arts Council, 25. Okt.–7. Nov. 1962. Grand Central Moderns, NYC, 27. Okt.–17. Nov. 1962. *The Popular Image*, Washington Gal. of Modern Art, Washington D. C., 18. April–2. Juni 1963. *May Time*, Smolin Gal., NYC, 1.–8. Mai 1963. *Exhibition of Hats*, Smolin Gal., NYC, 8.–21. Mai 1963. Third Rail Gal., NYC, Mai 1963. *Sissor Bros. Warehouse* (+ Brecht, Knowles), Rolf Nelson Gal., LA, 7. Okt.–2. Nov. 1963. *3e Biennale*, MAM, Paris 1963 (Kat.). *Mixed Media and Pop Art*, Albright-Knox Art Gal., Buffalo, NY, 19. Nov.–15. Dez. 1963 (Kat.). *Hard Center*, Thibaut Gal., NYC, 3.–28. Dez. 1963. *For Eyes & Ears* (u. a. Brecht, Dr Maria, Johns, Morris), Cordier & Ekstrom, Inc., NYC, 3.–25. Jan. 1964 (Kat./Text: Nicolas Calas). *The International Avant-Garde*, Gal. Schwarz, Mailand 1964 (Kat./Buch). *Boxes*, Dwan Gal., LA, 2.–29. Febr. 1964 (Kat./Text: W. Hopps). *New Jersey Tercentenary Art Exhibition*, Douglass College Art Gal., 3.–21. Febr. 1964. Bianchini Gal., NYC, 28. April–16. Mai 1964. *4*, Leo Castelli Gal., NYC, 2.–20. Mai 1964. *Southampton Pops*, Southampton Art Gal., 29. Aug.–15. Sept. 1964. *American Supermarket*, Bianchini Gal., NYC, 6. Okt.–7. Nov. 1964. *Park Synagogue Arts Festival*, Cleveland, Ohio, Nov. 1964. *Yankee Doodles*, Bianchini Gal., NYC, Dez. 1964. Fort Worth Art Center, Dez. 1964. *In Focus: A Look at Realism*, Rochester Memorial Art Center, 28. Dez 1964–31. Jan. 1965 (Kat.). *Annual Exhibition of Contemporary American Sculpture*, Whitney Mus. of American Art, 9. Dez. 1964–31. Jan. 1965 (Kat.). *100 Man Show*, P. V. I. Gal., NYC, Jan. 1965. *Box Show*, Byron Gal., NYC, 3.–27. Febr. 1965. *Plastic Art*, Daniels Gal., NYC, Febr. 1965. *Pop and Circumstance*, Four Seasons, NYC, März 1965. *American Supermarket in Europe*, Il Segno, Rom, März 1965. *Pop Art and the American Tradition*, Milwaukee Art Center, 9. April–9. Mai 1965 (Kat./Text: T. Atkinson). Contemporary Arts Association, Houston, Texas, Mai 1965. *Critics Award*, Ann Arbor Festival, 1965–1966. *Color in Sculpture*, The American Federation of Arts, Wanderausst. 1965–1966. *Selected Works by Contemporary New Jersey Artists*, Newark Mus., 1965–1966. *Art Turned On*, Inst. of Contemporary Art, Boston, Dez. 1965–Jan. 1966. *Ten from Rutgers University*, Bianchini Gal., NYC, 18. Dez. 1965–12. Jan. 1966 (Kat.). *Sound*, New York Univ., März 1966. *Recent Still Life*, Rhode Island School of Design, März 1966 (Kat.). St. John's Academic Freedom Gal., März 1966. *Games Without Rules*, Fischbach Gal., NYC, März–April 1966. *Artists for Core*, NYC, April 1966. *Electric Art*, Gal. Ileana Sonnabend, Paris, Mai 1966. * *Multiplicity*, Inst. of Contemporary Art, Boston 1966. Arlington One, Gloucestershire, Juli 1966. *4th Annual New York Avant Garde Festival*, Central Park, NYC, Sept. 1966 (P.). *Erotic Art*, Sidney Janis Gal., NYC, 3.–9. Okt. 1966 (Kat.). *The Egg & the Eye*, LA, Okt. 1966. *Museum of Merchandise*, Arts Council of Philadelphia, Mai 1967. *Focus on Light*, New Jersey State Mus., Mai–Sept. 1967 (Kat.). *Art Total*, Stockholm, Okt.–Dez. 1966. Bianchini Gal., NYC, 14. Jan.–4. Febr. 1967. *5th Annual New York Avant Garde Festival*, John F. Kennedy Ferry Boat, 30. Sept. 1967 (P.). * *Directions 1: Options*, Milwaukee Art Center, 1968. *6th Annual New York Avant Garde Festival*, NYC, Sept. 1968 (P.). *Art from New Jersey*, New Jersey State Mus., 1968. *The Machine*, MOMA, NYC, 1968 (Kat./Text: K. G. Pontus Hultén); Houston, Texas; SF 1968–1969. *Fluxus Exhibition*, San Diego Art Gal., Univ. of California, 12. Febr.–22. März 1969. * *18'6"x6'9"x11'2½"x 47'x11'⅛"x29'8½"x31'9⅛"*, San Francisco Art Inst., 1969. *Programm II*, (u. a. Baumgarten, Dibbets), Gal. Ricke, Köln, Juni 1969. *7th Annual New York Avant Garde Festival on Two Islands*, NYC, 28. Sept.–4. Okt. 1969. *Querschnitt II*, Gal. Ricke, Köln, Dez. 1969. * *String and Rope*, Sidney Janis Gal., NYC 1970. *Art from New Jersey 1970*, New Jersey State Mus., März–April 1970 (Kat.). * *Information*, MOMA, NYC 1970. *The Word as Image*, Jewish Mus., NYC, März–April 1970. * *Art & Technology*, Los Angeles County Mus. of Art, 1970. * *3→∞: New Multiple Art*, Whitechapel Art Gal., London 1970–1971. *Photography into Sculpture*, MOMA, NYC, April 1970 (Kat.). * *Happening & Fluxus*, KV Köln, 1970. *This is not Here*, (Yoko Ono, John Lennon), Everson Mus., Syracuse, NY, Okt. 1971. *Image Bank*, Vancouver, British Columbia BC., Okt. 1971. *8th Annual New York Avant Garde Festival*, NYC, Nov. 1971 (P.). Electric Gal., Toronto, Dez. 1971.

Performances

Magic Kazoo, NYC, N. J., Juni 1960. *Two Indeterminate Events*, Moderna Museet und auf der Straße, Stockholm, Aug. 1961. *Festum Fluxorum*, Kopenhagen, 23., 27. Nov. 1962; Paris, 3., 6. Dez. 1962. *Yam Lecture*, + George Brecht, NYC, 21. Jan. 1963. Kunstakademie, Düsseldorf, 2.–3. Febr. 1963. *At the Hallelujah Gardens*, James Waring & Dance Co., Hunter College Playhouse, 3. Febr. 1963. *Pre-Fluxus*, Stockholm, 3. März 1963. *Fluxus Concert*, Studentekroa, Oslo, 28. März 1963. *Yam Festival*, (org.: George Brecht, R. W.), Smolin Gal., NYC, George Segal's Farm, South Brunswick, N. J., und Hardware Poets Playhouse, NYC, 1.–31. Mai 1963. *Yam Day*, Hardware Poets Playhouse, NYC, non-stop 11.–12. Mai 1963. *Spring Event*, Kornblee Gal., NYC, 21.–29. Mai 1963. *Fluxus Festival*, Amsterdam, 23. Juni 1963; Den Haag, 28. Juni 1963. *Fluxus Festival of Total Art*, Hotel Scribe + auf der Straße, Nizza, 25. Juli–3. Aug. 1963. *Yam Lecture – Oakland Version*, The Second Annual Symposium on the Arts, Oakland Univ., Rooster, Mich., 3.–5. Okt. 1963 *Fluxus Poesie et Cetera*, Biennale de Paris, 10. Okt. 1963. *Cake*, Kornblee Gal., NYC, 11. April 1964. *Fluxus Concerts no. 2, 3, 9*, 359 Canal Street, NYC, 17., 18. April 1964, 9. Mai 1964. *Workshop de la Libre Expression*, Centre Américain des Artistes, Paris, 25.–31. Mai 1964. *Fluxus Concert*, Carnegie Recital Hall, NYC, 27. Juni 1964. *Fluxus – A Little Festival of New Music*, Goldsmiths College, London, 6. Juli 1964. *Perpetual Fluxfest*, New Cinematheque, NYC, 5. Sept.–12. Dez. 1965. *Monday Night Letter (Every Monday Night)*, (Org.: George Brecht, R. W.), Cafe Au Go Go, NYC, 7. Nov. 1964–März 1965 (P.). *Symposium on Kinetic Art*, The Solomon R. Guggenheim Mus., NYC, Dez. 1964. *Events for May*, Mountainville, N. J., Mai 1966. *Festival Zaj*, Madrid, Mai 1966. Fluxus, NYC, Mai–Juni 1966. The Solomon R. Guggenheim Mus., NYC, Juni 1966. *East Side Review Benefit*, NYC, 19. Dez. 1966. *La Cédille qui Sourit*, Paris, 15. Dez. 1966–31. Jan. 1967. *Concert Fluxus*, Gal. la Bertesca, Genua, 6. Juni 1967. Davidson Dormitory, Rutgers Univ., Nov. 1967. *Paper Exhibition*, Mus. of Contemporary Crafts, NYC, Nov. 1967. *Demonstration für die Eröffnung: Dada & Surrealism*, MOMA, NYC, 25. März 1968. The Solomon R. Guggenheim Mus., NYC, März 1968. *Performance with Alvin Lucier*, NYC, März 1968. Lippencott Dormitory, Douglass College, April 1968. *Events and*

Balloon Flights, Schooley's Mountain, N. J., 10.–11. Mai 1968. *Aeronaves Experimental*, Santa Cruz, Cal., 25. Nov. 1968. *Flux Parade*, Univ. of California, San Diego, 4. März 1969. *Street Events*, The Committee, SF, 21. März 1969. *Concert Fluxus*, Centro Ricerche e Sperimentazioni Audiovisive, Triest, 29. März 1969. *Fluxfest*, Douglass College, 16.–25. Febr. 1970 (P.). Lafayette College, 9. März 1970 (P.). *Yoko Ono, John Lennon & Fluxgroup Project*, Joe Jones Store + Cinematheque, NYC, 11. April–12. Juni 1970 (P.). *Watch the Sky*, NYC, Earth Day, 22. April 1970. *Parking Lot Event*, Köln, 6. Nov. 1970. *Communication in a Noisy Environment*, Automation House, NYC, 19.–20. Nov. 1970.

Filme

Cascade, 1962, 2 Fassungen, s/w, Ton, ca. 26', Ton: David Behrman. *G. W. & Sons*, 1963, c., Ton, 15'. *89 Movies*, von 1965 bis jetzt (unvollendet), 16 mm, s/w + c, o. Ton, 25'. *Alice (The Mad Tea Party)*, 1968, Projektion auf 3 Leinwände, s/w, + c, Ton, 6'. *Fluxfilms*, s. Editionen.

Editionen

Box of Event Cards, 74 bedruckte Karten und Objekt in Plastikkasten, 13 x 18 x 3, unlim., Ed. Fluxus, NYC 1965. *Stick-on-Tattoos, Ribbons, Nipples, Navels*, Ed. Fluxus, NYC. *FLUX-Post Stamps*, 100 pro Bogen, Ed. Fluxus, NYC. *Finger Print*, in Kasten, Ed. Fluxus, NYC. *Hide and Seek*, in Sand Box, Ed. Fluxus, NYC. *Events, Boxed Cards and Rubber Vegetable*, Ed. Fluxus, NYC. *Rocks*, mit Gewicht- oder Volumenangaben, in Kasten, Ed. Fluxus, NYC. *Rocks*, mit Anmerkungen, in antikem Kasten, Ed. Fluxus, NYC. *Pebbles*, mit Gewichtangaben, Ed. Fluxus, NYC. *Time Kit*, (time measuring devices), in Kasten, Ed. Fluxus, NYC. *Table Tops*, photo Laminates, 76 x 76, Ed. Fluxus, NYC. *Crossed Nude Legs*, or *Cluttered Desk*, Ed. Fluxus, NYC. *Undershirts*, mit Siebdruck, männlich oder weiblich, Ed. Fluxus, NYC. *Underpants*, mit Siebdruck, männlich oder weiblich, Ed. Fluxus, NYC. *Light Switch Plate with Fingerprint*, Ed. Fluxus, NYC. *Cloud on Luminous Ceiling Panel*, 5 x 10, Ed. Fluxus, NYC. *Eggkit, Eggmaking Kit*, in Aktentasche, Ed. Fluxus, NYC. *Sleeping Kit, Sitting Kit, Bathing Kit*, Ed. Fluxus, NYC. *Fluxfilms*, (contribution), shortversion, 16 mm, 8 mm, 40', Ed. Fluxus, NYC 1966.

Eigene Publikationen

Maytime Newspaper, + George Brecht, Yam Festival Press, NYC, 5. März 1963. *Calendar, + George Brecht, NYC, April 1963. ccV TRE*, Ed. Brecht, Fluxus Editorial Council, NYC, Jan. 1964. *ccV TRE*, Ed. Brecht, Fluxus Editorial Council, NYC, Febr. 1964. *ccValise eTRangIE*, Ed. Fluxus Editorial Council, NYC, März 1964. *Fluxus cc fiVe ThReE*, Ed. Fluxus Editorial Council, NYC, Juni 1964. *Fluxyearbox* 1/1962–1964, Ed. Fluxus, NYC 1964. *In the Event*, in: The Times Literary Supplement, 6. Aug. 1964, pp. 688–689. *Manifestos*, a great bear pamphlet, Ed. Something Else Press, NYC, 1966. *Fluxyearbox 2*, Ed. Fluxus, NYC, Mai 1968. In: *The Arts on Campus: The Necessity for Change*, Ed. Margaret Mahoney, New York Graphic Society, NYC 1970. *Proposals for Art Education*, Carnegie Corporation of New York, Hg. Carpenter, Cornford, Simon & Watts, NYC 1970.

Bücher

Dick Higgins, *Postface*, Something Else Press, NYC 1964. Al Hansen, *A Primer of Happenings & Time/Space Art*, Something Else Press, NYC 1965. Allan Kaprow, *Assemblage, Environments, Happenings*, Abrams, NYC 1966. Lucy R. Lippard, * *Pop Art*, NYC 1966. *Art in the Age of Risk*, Dutton Paperback Original, NYC 1968. John Cage, *Notations*, Something Else Press, NYC 1969. John Russell, Suzi Gablik, * *Pop Art Redefined*, London 1969.

Periodica

Katherine Kuh, *Fascinating Rhythms in Sculpture*, in: Saturday Review, 22. Juli 1961, p. 30. Brian O'Dougherty, *Art: Machines in Revolt*, in: New York Times, 11. Jan. 1962. Max Kozloff, *'Pop' Culture and the New Vulgarians*, in: Art International, VI/2, März 1962, p. 34. Grace Glueck, *Gallery Market Hawks Art on Rye*, in: New York Times, 8. Okt. 1964. *Supermarket Art Gallery*, in: Life Magazine, 57/21, 20. Nov. 1964, p. 138. *Fluxus (fold-out)*, in: Tulane Drama Review, 10/2, Winter 1965, p. 100a. Nicolas Calas, *Why Not Pop Art*, in: Art & Literature, 4, Frühling 1965, p. 178. *The House that Pop Art Built*, in: House & Garden, Mai 1965, p. 158. *On the New York Scene*, in: Harper's Bazaar, Juli 1966, p. 90. *They Call it Art*, in: New York Times Magazine, 6/2, 25. Sept. 1966, p. 72. Michael Benedict, *New York Letter*, in: Art International, X/7, Sept. 1966, p. 46. Allan Schoener, *The New Aesthetic*, in: Art Voices, V/4, Herbst 1966, p. 34. *Kuchen vom Professor*, in: Der Spiegel, 52, 19. Dez. 1966. *Light Art*, in: Art in America, Mai–Juni 1967, p. 24. Grace Glueck, *If its Art you want, try your Supermarket*, in: New York Times, 6. Aug. 1967. Robert Manoff, *Think Paper*, in: Craft Horizons, Nov.–Dez. 1967, p. 10. Mario Amaya, *Collectors: Mr. & Mrs. Jack W. Glenn*, in: Art in America, 58/2, März–April 1970, p. 68. Peter Bunnell, *Photography into Sculpture*, in: Arts Canada, Juni 1970, p. 21.

In letzter Zeit beschäftigte ich mich mit der Herstellung von Schallplatten. Die ersten Versuche mit diversen Schnursorten, die zur Spirale gebogen und auf eine Formicaunterlage geklebt wurden, fanden 1969 statt. Mit einer Platte hatte ich Glück. Sie bestand aus einem Zwirn, wie ihn Maurer verwenden. Und – für mich wichtig – sie war abspielbar. Diese Platte und ein Tonband mit den Geräuschen dieser Platten wurden in der Ausstellung *String & Rope* (Schnur und Seil) bei Sidney Janis gezeigt.

Neuere Experimente mit Metallen, Wachs, Lehm, Gummi zeitigten verschiedene Resultate. Meistens ist es beim Abspielen der Platte notwendig, die Geschwindigkeit zu reduzieren, damit die Nadel in der Rille bleibt. Die zuletzt entstandenen Platten aus Messing, Aluminium und Plexiglas wurden auf einer Drehbank hergestellt. Bei dieser Art der Herstellung entsteht eine große Anzahl von Varianten in bezug auf die Distanz zwischen zwei Rillen und ihrer Tiefe. Andere Varianten sind denkbar: Eine Veränderung der Rillenränder ist besonders ergiebig mit zweispurigen Aufnahmebändern.



One phase of recent work has concerned itself with the production of phonograph records. The first experiments were done in 1969, utilizing various kinds of string which were spiraled and glued to a base material such as formica. One record made of mason's twine was particularly successful so far as I was concerned since at least it could be played on the turntable with some results. That record, together with a tape made from the source sounds from the record, was shown in the Rope & String Show at the Janis Gallery.

Other experiments followed using such materials as metals, wax, clay, and latex rubber, with varying results. Usually ist is necessary in playing the records to reduce the speed of the turntable in order to keep the needle in the groove. Recent records have been produced on a machinist's lathe from brass, aluminum, and plexiglas. In using a production machine of this kind a wide variety in spacing and depth of groove can be obtained with some precision. There are other variations possible such as shape of groove shoulders which gives some results with two-track setups.





Phonograph Record, 1971/72 (Messing, ∅ 25,5)
Phonograph Record, 1971/72 (Latexkautschuk, ∅ 30,5)
Phonograph Record, 1971/72 (Plexiglas, ∅ 30,5)


FLUXPOST
17 17

Einzelausstellungen

Allan Frumkin Gal., Chicago 1958. Allan Frumkin Gal., NYC 1961. Allan Frumkin Gal., Chicago 1962. Dilexi Gal., Los Angeles 1962. Allan Frumkin Gal., NYC 1963. Dilexi Gal., San Francisco 1963. Allan Frumkin Gal., NYC 1965. Kansas City Art Inst. Missouri 1966. Allan Frumkin Gal., Chicago 1967. Allan Frumkin Gal., NYC 1967. Allan Frumkin Gal., NYC 1968. Los Angeles County Mus., 1968 (Kat.), dann: Mus. of Contemporary Art, Chicago 1969. Allan Frumkin Gal., NYC, Mai 1970. *Briefe*, Gal. Thomas Borgmann, Köln 1971. Allan Frumkin Gal., Chicago 1971. Allan Frumkin Gal., NYC 1971. Univ. Art Gal., Berkeley 1971. (Kat.).

Gruppenausstellungen

New Images of Man, MOMA, NYC 1959 (Kat./Text: Peter Selz). *Contemporary American Painting and Sculpture*, Krannert Art Mus., Univ. of Illinois, 1961 (Kat.). *The Art of Assemblage*, MOMA, NYC 1961 (Kat./Text: William C. Seitz). *Contemporary American Painting and Sculpture*, Krannert Art Mus., Univ. of Illinois 1963 (Kat./Text: Allan S. Weller). *Pop Art USA*, Oakland Art Mus., California 1963 (Kat./Text: John Coplans). *Eleven New England Sculptors*, Wadsworth Atheneum, Hartford 1963 (Kat./Text: Samuel J. Wagstaff, Jr.). *Sculpture: A Generation of Innovation*, Art Inst. of Chicago, Chicago 1964 (Kat.). *Boxes*, Dwan Gal., NYC 1964 (Kat./Text: Walter Hopps). *New Realism*, Gemeentemuseum, Den Haag 1964 (Kat.). *New American Sculpture*, Pasadena Art Mus., California 1964 (Kat./Text: Walter Hopps). *Painting and Sculpture of a Decade, 1954–1964*, Tate, London 1964 (Kat.). *Annual Exhibition 1964 Contemporary American Sculpture*, Whitney Mus., NYC 1964 (Kat.). *Contemporary Boxes and Wall Sculpture*, Rhode Island School of Design, Providence 1965 (Kat./Text: Daniel Robbins). *New American Realism*, Worcester Mus., Massachusetts 1965 (Kat./Text: Martin Carey). *Pop Art, Nouveau Réalisme Etc.*, Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1965 (Kat.). *The Poetic Image*, Hannover Gal., London 1966 (Kat.). *Contemporary Sculptors' Drawings*, Ohio State Univ. Art Gal., Columbus 1966 (Kat.). *Eight Sculptors: The Ambiguous Image*, Walker Art Center, Minneapolis 1966 (Kat./Text: Martin Friedman und Jan van der Marck). *Sculpture Since 1945*, Art Inst. of Chicago 1967 (Kat.). *1967 Pittsburgh International*, Carnegie Inst., Pittsburgh 1967 (Kat.). *American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles County Mus. of Art 1967 (Kat./Text: Maurice Tuchman). ** documenta 4*, Kassel 1968. *Dada, Surrealism and their Heritage*, MOMA, NYC 1968 (Kat./Text: William Rubin). *Untitled*, San Francisco Mus. of Art 1968. *Spirit of the Comics*, Philadelphia Inst. of Contemporary Art 1969. *Human Concern/Personal Torment*, Whitney Mus., NYC 1969. *Report on the Sixties*, Denver Art Mus., Colorado 1969. *Towers*, Mus. of Contemporary Art, Chicago 1969. Thomas Borgman Gal., Köln 1970. Purdue Univ., W. Lafayette, Indiana 1970. *Pittsburgh International*, Carnegie Inst., Pittsburgh 1970–1971 (Kat.). *Whitney Annual*, Whitney Mus., NYC 1971. *10 Independants: An Artist Initiated Exhibition*, Guggenheim Mus., NYC 1972.

Periodica

Franz Schulze, *Chicago: Westermann Monster Houses*, in: Art News, 57/10, Febr. 1959, pp. 49, 56. Martica Sawin, *In the Galleries: H. C. W.*, in: Arts, 35/8–9, Mai–Juni 1961, p. 86. Dennis Adrian, *Some Notes on H. C. W.*, in: Art International, 7/2, 25. Febr. 1963, pp. 52–55. Barbara Rose, *New York Letter*, in: Art International, 7/9, 5. Dez. 1963, pp. 62–63. John Coplans, *Higgins, Price, Chamberlain, Bontecou, W.*, in: Artforum, 2/10, April 1964, pp. 38–40. John Weber, *Boxes*, in: Art in America, 52/3, Juni 1964, pp. 98–102. Anne Hoene, *In the Galleries: H. C. W.*, in: Arts, 40/3, Jan. 1966, p. 57. Donald L. Hoffmann, *Of Native Soil: Westermann's Works*, in: Kansas City Star, 16. Okt. 1966. Lucy Lippard, *Eccentric Abstraction*, in: Art International, 10/9, 20. Nov. 1966, pp. 28, 34–40. Lucy Lippard, *New York Letter: Recent Sculpture as Escape*, in: Art International, 10/2, 20. Febr. 1966, pp. 57–58. Frederic Tuten, *In the Galleries: H. C. W.*, in: Arts, 41/6, April 1967, p. 60. Dennis Adrian, *The Art of H. C. W.*, in: Artforum, 6/1, Sept. 1967, pp. 17, 19–22. Günter Pfeiffer, *H. C. W., Gal. Thomas Borgmann, Köln, 4.–30. Jan. 1971*, in: Das Kunstwerk 2/XXIV, März 1971, pp. 115–116. Carter Ratcliff, *New York Letter*, in: Art International XV/10, Dez. 1971, pp. 52–61. Emily Wasserman, *H. C. W.*, in: Artforum, Dez. 1971

H. C. Westermann

* 1922 Los Angeles. Lebt in Brookfield Center, Connecticut.

Bücher

Dennis Adrian, *H. C. W.–Recent Work*, Hg. Allan Frumkin Gal., Chicago 1959.



LITTLE EGYPT, 1969 (Kiefer + Tanne + Messing, 178 × 79 × 79) Allan Frumkin Gallery, New York/Chicago

Ausbildung

Columbia High School, Richland, Washington 1956.
San Francisco Art Institute, B. F. A., 1960.
San Francisco Art Institute, M. F. A., 1962.

Lehrtätigkeit

University of California at Davis 1962–1965. San Francisco Art Institute, Sommer 1963, Herbst 1966, Frühling 1967. University of Nevada, Art Department, 1967. Washington State College, Pullman, Washington 1967. University of California, Berkeley 1967. School of Visual Arts, NYC 1968. University of Colorado, Boulder 1968. University of Wisconsin, Madison 1970.

Einzelausstellungen

San Francisco Mus., 1960. Staempfli Gal., NYC 1962, 1964. Lanyon Gal., Palo Alto, Cal. 1965. Mills College Art Gal., Oakland, Cal. 1967. Allan Frumkin Gal., NYC 1968. Hansen Fuller Gal., SF 1968. Eugenia Butler Gal., LA 1969. Allan Frumkin Gal., Chicago 1969. Hansen Fuller Gal., SF 1969. San Francisco Art Institute, 1969. Allan Frumkin Gal., NYC, Okt. 1970. Madison Art Center, Wisc. 1970. Hansen Fuller Gal., SF 1971. Studio Marconi, Mailand, Sept. 1971 (Kat./Text: W. W.). University Art Mus., Berkeley, Cal. 1971 (Kat./Text: Brenda Richardson, W. W.). Wanderausst., Inst. of Contemporary Art, Univ. of Pennsylvania, Phil., The Art Inst. of Chicago, 1971–1972. Gal. Odyssia, Rom, 11.–31. Jan. 1972 (Kat./Text: Renato Barilli). Allan Frumkin Gal., Chicago, Febr. 1972 (Kat.).

Gruppenausstellungen

San Francisco Art Festival, 1958, 1959, 1960. *Richmond Art Center Annual*, Cal. 1958, 1959, 1960. *San Francisco Art Association Annual*, 1958, 1959, 1963. *San Francisco Annual Print and Drawing Show*, 1959, 1960. Bolles Gal., SF 1959. Staempfli Gal., NYC 1960. *Young America*, Whitney Mus., NYC 1960. Batman Gal., SF 1961. *Painting and Sculpture Annual*, Oakland Art Mus., Cal. 1961. Univ. of Nebraska, 1961. *Painting and Sculpture Annual*, Univ. of Illinois, 1961. *Painting and Sculpture Annual*, Art Inst. of Chicago, 1961, 1962. *Winter Exhibition*, California Palace of the Legion of Honor, 1961, 1962. *90 Years of Bay Area Art*, San Francisco Mus. of Art, 1962. *Pittsburgh International*, Carnegie Inst., Pittsburgh 1962. *San Francisco Bay Area Painting and Sculpture*, Mus. of Art, Stanford Univ., Palo Alto, Cal. 1962. *Fifty California Artists*, Whitney Mus., NYC 1962. *Arts of San Francisco*, San Francisco Mus. of Art, 1963. *Painting and Sculpture*, New Mission Gal., SF 1963. *4th Annual: Painting and Sculpture Exhibition*, La Jolla, Cal. 1963. *The Symbolist Legacy*, Contemporary Arts Mus., Houston 1963. Scott Gal., Seattle 1964. *2nd Biennale: American Art*, Cordoba 1964. *Painting and Sculpture*, Mus. of Art, Stanford Univ., Palo Alto, Cal. 1964. *Polychrome Sculpture*, San Francisco Art Inst., 1964. Inst. of American Indian Arts, Santa Fe, New Mexico 1964. *The Small Format*, San Francisco Mus. of Art, 1964. Crocker Art Gal., Sacramento 1965. *Whitney Annual of Sculpture*, Whitney Mus., NYC 1966. * *American Sculpture of the 60's*, Los Angeles County Mus. of Art 1967. * *Whitney Painting Annual*, Whitney Mus., NYC 1967. Philadelphia Mus. of Art, 1967. *Funk Show*, Univ. Art Mus., Berkeley, Cal. 1967. *Funk Film Show*, Univ. of California, Berkeley 1967. *Toward a New Metaphysics*, Allan Frumkin Gal., NYC 1967. *Survey of American Art*, Bamberger, N. J. 1967. Dwan Gal., NYC 1968. *Peinture américaine*, Gal. Paul Facchetti, Paris 1968. *Beyond Literalism*, College of Art, Philadelphia 1968. *Forty Californian Sculptors*, Mus. of Art, Tampa, Florida 1968. *Wellington-Ivest Collection*, Mus. of Fine Arts, Boston 1968. * *Whitney Sculpture Annual*, Whitney Mus., NYC 1968. * *Contemporary Drawings: Op, Pop and other Recent Trends*, American Federation of Arts, 1968–1970. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern 1969. *The Spirits of the Comics*, Inst. of Contemporary Art, Phil. 1969. * *New Media – New Methods*, MOMA, NYC 1969. *Invisible Painting and Sculpture*, Richmond Art Center, Cal., 24. April–1. Juni 1969 (Kat./Text: Thomas Marioni). Berkeley Gal., Berkeley, Cal. 1969. * *Drawings, An Exhibition of Contemporary American Drawings*, Fort Worth Art Center Mus., 1969. *Kompas IV*, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven 1970. *The Eighties*, Univ. Art Mus., Berkeley, Cal. 1970. * *Whitney Sculpture Annual*, Whitney Mus., NYC 1970. * *The Young Bay Area Sculptors Group Show*, San Francisco Art Inst., SF 1970. * *Looking West 1970*, Joslyn Art Mus., Omaha 1970. * *Continuing Surrealism*, La Jolla Mus. of Art, Cal. 1971.

William Wiley

* 1937 Bedford, Indiana. Lebt in Woodacre, California.

Editionen

Shamery, Litho dreifarbig, 75,5x94, Aufl. 100, Hg. Studio Marconi, Mailand 1971.

Filme

The Great Blondino, 1965, + Robert Nelson. *Mans Nature*, 1970.

Konzert + Aufführung

Over Evident Falls, Hansen Fuller Gal., SF, Sept. 1968 (Musik: Steve Reich, Visual Effects: W. W.); Sacramento State College Art Gal., Sept. 1968; Whitney Mus., NYC 1968; School of Visual Arts, NYC 1968. *Theatre Event-Space Opera*, Univ. of Colorado, Boulder, Cal., Sommer 1968.

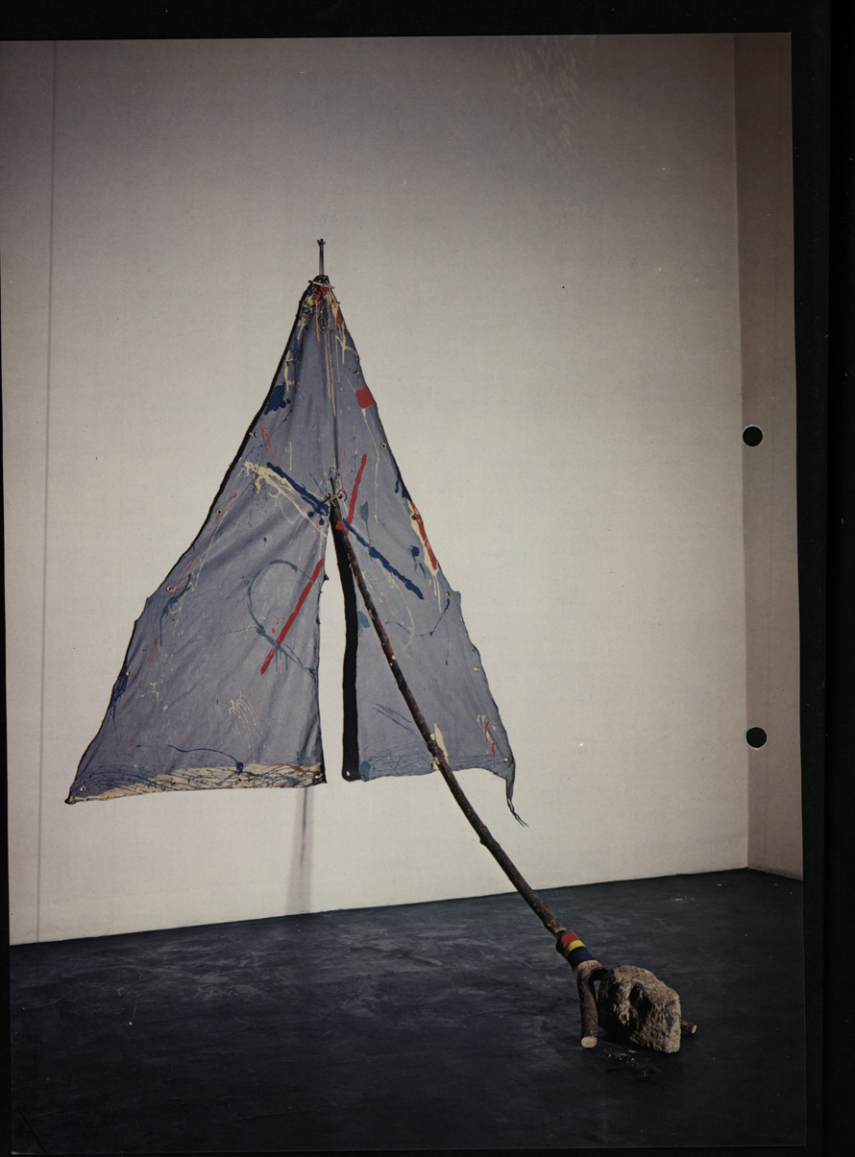
Interviews

Joe Raffaele, *Interview with W. W.*, Dez. 1966. Elizabeth C. Baker and Joe Raffaele, *Way-Out West: Interviews with Four San Francisco Artists*, in: Art News, Sommer 1967, pp. 38–41.

Periodica

The Individualists, in: Time Magazine, 12. Sept. 1960, p. 88. *New Talent USA: Paintings*, in: Art in America, 49/1/1961. Vivien Raynor, *New York Reports: In the Galleries: Fairly Nonobjective*, in: Arts, 36/10/Sept. 1962, pp. 46–47. Dore Ashton, *New York Commentary: Abstract Expressionism Isn't Dead*, in: Studio International, 164/833/Sept. 1962, pp. 104–105. R. G. Davis, *W. W. Designs Sets, Costumes and Props for the Jarry Classic*, in: Artforum, 2/8/Febr. 1964, pp. 36–39. James Monte, *San Francisco*, in: Artforum, 3/8/Mai 1965, pp. 44–45. E. M. Polley, *San Francisco*, in: Artforum, 4/4/Dez. 1965, pp. 49–50. John Perreault, *Toward a New Metaphysics*, in: Village Voice, Sept. 1967. Dore Ashton, *Quid Est?*, in: Arts Magazine, März 1968. John Perreault, *Metaphysical Funk Monk*, in: Art News, Mai 1968. *The New New Criticism*, in: Time Magazine, 31. Mai 1968, pp. 46, 49. Grace Glueck, *The Slant Step*, in: New York Times, 2. Juni 1968. James R. Mellow, *Realist William Wiley*, in: New York Times, 11. Okt. 1970. John Perreault, *Eccentrics*, in: Village Voice, 15. Okt. 1970. Emily Wasserman, *W. W. and William Allan: Meditating at Fort Prank*, in: Artforum, IX/4/Dez. 1970, pp. 62–67. Cecile N. McCann, *Probing the Western Ethic*, in: Artweek, 15. Mai 1971. Hilton Kramer, *Wiley of the West: 'Dude Ranch Dada'*, in: New York Times, 16. Mai 1971, p. 19. John Noel Chandler and Albie Muldavin, *Correspondences*, in: Arts Canada, Juni–Juli 1971, pp. 44–61. Elizabeth C. Baker, *Los Angeles 1971*, in: Art News, Sept. 1971, pp. 27–39. John Fitz Gibbon, *Sacramento*, in: Art in America, Nov.–Dez. 1971, pp. 78–82. Henry Martin, *From Milan and Turin*, in: Art International XV/10/Dez. 1971, pp. 74–77.

EIGHT BALL ON THE WALL, 1969 (Kautschuk, Holz, Stein, 215x236x263) Studio Marconi, Mailand



Ausbildung

Chouinard Art Inst., LA 1957–1958. Pomona College, Cal. 1958–1961. New York Univ. (Art History), 1961–1963.

Einzelausstellungen

Nicholas Wilder Gal., LA, 30. April–18. Mai 1968. Gal. Ricke, Köln, 10. April–15. Mai 1968. Gal. Ricke, Köln, Febr.–März 1970. Noah Goldowsky Gal., NYC 1970. *Indian Paintings*, Gal. Ricke, Köln, 15. Jan.–20. Febr. 1971. Noah Goldowsky Gal., NYC 1971. *Dot Paintings*, Gal. Ricke, Köln, 18. März–13. April 1972.

Gruppenausstellungen

Collectors, Critics, Curators Choice, A. M. Sachs Gal., NYC, 26. Sept.–14. Okt. 1967. Mark Twain State Bank, St. Louis 1967. Noah Goldowsky Gal., NYC, 3. Jan.–11. Febr. 1967. Cornell Univ., Ithaca, New York 1967. Sheldon Memorial Art Gal., Univ. of Nebraska, Lincoln 1967. Ithaca College Mus. of Art, Ithaca, NY 1967. *1967 Annual Exhibition of Contemporary American Painting*, Whitney Mus. of American Art, NYC, 13. Dez. 1967–4. Febr. 1968 (Kat.). Noah Goldowsky Gal., NYC, Febr. 1968. *Programm I*, Gal. Ricke, Köln, 26. Juni–15. Sept. 1968. Leo Castelli Gal., NYC, 1.–22. Febr. 1969. *31st Biennal Exhibition of Contemporary American Painting*, Corcoran Gal., Washington D. C., 1. Febr.–16. März 1969. *Highlights of the 1968–1969 Art Season*, Aldrich Mus. of Contemporary Art, Ridgefield 1969. *9 Young Artists*, Theodoron Awards, The Solomon R. Guggenheim Mus., NYC 1969 (Kat./Text: Thomas M. Messer, Diane Waldman). *The George Waterman Collection*, Mus. of Art, Rhode Island School, Providence (Kat.). *The Development of Modernist Painting: Pollock to the Present*, Steinberg Art Gal., Washington Univ., St. Louis 1969. *Eine Tendenz zeitgenössischer Kunst*, KV Köln 1969 (Kat.). *Querschnitt II*, Gal. Ricke, Köln, 3. Dez. 1969–5. Jan. 1970. *Annual of Painting*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1970 (Kat.). Noah Goldowsky Gal., NYC 1970. * *Klischee & Antiklischee*, Aachen 1970. *Zeichnungen Amerikanischer Künstler*, Gal. Ricke, Köln 1970 (Kat.). Noah Goldowsky Gal., NYC 1971. *Six Painters*, Albright-Knox Art Gal., Buffalo 1971; Baltimore Mus. of Art, Baltimore 1972; Milwaukee Art Center, Milwaukee 1972.

Eigene Publikationen

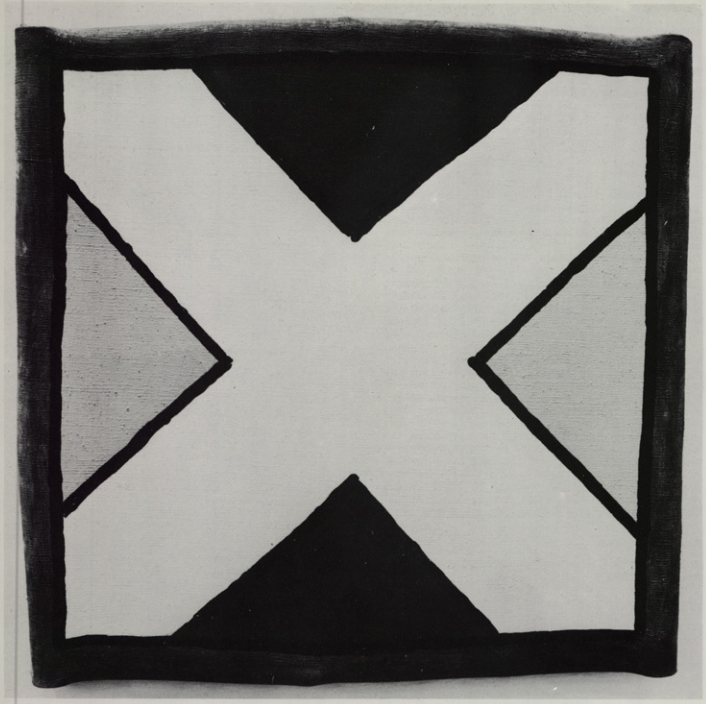
Artists on their Art, in: Art International, 53, März 1968. In: Art Now, 1/5, Mai 1969.

Periodica

In: Art News, Febr. 1967, p. 10. In: Art News, Jan. 1968, p. 11. Barbara Rose, *Gal. Without Walls*, in: Art in America, März 1968, p. 63. In: Connaissance des Arts, Okt. 1968, p. 29. In: Art Magazine, März 1969, p. 66. In: Studio International, April 1969, p. 196. In: Art News, April 1969, p. 13. In: Artforum, Mai 1969, pp. 65–66. In: Art in America, Sept. 1969, pp. 88–89. In: Art News, Febr. 1970, p. 47. Robert Pincus-Witten, in: Artforum, Juni 1970, p. 82. In: Art News, Sommer 1970, p. 69. In: Art International, Sommer 1970, p. 143. In: Arts Magazine, Dez. 1970, p. 39. *A Chronology of the world*, Ellen H. Johnson, in: Artforum, April 1971, pp. 58–63. *LA 1971*, Elizabeth C. Baker, in: Art News, Sept. 1971, pp. 27–39.

Peter Young

* 1940 Pittsburgh, Pennsylvania. Lebt in Hurricane, Utah und Toledo, Spanien.

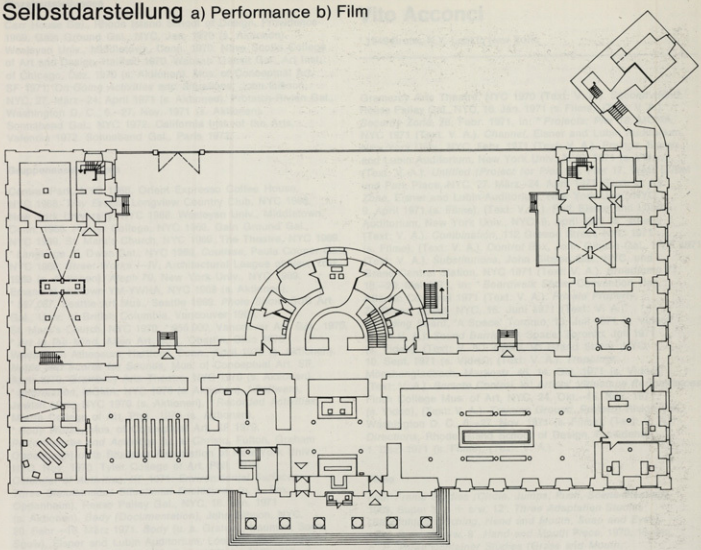


Nr. 34, 1970

Acryl/Leinwand, ca. 50 × 55

In den meisten Fällen werden Äste und Zweige verwendet, mehrheitlich Kiefer, aber auch Rote Birke, Zeder und Balsampappel. Ich führe dies nur an, weil die Kritik ständig nur von Hickoryholz spricht.

Selbstdarstellung a) Performance b) Film



Museum Fridericianum Erdgeschoß

Einzelausstellungen

Carr House Gal., Rhode Island School of Design, Providence 1969. Gain Ground Gal., NYC, Jan. 1970 (s. Aktionen). Wesleyan Univ., Middletown, Conn. 1970. Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1970. Wabash Transit Gal., Art Inst. of Chicago, Dez. 1970 (s. Aktionen). Mus. of Conceptual Art, SF 1971. *On-Going Activities and Situations*, John Gibson, NYC, 27. März–24. April 1971 (s. Aktionen). Protetch-Rivkin Gal., Washington D. C., 6.–27. Nov. 1971 (s. Aktionen). Sonnabend Gal., NYC 1972. California Inst. of the Arts, Valencia 1972. Sonnabend Gal., Paris 1972.

Gruppenausstellungen

Central Park, NYC 1968. Orient Expresso Coffee House, NYC 1968. *Tiny Events*, Longview Country Club, NYC 1968. New York University, NYC 1968. Wesleyan Univ., Middletown, Conn. 1969. Hunter College, NYC 1969. Gain Ground Gal., NYC 1969. St. Mark's Church, NYC 1969. The Theatre, NYC 1969. * *Language III*, Dwan Gal., NYC 1969. *Coulisse*, Paula Cooper Gal., NYC 1969. *Street Works I–IV*, Architectural League of New York, 1969 (s. Aktionen). *Aleph 70*, New York Univ., NYC 1969. Emanu-el Midtown YM-YWHA, NYC 1969 (s. Aktionen). * *587,087*, Seattle Art Mus., Seattle 1969. *Photo Show*, SUB Art Gal., Univ. of British Columbia, Vancouver 1969. St. Mark's Church, NYC 1970. * *955,000*, Vancouver Art. Gal., 1970. * *Art in the Mind*, Allen Art Mus., Oberlin, Ohio 1970. Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn., April 1970 (s. Aktionen). *Notes and Scores for Sounds*, Mus. of Conceptual Art, SF, April 1970. Gramercy Arts Theatre, NYC 1970 (s. Aktionen). * *Information*, MOMA, NYC 1970 (s. Aktionen). * *Software*, Jewish Mus., NYC 1970 (s. Aktionen). * *Recorded Activities*, Moore College of Art, Phil., 1970 (s. Aktionen). * *Body Works*, Mus. of Conceptual Art, SF 1970. *Performances and Activities* (u. a. Christo, Fulton, Graham Oppenheim), Arts Students Association of New York Univ., NYC, Nov. 1970. Tyler College of Art, Phil. 1970. *Calendar of Activities*, SF 1971. *Environmental Surfaces: Three Simultaneous Situational Enclosures* (u. a. Fox, Oppenheim), Reese Palley Gal., NYC, 16. Jan. 1971 (s. Aktionen). *Body (Documentation)*, John Gibson, NYC, 20. Febr.–19. März 1971. *Body* (u. a. Graham, Nauman, Serra, Snow), Eisner and Lubin Auditorium, Loeb Student Center, New York Univ., NYC, 22.–23. Febr. 1971 (s. Aktionen). Wisconsin State Univ., Whitewater 1971. *Projected Art*, Finch College, NYC 1971. Univ. of Rhode Island, Kingston 1971. 112 Greene Street, NYC 1971 (s. Aktionen). * *Sonsbeek '71*, Arnhem 1971. *John Gibson Gallery*, Daniel Templon, Paris, 2.–19. Juni 1971. * *Arte de Sistemas*, Mus. de Arte Moderno de la Ciudad Buenos Aires 1971. * *Projects: Pier 18*, MOMA, NYC 1971 (s. Aktionen). * *Prospect '71: Projection*, KH Düsseldorf, 1971. Cheltenham Art Center, Phil., 1971. * *The Boardwalk Show*, Convention Hall, Atlantic City 1971 (s. Aktionen). * *7e Biennale de Paris*, Paris 1971 (u. a. Fox, Rinke, Wegman), Mönchengladbach, Martinstr. 46, 14. Okt. 1971 (s. Aktionen). *Artist's Videotape Performances*, Finch College Mus. of Art, NYC, 7. Okt.–15. Nov. 1971 (s. Aktionen). Rhode Island School of Design, Providence, 1. Dez. 1971 (s. Aktionen). *Notes and Scores for Sounds*, Mills College, Oakland 1972.

Aktionen

Performance Test, Emanu-el Midtown YM-YWHA, NYC 1969 (Text: V. A.). *Following Piece*, NYC, in: *Street Works I–IV*, Architectural League of New York, 3.–25. Okt. 1969 (Text: V. A.). *Push-up Piece*, Far Rockaway, NYC 1969 (Text: V. A.). *Room Situation (A Situation Using Room)*, 102 Christopher Street, NYC, und Gain Ground Gal., NYC, 10.–25. Jan. 1970 (Text: V. A.). *Street Works IV*, *World Series*, NYC, 24. Jan. 1970 (Text: V. A.). *Steps (Stepping-off Place)*, 102 Christopher Street, NYC, 1.–28. Febr., April, Juli 1970 (Text: V. A.). *Step Piece*, 102 Christopher Street, NYC, um 8 Uhr jeden Tag, Febr., April, Juli, Nov., 1970 (Text: V. A.). *Learning Piece*, Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn., April 1970 (Text: V. A.). *Rubbing Piece*, Max's Kansas City Restaurant, NYC, Mai 1970 (Text: V. A.). *Service Area*, in: * *Information*, MOMA, NYC, 2. Juli–20. Sept. 1970 (Text: V. A.). *Trademarks*, 1970 (Text: V. A.). *Room Situation (Proximity)*, in: * *Software*, Jewish Mus., NYC, 16. Sept.–8. Nov. 1970 (Text: V. A.). *Thirty-five Approaches*, in: * *Recorded Activities*, Moore College of Art, Phil., Okt. 1970 (Text: V. A.). *Runoff*, 1970 (Text: V. A.). *Corrections*, 1970 (s. Video) (Text: V. A.). *Applications*, Wabash Transit Gal., Chicago Art Inst., Dez. 1970 (s. Filme), (Text: V. A.). *Overtaking Piece*, Gramercy Arts Theatre, NYC 1970 (Text: V. A.). *Second Hand*, Reese Palley Gal., NYC, 16. Jan. 1971 (s. Filme), (Text: V. A.). *Security Zone*, 28. Febr. 1971, in: * *Projects: Pier 18*, MOMA, NYC 1971 (Text. V. A.). *Channel*, Eisner and Lubin Auditorium, New York Univ., NYC, Febr. 1971 (Text: V. A.). *Pryings*, Eisner and Lubin Auditorium, New York Univ., NYC, 1971 (s. Video), (Text: V. A.). *Untitled (Project for Pier 17)*, Pier 17, West Street und Park Place, NYC, 27. März–24. April 1971 (Text: V. A.). *Zone*, Eisner and Lubin Auditorium, New York Univ., NYC, 9. April 1971 (s. Filme), (Text: V. A.). *Pull*, Eisner and Lubin Auditorium, New York Univ., NYC, 9. April 1971 (s. Video), (Text: V. A.). *Combination*, 112 Greene Street, NYC 1971 (s. Filme), (Text: V. A.). *Control Box*, John Gibson Gal., NYC 1971 (Text: V. A.). *Substitutions*, John Gibson Gal., NYC, und Grand Central Station, NYC 1971 (Text. V. A.). *Broadjump 71*, 18.–20. Mai 1971, in: * *Boardwalk Show*, Convention Hall, Atlantic City, Mai 1971 (Text: V. A.). *Private Property*, 74 Grand Street, NYC, 16. Juni 1971 (Text: V. A.). *Sounding Board*, 'A Space' Toronto, 13. Juli 1971 (s. Video), (Text: V. A.). *Sound Barrier*, 'A Space' Toronto, Juli 1971 (s. Video), (Text: V. A.). *Claim*, 93 Grand Street, NYC, 10. Sept. 1971 (s. Video), (Text: V. A.). *Trappings*, Mönchengladbach, Martinstr. 46, 14. Okt. 1971 (s. Video), (Text: V. A.). *Remote Control*, in: *Artists' Videotape Performances*, Finch College Mus. of Art, NYC, 24. Okt.–15. Nov. 1971 (s. Video), (Text: V. A.). *Training Ground*, Protetch-Rivkin Gal., Washington D. C., 6.–27. Nov. 1971 (s. Filme), (Text: V. A.). *Directions*, Rhode Island School of Design, Providence, 1. Dez. 1971 (s. Filme), (Text: V. A.).

Filme

Four Frame Studies (Circle, Jumps, Push, Scene-Stealing), 1969, Super 8, c + s/w, 12'. *Three Adaptation Studies (Blindfolded Catching, Hand and Mouth, Soap and Eyes)*, 1970, Super 8, s/w, 9'. *Hand and Mouth Piece*, 1970, 16 mm, c, 7'. *Three Container Studies (Grass and Mouth, Hair and Mouth, Cat and Body)*, 1970, Super 8, c, 12'. *Two Inceptions (Grass and Mouth Piece, Hair and Mouth Piece)*, 1970, Super 8, c, 12'. *Two Clearance Studies (Flour, Sand)*, 1970, Super 8, c, 15'. *Four Studies for a Meditation Chamber (Concentration, Closing, Opening, Rise)*, 1970, Super 8, c, 15'. *Three Relationship Studies (Imitations, Manipulations, Shadow Play)*, 1970, Super 8, c + s/w, 15'. *Openings*, Aug. 1970, Super 8, c, 14'. *See-Through*, 1970, Super 8, c, 5'. *Rubbings*, Dez. 1970, Super 8, c, 8'. *Applications*, Dez. 1970, Super 8, c, 20' (s. Aktionen). *Watch*, 1971, Super 8, s/w, 9'. *Second Hand*, 16. Jan. 1971, Super 8, c, 15' (s. Aktionen). *Control Room*, 1971, Super 8, c, 15'. *Zone*, 9. April 1971, Super 8, c, 15' (s. Aktionen). *Combination*, 1971, Super 8, c, 24' (s. Aktionen). *Pickup*, 1971, Super 8, c, 15'. *Storage*, 1971, Super 8, c, 3'. *Waterways (Burst, Storage)*, 1971, Super 8, c, 6'. *Conversions I, II, III*, Aug. 1971, Super 8, s/w, 72'. *Dress Up*, 1971, Super 8, c, 15'. *Trappings*, Okt. 1971, Super 8, c, 14' (s. Aktionen). *Training Ground*, Nov. 1971, Super 8, c, 16' (s. Aktionen). *Directions*, Dez. 1971, Super 8, c, 20' (s. Aktionen). *Thirty-Minute Watch*, 1971, Super 8, s/w, 30' (Text: V. A.). *Seedbed*, 1972, Super 8, c, 24'. *Transference Zone*, 1972, Super 8, c, 20'. *Supply Room*, 1972, Super 8, c, 15'.

Video

Corrections, 1970, 15' (s. Aktionen). *Pryings*, 1971, 20' (s. Aktionen). *Centers*, 1971, 20'. *Association Area*, 1971, 60'. *Trials*, 1971, 20'. *Contacts*, März 1971, 30' (Text: V. A.). *Waterways: 4 Saliva Studies*, 1971, 20'. *Pull*, 9. April 1971, 30' (s. Aktionen). *Waiting Room*, Juli 1971, 35'. *Filler*, Juli 1971, 30'. *Focal Point*, Juli 1971, 30'. *Eyespots*, 1971, 30'. *Sound Barrier*, 1971, 20' (s. Aktionen). *Two Track*, 1971, 30'. *Sounding Board*, 13. Juli 1971, 22' (s. Aktionen). *Claim*, 10. Sept. 1971, 180' (s. Aktionen). *Thirty-Minute Watch*, 1971, Super 8, s/w, 30' je 60' (s. Aktionen). *Passes*, 1971, 20' (Text: V. A.). *Feelers*, 1971, 30' (Text: V. A.). *Supply Room*, 1972, 60'.

Editionen

Kiss-off. Farblitho, 76 x 56, Aufl. 50, 1971.

Vito Acconci

* 1940 Bronx, N.Y. Lebt in New York.

Eigene Publikationen

Street Works II, in: 0 to 9 Press, NYC 1969. In: Extensions, NYC, 4/1970. In: Assembling, NYC 1970. *Notizbuch, Auszüge*, in: flash art, 24/Mai 1970, p. 11. *Some Notes on Activity and Performance*, in: Interfunktionen 5, Nov. 1970, pp. 138–142. Anmerkungen zu *Trademarks*, in: *This Book is a Movie*, Hg. Jerry Bowles, Delta Books. *Body Works*, in: Interfunktionen 6, Sept. 1971, pp. 21–26. *Drifts and Conversions*, in: Avalanche 2/Winter 1971, pp. 82–95. *Performances*, in: Interfunktionen 8, Jan. 1972, pp. 14–26.

Interviews

Cindy Nemser, *Interview with V. A.*, in: Arts Magazine, März 1971. François Pluchart, *Interview with V. A.*, in: ArTitudes 2, 1971. *A Discussion with Terry Fox, V. A. and Dennis Oppenheim*, in: Avalanche, 2/Winter 1971, pp. 96–99.

Bücher

Ursula Meyer, *Conceptual Art*, Dutton, 1972.

Periodica

John Perreault, in: Village Voice, März, April, Okt. 1969. Schuldt, *Word Art*, in: Arts Magazine, Sommer 1969. John Gruen, in: Vogue, Aug. 1969. Bill Spout, in: The Providence Journal, Dez. 1969. John Perreault, *Street Works*, in: Arts Magazine, Jan. 1970. John Perreault, in: Village Voice, Jan., Juli, Sept., Dez. 1970. Jack Burnham, *Alice's Head*, in: Artforum, Febr. 1970. Jerome Tarshis, in: Artforum, Febr. 1970. Carter Ratcliff, in: Art News, März 1970. Carter Ratcliff, in: Art International, März 1970. Athena Spear, in: Allen Memorial Art Mus. Bulletin, Frühjahr 1970. Charlotte Townsend, in: Arts Canada, Juni 1970. Emily Genauer, in: The New York Post, Juli 1970. Douglas Davis, in: Newsweek, Juli 1970. Lawrence Alloway, in: The Nation, Juli 1970. Frank Kermode, *The Young and the Elders*, in: Partisan Review, 2/1970. In: New York Magazine, Sept. 1970. In: Pangolin, 1/6/1970. Willoughby Sharp, *Body Works*, in: Avalanche, 1/Herbst 1970, pp. 14–17. Willoughby Sharp, *Interview with Jack Burnham*, in: Arts Magazine, Nov. 1970. David Antin, *Lead Kindly Blight*, in: Art News, 69/7/Nov. 1970, pp. 36–39, 87–90. J. F. Bory, in: L'Humidité, 1/1970. Harold Rosenberg, in: The New Yorker, 2. Jan. 1971. John Perreault, *Cockroach Art*, in: Village Voice, April 1971. Lil Picard, in: The East Village Other, April 1971. Larry Smith, *Participation on a Pier: The Untrustworthy Artist*, in: Village Voice, 13. Mai 1971. Willis Domingo, in: Arts Magazine, Mai 1971. François Pluchart, *Les Agressions d'Acconci*, in: Combat, 14. Juni 1971. Alfred Frankenstein, *Pier 18: Conceptual Projects of Artists*, in: San Francisco Sunday Examiner and Chronicle, 4. Juli 1971. Grace Glueck, *Surprise Catch from Pier 18*, in: New York Times, 25. Juli 1971. Cindy Nemser, *Subject-Object: Body Art*, in: Arts Magazine, Sept.–Okt. 1971. Frans Haks und Evert van Straaten, *Enige recente projekten van Acconci en Graham*, in: Museumjournaal, 16/4/Sept. 1971, pp. 195–204. Carter Ratcliff, *New York Letter, the Awakening Conscience*, in: Art International, XV/8/Okt. 1971, pp. 59–61. François Pluchart, *Body Art*, in: ArTitudes, 1/7/1971. Grace Glueck, in: New York Times, 7. Nov. 1971. *Rumbles*, in: Avalanche, 2/Winter 1971, p. 9. *Rumbles*, in: Avalanche, 3/Herbst 1971, p. 4. Alfred Frankenstein, in: San Francisco Chronicle, 15. Jan. 1972.







TRAPPINGS/Vermummung
Oktober 1971
2 Stunden

In einem kleinen engen Raum kleide ich meinen Penis in Puppenkleider, ich spreche zu ihm: ich will aus ihm ein unabhängiges Wesen, eine andere Person machen.

ANATOL

Biographisches

11 Semester Kunst bei Beuys; Bildhauer; 4 Semester Architektur, Kunstakademie Düsseldorf; Meisterschüler, durch Beuys ernannt; Polizeiobermeister im Verkehrsdienst Düsseldorf; Schmied; Puppenspieler; . . . Findet 1969 im Museum Mönchengladbach die *Arbeitszeit.*

Arbeit und Arbeitszeit

Uterus in Stahl, Rollen in einer geschmiedeten Stahlkugel, Kunstakademie Düsseldorf 1967. *Aktion Goldene Säule*, 10 Stunden bei Dahlem in Darmstadt 1967. *Metamorphose in Stahl;* Raumharfe; Kupferwabe; Einschweißen in Stahl; 4 Stunden, Gal. Fischer 1968. *Aktion Ameisenkönigin*, 5 Stunden mit Kagel, Vostell u. a., Kunstmarkt Köln 1968. *Pangenese*, 10 Stunden Arbeitszeit, Kunstakademie Düsseldorf; 2000 m Stacheldraht aufgerollt zum Knäuel, 5 Stunden, KH Düsseldorf 1969. *10 Stunden Arbeitszeit*, Städtisches Museum Mönchengladbach, die entstandenen Arbeiten: *Königsstuhl* (1 Tonne schwer) und *Hausbau* sind sechs Wochen zu besichtigen; Drama *Stahltisch*, 2 Stunden, Creamcheese Düsseldorf 1969. 3 Studenten festgeschraubt sprechen gegen Timer; *Spielkugel*, Kunststoffkugel 2 m ⌀ wird 44 km auf Sylt gerollt, in das Meer gelassen und erreicht planmäßig Dänemark. Kunst in Dangast, 12 Stunden Arbeitszeit, *Roter Baum, Blauer Wagen, 24 Stunden Arbeitszeit*, Aachener Gegenverkehr; *24 Stunden Arbeitszeit* mit Verhufen bei Konrad Fischer, Blockhütte mit 500 Häusern; Bau der Olympiakugel 4 m ⌀, 16 t. *Arbeitszeit* mit Information auf einer Großbaustelle in Frankfurt/Main 1970. Wachspuppen, *12 Stunden Arbeitszeit*, Kunstakademie Düsseldorf 1971. Kugel rollt durch Mönchengladbach, 4 m ⌀, in 24 Stunden *Arbeitszeit bei Dederichs*, Blei und Radieren, Sprechkeller 1971. Ausstellung bei Gal. Schmela Bleiraum Schmela und Baum, Jan. 1972. Ausstellung Meisterwerke des 20. Jahrhunderts bei Gal. Schmela, 3 Plastiken 1972.

Film

Der Tisch, Super 8, s/w, Ton, Film ca. 16', Ton 90', 200 Kopien, mit Beuys, J. Ducknitz, U. Meister und J. Stüttgen, Kamera: Ditmar Kirves 1969 Creamcheese, Düsseldorf, Hg. Vice Versand, Remscheid.

Editionen

Der tote Falter, Objekt, Bleifalter (positiv-negativ) auf Holzplatte, 17x3x30, Aufl. 100, Hg. Ed. Tangente, Heidelberg 1972.

ARBEITSZEIT

Schaut ein Mensch auf einen arbeitenden Menschen, tut er dieses gezielt und bewußt, so nimmt er einen tiefen Kontakt auf.
Er wird zum Mitarbeiter

zum Mitmenschen

er ist gefangen.

Warum verstecken sich viele Former (Künstler), sind sie wie Zauberer? Ich meine nicht den guten, wichtigen Zauberer des frühen Menschen, nein, die späteren, die uns immer so schöne Stunden des Einlullens schenken! Zeigt Euch mal, kommt heraus aus den Deuterbuden!

Ist es nicht eine Gemeinheit an dem heutigen, oft verplanten Menschen, ihm das *Bilderlebnis* einer entstehenden Form, gleich welcher Art, vorzuenthalten.

Bei mir darf jeder Mensch dabeisein, ja, sogar anfassen.
Wer gut zeichnen kann, kann und darf auch Zeichen geben.

Arbeit ist Kunst

Kunst ist Arbeit

Das sind die kleinen Gedanken zur Arbeitszeit.

Düsseldorf, den 16. 2. 1972

ARBEITSZEIT

Anatol Herzfeld. * 1931 Insterburg. Lebt in Düsseldorf.
Bertram Weigel. * 1950 Steinach. Lebt in Düsseldorf.

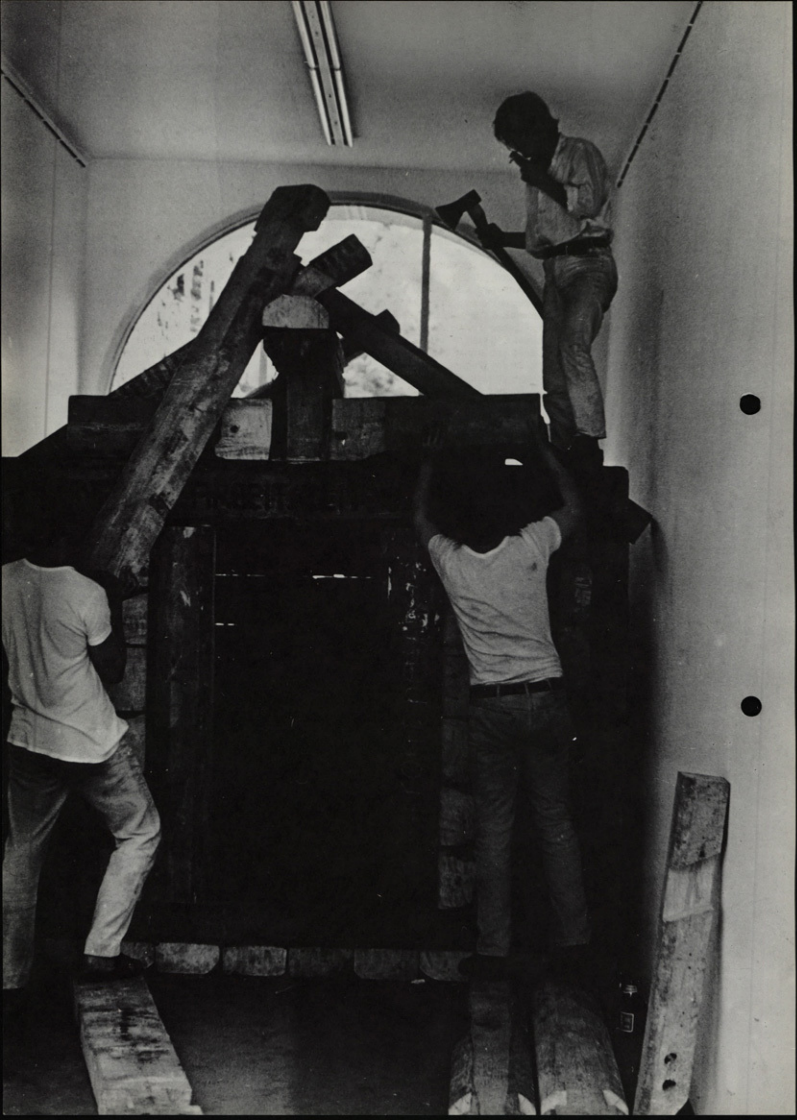
Bertram Weigel

Biographisches

Studium Musik und Kunst von 1967–69 PFH Fulda, gleichzeitig Violin-Meisterklasse Prof. Klaus Assmann, Frankfurt. Danach Gelegenheitsarbeiter, Straßenverkäufer, Lehrer, Kellner, Barkeeper, Soldat. Seit Wintersemester 1971 Studium an der Kunstakademie Düsseldorf, Prof. Beuys, Mitglied der Gruppe "Arbeitszeit". Gleichzeitig Musikstudium am Robert-Schumann-Konservatorium, Düsseldorf, Violin-Meisterklasse Prof. Sándor Végh. Violinstudium 1972 abgebrochen.

Ausstellungen

Oktober 1969 Ausstellung Galerie Alexa, Düsseldorf. Januar 1971 Aktion Eat Art Galerie Spoerri, Hungeraktion zur Ausstellung A. Thomkins, Düsseldorf. Dezember 1971 Winterausstellung der bildenden Künstler von Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Verschiedene Aktionen (Arbeitszeit).



Biographie
Abitur 1940. Kriegsdienst als Sturzkampfflieger, 1941 - 1945. Britische Gefangenschaft. Besuch der Akademie Düsseldorf bei Enseling, 1947 - 1949. Schüler von Mataré, 1945 - 1952. Berufung an die Akademie Düsseldorf als Professor für Bildhauerei, 1961. Gründet am 21. Juni 1967 die *DSP (Deutsche Studenten Partei)* als Metapartei, Staatliche Kunstakademie, Düsseldorf. Gründet am 2. März 1970 die *Organisation der Nichtwähler, Freie Volksabstimmung!* Informationsstelle Andreasstraße 25, Düsseldorf. Gründet am 1. Juni 1971 die *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung (freie Volksinitiative e. V.)*, Düsseldorf, Andreasstraße 25, Telephon: 02 11 / 1 48 39. Aufruf gegen die Exklusivität des Kölner Kunstmarkts, mit Klaus Staeck und Erwin Heerich, am 10. Febr. 1971. Gründet das Komitee für eine Freie Hochschule am 1. Nov. 1971.

Einzelausstellungen
Plastik Zeichnung Malerei, Slg. van der Grinten, Kranenburg 1951. 1. Museumsausstellung, von der Heydt Mus., Wuppertal 1953 (Arbeiten aus der Frühzeit + Wiederholung der 'Schemenschau'). *Zeichnungen Aquarelle Olbilder Plastische Bilder aus der Slg. van der Grinten*, Städt. Mus. Haus Koekkoek, Kleve, 8. Okt. bis 5. Nov. 1961 (Kat./Text: Hans van der Grinten, 'Der Zeichner', Franz Joseph van der Grinten, 'Der Bildhauer'). *Fluxus aus der Slg. van der Grinten*, Stallausstellung im Hause van der Grinten, Kranenburg 1963 (Kat./Text: Hans und Franz Joseph van der Grinten). Gal. René Block, Berlin, Nov. - Dez. 1964. . . . *irgendein Strang*. . .., Gal. Schmela, Düsseldorf 1965. *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, Gal. Schmela, Düsseldorf 1965. . . . *mit Braunkreuz*, Gal. Block, Berlin 1966. *Manresa* + Björn Nörgard, Gal. Schmela, Düsseldorf 1966. *Zeichnungen*, Gal. Nächst St. Stephan, Wien 1966. *Fettraum*, Gal. Franz Dahlem, Darmstadt, 21. März - 28. April 1967. *Zeichnungen 1947 - 1966*, art intermedia, Köln 1967. *Parallelprozess 1*, Städt. Mus. Mönchengladbach, 13. Sept. - 29. Okt. 1967 (Kat. mit Filzobjekt, Text: J. Cladders und H. Strelow). *Zeichnungen Fettplastiken*, Wide White Space Gal., Antwerpen 1968. Stedelijk van Abbemus., Eindhoven 1968 (P., Kat./Text: Msgr. Otto Mauer). *Zeichnungen und Objekte*, art intermedia, Köln, Dez. 1968 - Jan. 1969. *Fond III*, Gal. Schmela, Düsseldorf, 29. Jan.–21. Febr. 1969. *Blockade '69 Konzertflügeljom*, Gal. René Block, Berlin, 28. Febr. - 22. Nov. 1969 (Kat.). *Zeichnungen 1946 - 1967*, aus den Slg. van der Grinten und Ströher, Kupferstichkabinett, KM Basel 1969 (Kat./Text: Franz Joseph van der Grinten, D. Koepplin). *Werke aus der Slg. Ströher*, KM Basel, 16. Nov. 1969 - 4. Jan. 1970 (P., Kat./Text: Franz Meyer). *Zeichnungen*, Vleeshal van het Stadthuiste Middelburg, 6. Juni - 4. Juli 1970 (org. vom Zeeuws Mus. Middelburg Kat./Text: Hans van der Grinten). *Slg. van der Grinten, Kranenburg*, Gal. im Taxispalais, Innsbruck, 6. Nov. - 6. Dez. 1970 (Kat./Text: Franz Joseph van der Grinten):–, Gal. Nächst St. Stephan, Wien, 5.–30. Jan. 1970 (P., Kat.). *Zeichnungen 1946 - 1962*, KV Ulm, Jan. 1970 (Kat.); dann: Braunschweig 1971; dann: Kiel 1971. *Freitagsobjekt*, Eat Art Gal., Düsseldorf 1970 (Org. Daniel Spoerri). *Tekeningen 1945 – 1968*, Groninger Mus., Groningen 1970 (P.). *Tabernakel*, Louisiana Mus., Humlebaek, Dänemark 1970 (P., Kat./Text: Hans Strelow, Henning Christiansen). *Zeichnungen und Objekte 1937 - 1970*, aus der Slg. van der Grinten, Moderna Mus., Stockholm, 16. Jan. - 28. Febr. 1971 (Kat./Text: D. Koepplin, Franz Joseph van der Grinten, Pontus Hultén, Karin Lindegreen). *Multiples*, Gal. Jörg Schellmann, München, Febr. - März 1971 (P., Kat. mit Interview von Jörg Schellmann und Bernd Klüser, Kat. wird bei Neuerscheinungen ergänzt). *Objekte und Zeichnungen aus der Slg. van der Grinten*, von der Heydt Mus., Wuppertal, 20. März bis 25. April 1971 (P., Kat./Text: G. Aust, Franz Joseph und Hans van der Grinten). *Handzeichnungen und Objekte*, Slg. Lutz Schirmer, KV St. Gallen, 5. Juni - 31. Juli 1971 (P., Kat./Text: Franz Joseph van der Grinten + Auszüge aus einem Tonband Interview von Hagen Lieberknecht). *Barroque O'Dull Odde, Celtic +ww. Basel 1971*, Gal. Schmela, Düsseldorf, 17. Sept. - 2. Okt. 1971. *The Cycle of His Work, 130 Drawings and Concepts 1946 - 1971*, Modern Art Agency, Neapel, Nov. 1971. *J. B., Kunst = Mensch*, im Kaiser Wilhelm Mus., Krefeld, sprach am 15. Dez. 1971 J. B. im Beuys-Raum des Mus. über seine Arbeiten. *J. B. Kritisch*, 7. Produzentengal., Berlin 1971. *Handzeichnungen aus der Slg. van der Grinten*, Herzog Anton Ulrich Mus., Braunschweig 1971 (P., Kat./Text: Christian von Heusinger, Hans und Franz Joseph van der Grinten). *Zeichnungen und Objekte*, art intermedia, Köln 1971. *Ciclo Sull'Opera di J. B. II*, Modern Art Agency, Neapel 1972. *The Films*, Tate, London 1972 (P.). Videogal. Schum, Düsseldorf, April–Mai 1972. *54 Zeichnungen*, Gal. Schmela, Düsseldorf, Mai 1972 (Kat.).

Gruppenausstellungen
Klever Künstlerbund, 1948, 1949, 1950. *documenta III*, Kassel, 27. Juni - 5. Okt. 1964 (Kat./Text: Werner Haftmann). *Hommage à Berlin*, Gal. René Block, Berlin, 27. Sept.–13. Nov. 1965, Ausst. des Satzes 'Beuys empfiehlt Erhöhung der Berliner Mauer um 5 cm (bessere Proportion)', (Kat.). *5. Soiree*, Gal. René Block, Berlin, 28. Mai 1965. *Kunst der Gegenwart in Wuppertaler Privatbesitz*, Kunst- und Museumsverein Wuppertal 1965 (Kat./Text: Günter Aust). *Kinetik und Objekte*, Staatsgal. Stuttgart 1965 (Kat./Text: J. Cladders):–, Badischer KV, Karlsruhe 1965. *Science Fiction*, Abt. Bildende Kunst, KH Bern, 8. Juli - 17. Sept. 1967 (Kat.). *Hommage à Lidice*, Gal. René Block, Berlin, Okt. 1967. die ausgestellten Arbeiten wurden dem Mus. in Lidice CSSR geschenkt (Kat. mit Grußwort von Prof. Dr. von Buttlar):–, Gal. Spala, Prag, Juli 1968. Gal. Nächst St. Stephan, Wien 1967. *Kunst des 20. Jahrhunderts aus rheinisch-westfälischem Privatbesitz*, KH Düsseldorf 1967 (Kat.). *Idole, Sex, Merde d'Artiste, Konsum, Fetische*, Gal. René Block, Berlin 1967. *Fetisch – Formen*, Städt. Mus. Leverkusen, Schloß Morsbroich 1967 (Kat./Text: Rolf Wedewer, Eberhard Roters, Thomas Kempas):–, Berliner KV, Haus am Waldsee 1967. Wide White Space Gal., Antwerpen 1967. *Kapitalistischer Realismus*, Studio b, Bamberg 1967 (Kat.). *Wege 1967*, Mus. am Ostwall, Dortmund 1967 (Kat./Text: Albert Schulze-Vellinghausen, Eugen Thiemann). *Fetische, Aktualität, Konsumwelt, Leitbilder*, Gal. Tobies und Silex, Köln 1967. *" Slg. Karl Ströher*, Neue Pinakothek, München 1968. *Ars Multiplicata*, KH Köln, 13. Jan. - 14. April 1968 (Kat./Text: G. van der Osten). *Three Blind Mice*, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 6. April - 19. Mai 1968 (Kat./Text: J. Leering). *Die offene Sammlung*, KH Düsseldorf, 25. April - 8. Juni 1968 (Kat./Text: Hans Strelow). * *documenta 4*, Kassel 1968. + Broodthaers, Christo, Panamarenko, Wide White Space Gal., Antwerpen, im Parkhotel in Kassel, 26. Juni - 5. Juli 1968. *14 Media*, Gal. Ursula Lichter, Frankfurt a. M., 4. Sept. - 4. Okt. 1968. * *Op Losse Schroeven*, SM Amsterdam 1969. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern 1969. *Intermedia '69*, Tiergartenstr., Heidelberg, 16. Mai - 22. Juni 1969 (Kat.). *Düsseldorfer Szene*, KM Luzern, 15. Juni - 13. Juli 1969 (Kat./Text: J. C. Ammann). * *Prospect '69*, KH Düsseldorf 1969. *Hintergründe II*, + u. a. Spoerri, F. E. Walther, art intermedia, Köln, Jan. 1970. *Tabernakel*, + u. a. Panamarenko, Louisiana Mus., Kopenhagen, 24. Jan. - 22. Febr. 1970. * *Slg. Karl Ströher*, Hessisches Landesmus., Darmstadt 1970. *J. B., Michael Buthe, Franz Eggenschwiler und die Berner Werkgemeinschaft, Diter Rot und Markus Raetz*, KM Luzern, 19. Sept. - 25. Okt. 1970 (Kat./Text: J. C. Ammann). * *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, Gal. Civica d'Arte Moderna, Turin, Juni – Juli 1970. *Zeichnungen*, Städt. Mus. Leverkusen, Schloß Morsbroich, 1970 (Kat./Text: Rolf Wedewer):–, KH Hamburg 1970:–, KV München 1970. * *Information*, MOMA, NYC 1970. *Slg. Feelisch*, Mus. am Ostwall, Dortmund 1970 (Kat./Text: Eugen Thiemann). *Das Ding als Objekt*, KH Nürnberg, 1970 (Kat./Text: Willy Rotzler). *Kunst und Politik*, KV Karlsruhe 1970 (Kat./Text: G. Bussmann). * *Strategy Get Arts*, Edinburgh International Festival, 1970. *Jetzt*, KH Köln, 14. Febr. - 18. Mai 1970 (Kat./Text: Helmut R. Leppien). * *3 → ∞; New Multiple Art*, Whitechapel Art Gal., London 1970. *Konzepte einer Neuen Kunst*, Göttinger KV, 1970 (Kat.). *Zeichnungen des 20. Jahrhunderts*, Gal. Thomas Borgmann, Köln 1970 (Kat.). *Die Zeichnung der Gegenwart*, Graphische Slgn., Staatsgal. Stuttgart, 1970 (Kat./Text: Günther Thiem, Marina Schneede-Sczesny). *Slg. Etzold*, KV Köln, 1970 (Kat./Text: Max Imdahl, Werner Spies). *TV Ausstellung II, Identifications*, Sendung 1. Programm, 30. Nov. 1970, Südwestfunk Baden-Baden. Videogal. Gerry Schum. *Pop Slg. Beck*, Rheinisches Landesmus., Bonn 1970 (Kat./Text: H. von Petrikovitis, H. Beck, J. Cladders). *Slg. Emanuel Hoffmann Stiftung*, KM Basel, 7. Nov. 1970 - 24. Jan. 1971 (Kat./Text: Franz Meyer). * *Happening und Fluxus*, KV Köln 1970-1971. *Zeichnungen*, Gal. Thomas Borgmann, Köln, 15. Febr.- 31. März 1971. *Experimenta 4*, KV Frankfurt, 26. Mai - 6. Juni 1971, B.: 'Warum wollen wir nicht endlich einmal über die Bundeswehr demokratisch entscheiden?'. Ein Akt aus dem Schauspiel: 'Wer ist noch an politischen Parteien interessiert?' (Kat.). *'Sonsbeek '71*, Arnhem 1971. *20 Deutsche*, Onnasch Gal., Berlin und Köln 1971 (Kat./Text: Klaus Honnef). * *Prospect '71*, KH Düsseldorf, Okt. 1971. *1. Bilder als Möbel, 2. Möbel als Bilder* (Der Bofingerstuhl als Kunstobjekt), + u. a. Polke, Gal. René Block, Berlin, Febr. 1971. *Entwürfe, Partituren, Projekte: Zeichnungen*, + u. a. Palermo, Polke, Vautier, Gal. René Block, Berlin, 5. - 31. März 1971 (Kat./Text: René Block). *Graphische Blätter von Bildhauern des 20. Jahrhunderts*, Kaiser Wilhelm Mus., Krefeld, 12. April - 31. Mai

Joseph Beuys

* 1921 Kleve. Lebt in Düsseldorf. "

1971. * *Appunti per una Tesi sul Concetto di Citazione e di Sovraposizione,* GAP Studio d'Arte Contemporanea, Rom 1971. *Kunst des 20. Jahrhunderts, Freie Berufe Sammeln,* KH Düsseldorf, 25. Juni - 15. Aug. 1971 (Kat./Text: Horst Richter). National Mus. of Modern Art, Tokyo, 20. Okt. - 5. Dez. 1971 (Kat.). * *Die Metamorphose des Dinges,* Mus. Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1971. *Slg. Cremer,* KV Heidelberg, 1971 (Kat./Text: Hans Gerke, Pierre Restany). * *At the Moment,* Doorway-Hall Frankopanska, Zagreb 1971. *Düsseldorf – Stadt der Künstler,* Vortragszentrum der Neuen Messe, Düsseldorf-Stockum, 9.–23. Sept. 1971. *Bruce Nauman-J. B., Films-Films,* Stedelijk van Abbemus., Eindhoven 1971. *Graphik der Welt, Internationale Druckgraphik der letzten 25 Jahre,* KH Nürnberg, 1971 (Kat./Text: Dietrich Mahlow, Wolf Stubbe). *Die Zeichnung der Gegenwart,* KHs Zürich, 1972. *Seven Exhibitions,* Tate, London, 24. Febr. - 6. März 1972 (Org. Michael Compton, P. als Kat.). *en Bloc, Edition 20, Galerie René Block Berlin, 1969/70,* Gal. Denise René-Hans Mayer, Düsseldorf 1972. *Projection, Film, Video, Photos, Dias,* Louisiana Mus., Humlebaek, Dänemark 1972. Gal. Arte Borgogna, Mailand, 13. März–13. April 1972. *Tirages Allemands, 1968–1971,* Gal. Bama, Paris, 1. März–10. April 1972. Gal. Arte Borgogna, Mailand, 13. März–13. April 1972. *J. B., A. R. Penck, Walter De Maria, On Kawara,* Neue Pinakothek, München, Sommer 1972.

Aktionen

B. arbeitet auf dem Felde, 1956-1957. Erholung von der Feldarbeit, 1957-1960. *Das Erdklavier,* KH Düsseldorf, 1961. *Fluxus I, Action Music, Happenings, Environments, Antiart, Events, Poesie, Lettrisme, de-collage,* (u. a. Brecht, La Monte Young), 8 Abende, Sept. 1962. *Sibirische Symphonie, 3. Satz,* Staatl. Kunstakademie, Düsseldorf 1963. Allan Kaprow, Gal. Rudolf Zwirner, Köln, Juli 1963, an einem warmen Julitabend stellt Beuys anläßlich eines Vortrages von A. Kaprow sein warmes Fett aus. *Sibirische Symphonie, 1. Satz und Komposition für 2 Musikanten,* Beitrag für 'Festum Fluxorum' (Musik + Antimusik + das Instrumentale Theater), Staatl. Kunstakademie, Düsseldorf, 2. Febr. - 3. März 1963. *Kompositionen für 2 Musikanten,* Fluxus Konzert, Staatl. Kunstakademie, Düsseldorf 1963. *Filz-Ecken und Fett-Ecken, Warum?,* Staatl. Kunstakademie, Düsseldorf 1963. Beuys empfiehlt Erhöhung der Berliner Mauer um 5 cm (bessere Proportion!) 1964. *Majustillingen, (7 Koncerter-nye koncertfaenomener, Happening, Action Music),* (u. a. m. G. Brecht), Billed Huggersalen Charlottenborg, Kopenhagen, 29. Aug. - 11. Sept. 1964. *Mausezahnhappening,* Düsseldorf, New York 1964. *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet,* Fernsehstudio Grünstraße, Düsseldorf 1964. *Der Chef – The Chief, Fluxus Gesang Berlin-New York/New York-Berlin,* Gal. René Block, Berlin, 1. Dez. 1964, in New York von Robert Morris synchron aufgeführt. *J. B.: Fluxus Demonstrationen, B. Brock: Agit Pop, W. Vostell: Dé-coll/age Happening,* Life Sendung aus dem Landesstudio Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf am 11. Dez. 1964 im 2. Deutschen Fernsehen. *Piano Aktion,* mit Nam June Paik, Gal. Parnass, Wuppertal 1964. *20. Juli 1964, Action, Agit Pop, De-Collage, Happening, Events, Antiart, L'Autrisme, Art Total, Refluxus,* TH Aachen 1964. *24 Stunden, und / uns. . . unter uns. . . landunter,* Gal. Parnass, Wuppertal, 5. - 6. Juni 1965. . . *irgendein Strang. . .,* Gal. Schmela, Düsseldorf 1965. *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt,* Gal. Schmela, Düsseldorf 1965. *Infiltration Homogen für Konzertflügel, Der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind,* Staatl. Kunstakademie, Düsseldorf 1966. *Manresa,* mit Björn Nörgard, Gal. Schmela, Düsseldorf, 15. Dez. 1966. *Infiltration Homogen für Cello,* IV Avant-Garde-Festival, Central Park, NYC, Sept. 1966 (ausgeführt von Charlotte Moorman). *Tistande,* Gruppe Handwagen 13, Gal. 101, Kopenhagen: *Filz TV:* 14. Okt. 1966. *Eurasia + 34. Satz der Sibirischen Symphonie:* 15. Okt. 1966. *Beuys: Eurasia, Sibirische Symphonie 1963, Fluxus,* Gal. René Block, Berlin, 31. Okt. 1966. *Eurasienstab (82 Min. Fluxorum Organum),* mit Henning Christiansen, Gal. Nächst St. Stephan, Wien, 10. Febr. - 5. März 1967. *Hauptstrom,* Gal. Dahlem, Darmstadt, 20. März 1967. *Gründung der Deutschen Studentenpartei als Metapartei,* Staatl. Kunstakademie, Düsseldorf, 13. Juni 1967. *OO Programm,* Staatl. Kunstakademie, Düsseldorf, 30. Nov. 1967. *Bildkopf-Bewegkopf (Eurasienstab) Parallelprozess 2, Der Große Generator,* mit Musik von Henning Christiansen, Wide White Space Gal. Antwerpen, 9. Febr. 1968 (P.). *Handaktion, Anatol Herzfeld: Der Tisch,* Creamcheese, Düsseldorf, 22. März - 5. Mai 1968. *Deutsche Studentenpartei,* Aktion und Gespräch mit Beuys, Stüttgen, Christiansen (Musik) und Strotman (Diskussionsleitung), Centre Göttingen, 28. April 1968 (E.: 'Das Fehlende selbst sein/ und dafür einspringen/der Mensch ist alles/er hat alles/Zukunft). *Vakuum ⟷ Masse, Simultan Eisenkiste, halbiertes Kreuz, Inhalt 20 Kg. Fett, 100 Luftpumpen,* + Filmfragment 20' aus Eurasienstab, art intermedia, Aktionsraum, Köln, 14. Okt. 1968. *Zweite Realität,* (Arman, Alvermann, Brock, Uecker u. a. m.), 14. – 28. Okt. 1968. *Raum 563 x 491 x 563 mit Fettecken und auseinandergerissenen Luftpumpen,* Künstlerhaus, Nürnberg 1968. *Ich versuche Dich freizulassen (machen),* Konzert, 1969 (P.). *Konzertflügeljom (Bereichjom),* mit Henning Christiansen, Akademie der Künste, Berlin, 27. Febr. 1969 (Dokumentation: Blockade '69). *Veränderungskonzert,* mit Henning Christiansen, Intermedia '69, Heidelberg, 16. Mai 1969. *Titus/Iphigenie,* Experimenta 3, Frankfurt a. M., 29. - 30. Mai 1969. . . .*oder sollen wir es verändern,* Konzert, Beuys: Klavier, Henning Christiansen: Geige, Städt. Mus. Mönchengladbach 1969 (P.). Aktionen vor der durch das Kultusministerium geschlossenen Kunstakademie Düsseldorf, vom 7. - 15. Mai 1969. *Celtic (Kinloch Rannloch),* Schottische Symphonie, Edinburgh, 23. Aug. - 12. Sept. 1970. *Wir betreten den Kunstmarkt,* (mit Alvermann und Vostell), Kunstmarkt Köln 1970, Köln, 12. Okt. 1970. 2. März 1970, Gründung der: *Organisation der Nichtwähler, Freie Volksabstimmung,* Informationsstelle Andreasstraße 25, Düsseldorf. Straßenaktionen der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung, Düsseldorf 1970. *Warum wollen wir nicht endlich einmal über die Bundeswehr demokratisch entscheiden? (Ein Akt aus dem Schauspiel: Wer ist noch an politischen Parteien interessiert?),* Experimenta 4, Frankfurt, 5. Juni 1971. *Celtic +* ᔑᓭ, Zivilschutzräume, Basel, 6. April 1971. Straßenaktion mit der Tragetasche, in Zusammenarbeit mit art intermedia, Köln, Hohestraße, 1971. 1. Juni 1971 Gründung der: *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung, (freie Volksinitiative e. V.),* Düsseldorf, Andreasstraße 25, Telefon: 02 11 / 1 48 39. *Voglie vedere i miei montagne,* Stedelijk van Abbemus., Eindhoven, 17. Aug. 1971. *Projekt Vlake (Zuid-Beveland),* Sonsbeek, Arnhem 1971. Düsseldorf Kunstakademie, Raum 20, 12. Mai 1971. *Kunst-Mensch,* Kaiser Wilhelm Mus., Krefeld, 18. Dez. 1971. Aktion mit Terry Fox, Staatl. Kunstakademie, Düsseldorf, 4. Okt. 1971 (Schallplatte). *Aquarius,* Staatl. Kunstakademie, Düsseldorf, 10. Febr. 1971. *Freier Demokratischer Sozialismus: Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung,* Politische Aktion, Modern Art Agency, Neapel, 13. Nov. 1971. Straßenaktionen der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung, 1971. *Kunst=Mensch,* Freier Demokratischer Sozialismus, mit Dr. Wulf Herzogenrath, Folkwang Mus. Essen, 19. Jan. 1972. *Information-Action,* Tate, London, 26. Febr. 1972 und Whitechapel Gal., London, 27. Febr. 1972. *Freier, Demokratischer Sozialismus,* Centro d'Informazione Alternativa, Rom, 21. April 1972 (P.). *Ausfegen,* Karl-Marx-Platz, Berlin, 1. Mai 1972.

Filme/Video

Eurasienstab, Wien 1967, 16mm, s/w, 30'. *Eurasienstab,* 1968, 16mm, Ton, s/w, 20', Musik: Henning Christiansen, Kamera: Paul de Fru, Hg. Wide White Space, Antwerpen. *Ich versuche Dich freizumachen - lassen,* 1969, 16mm, Ton, Kamera: KP Brehmer und KH Hödike, Hg. Gal. René Block, Berlin. *Transsibirische Bahn, 1961,* 16mm, Ton, s/w, 22', aufgenommen 1970 in Kopenhagen von Ole John, Hg. Gal. Heiner Friedrich, München. *Filz TV, Kopenhagen 1966,* 11', in: Identifications, Videogalerie Schum, Sendung 1. Programm SW Funk Baden-Baden, aufgenommen 1970 von Gerry Schum. *Der Tisch,* 1969, Super 8, s/w, Ton, (Film ca. 16', Ton 90'), 200 Kopien, Beuys und Anatol Herzfeld mit J. Duckwitz, U. Meister und J. Stüttgen, Aufnahmen Ditmar Kirves 1969 im Creamcheese, Düsseldorf, Hg. Vice Versand, Remscheid. *Celtic +* ᔑᓭ, Basel 1971, Super 8, s/w, Originalton, 25', 100 Kopien, Hg. Ed. Jörg Schellmann, München. Celtic + ᔑᓭ, Basel 1971, Videodoppel, s/w, 5½ Stunden, 20 Kopien, Hg. H. U. Bodenmann, Münchenstein, Schweiz. *Eurasienstab,* auf Video überspielter Film, Aufl. 180, sign., num., Ed. Videogal. Schum, Düsseldorf 1972.

Editionen

Von Tod zu Tod und andere kleine Geschichten von Richard Schaukel, mit einer Handzeichnung von J. Beuys, Hg. Verlag Hagar, Otfried Rautenbach, Brühl 1965 (von den 115 Ex. nur 15 Ex. erschienen). *Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot,* aus: Decollage/5, Objekt, Pappe, Papier, mit 'Braunkreuz' übermalte Schokolade, 60 x 21, unsign., Aufl. 500, Hg. Wolf Vostell, Köln 1966. . . . *mit Braunkreuz,* Mappe mit 2 Bühnenstücken, 1 sign. Handzeichnung und ein gestempeltes Filzobjekt, Mappe 49 x 39 x 4, Hg. Ed. René Block, Berlin 1966. Filzobjekt im Kat. zur Ausst. im Mus. Mönchengladbach, 20 x 16, gestempelt, Aufl. 330, 1967. *Rochus Kowallek,* Hg. Ed. et, Berlin 1967. *Everyess II 1,* Holzkasten mit 2 Flaschen, Filzetikett, 16 x 28 x 9, unsign., Aufl. 40, Hg. Ed. René Block, Berlin 1968. *Intuition (. . .statt Kochbuch),* Holzkasten mit Bleistiftzeichen und Wort: Intuition, 30 x 21 x 5, sign., unlim., Hg. Vice Versand, Remscheid 1968. *Interfunktionen,* Heft 2, Offset, sign., und

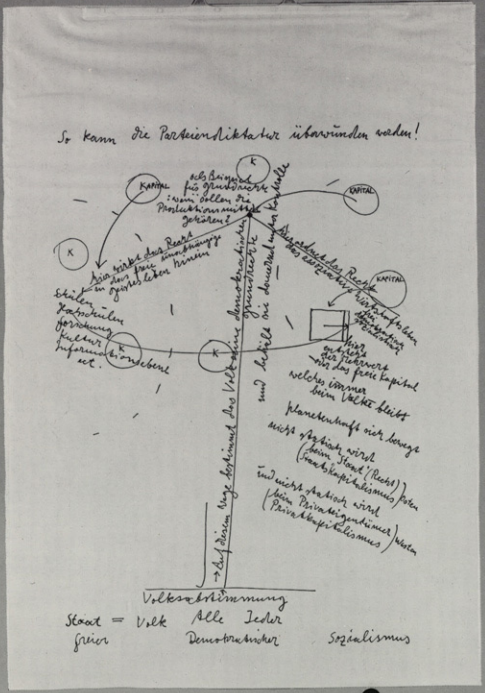
gestempelt, Aufl. 50, Hg. W. Heubach, Köln 1968. *Schlitten*, Schlitten, Filzdecke, Gurte, Taschenlampe, Fett, 25 x 35 x 90, gestempelt, num., Aufl. 50, 5 hc, Hg. Ed. René Block, Berlin 1969. *Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee*, Filzplatten und Tonband 32', 25 x 25 x 15, sign. in Bandspule geprägt, num., Aufl. 100, Hg. Gabriele Mazotta Ed., Mailand 1969; (10 Ex. 34 x 34 x 17). *Eine Partei für Tiere*, Pappe, Papier, Schokolade, 55 x 20, sign., nicht num., Aufl. ca. 20, Hg. art intermedia, Köln 1969. *Interfunktionen*, Heft 3, Offset, sign., num., Aufl. 50, Hg. W. Heubach, Köln 1969. *Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee*, Langspielplatte, sign., num., Aufl. 500, Hg. Gabriele Mazotta Ed., Mailand 1970. *gulo borealis*, aus: en Bloc, Briefpapier DIN A 4, sign. von J. Beuys und seinem Sohn Wenzel. *Kassel', 'Köln'*, Postkarten, Offset, 14 x 10,5, sign. und gestempelt, Aufl. je 30, Hg. Ed. Tangente, Heidelberg 1968-1970. *Heidelberg*, Postkarten, Offset, 31,5 x 22 (3 x die gleiche Ansicht verschieden belichtet, 2 x die gleiche Ansicht in verschiedener Druckqualität), sign., num., Aufl. 2 Ex., 6 Ex., 30 Ex., 40 Ex., 40 x 4 Ex., Hg. Ed. Tangente, Heidelberg 1970. *Interfunktionen*, Heft 4, Offset und Collage, sign., num., gestempelt, Aufl. 60, Hg. W. Heubach, Köln 1970. *1a gebratene Fischgräte (Hering)*, Hering in mit Pergamentpapier ausgeschlagenem Holzkasten, 30 x 11 x 6, sign., num., Aufl. 25, Hg. Eat Art Gal., Daniel Spoerri, Düsseldorf 1970. *Konzert Mönchengladbach, ich versuche dich freizulassen (machen)*, J. Beuys und Henning Christiansen (Klavier und Geige), Kassettenrecorder mit Etui, Kassette 77' und Archivkarte, Etui und Archivkarte gestempelt, Aufl. ca. 100, Hg. Wide White Space Gal., Antwerpen 1970. *Vakuum ⟷ Masse*, Fotolinien mit abgeblendetem Aktionsobjekt, 125 x 175, sign., num., Aufl. 100, Hg. art intermedia, Köln 1970. *Filzanzug*, Originalgröße, num., gestempelt, Aufl. 100, Hg. Ed. René Block, Berlin 1970. Aus: *Künstlerpost*, Plastikkuvert, Margarine, weiße Schokolade, 32 x 23, sign., gestempelt, num., Aufl. 100, Hg. art intermedia, Köln 1970. *Mit Schwefel überzogene Zinnkiste (tamponierte Ecke)*, 63 x 30 x 15, sign., gestempelt, num., Aufl. 200, Hg. Ed. Tangente, Heidelberg 1970. *La rivoluzione siamo noi, / Sils Baseglia, II Maloja*, Aufl. 33, *Plakat*, Manifest und Text: DIN A 4, Plakat: DIN A 2, sign., gestempelt, Aufl. 25, Hg. Ed. Hundertmark, Berlin 1970. *Post Card, Interfunktionen*, Heft 5, 'Kinloch Rannloch', Offset, sign., num., Aufl. 60, Hg. W. Heubach, Köln 1970. *Filz TV*, Videoband mit 1 Paar Boxhandschuhen, Kassette mit 'Hauptstrom' Stempel, Filzteil zum Abdecken der Bildröhre mit Braunkreuz gestempelt, zum Samuraischwert zugeschnittene Blutwurst, Aufl. 6, Hg. Videogalerie Gerry Schum, Düsseldorf 1970. *Dokumentation zur Aktion 'Celtic +++'*, 1 Film, Super 8, s/w, Originalton, 25', 10 Fotos, 40 x 50; 1 Objekt von J. Beuys (Flasche mit Gelatine, Korken mit Bienenwachs versiegelt und gestempelt), num., sign., Aufl. 100, Hg. Ed. Jörg Schellmann, München 1971. *Fingernagelabdruck aus gehärteter Butter*, Sonderauflage zum Buch 'Beuys Multiples', Fingernagelabdruck in Originalgröße in Plastikkästchen auf Karton, sign., num., Aufl. 150, Hg. Ed. Jörg Schellmann, München 1971. *Schautafeln für den Unterricht I und II*, 2 Fotos, 83 x 105, auf Tafel I Zinkklischee, 49 x 29, die untere Klischeelasche ist mit Schwefel überzogen, handschriftlicher Text auf Tafel I, sign., num., Aufl. 202, Hg. Ed. Tangente, Heidelberg 1971. *Druck 1*, Buchdruck, schwarz-weiß, 45 x 28 auf 80 x 57, sign., num., Aufl. 202, Hg. Ed. Tangente, Heidelberg 1971. *Druck 2* (wie 'Druck 1'), Schwefeldruck, Schwefel. *Luftpost*, Luftpostumschlag und Lehrbuchseite mit verschiedenen Stempeln, sign., Aufl. 50, Hg. Ed. Tangente, Heidelberg 1971. *Freier Demokratischer Realismus*, Buchdruck mit handschriftlichem Zusatz, braun, grün, blau auf gelbem Briefpapier, DIN A 4, Aufl. 300, sign., num., Hg. Ed. Tangente, Heidelberg 1971. *So kann die Parteiendiktatur überwunden werden*, Tragetasche aus Polyäthylen mit Filzplastik, 75 x 51, unsign, Aufl. 10000, Hg. art intermedia, Köln 1971. *The Chief 1964*, Offset, 13 x 18; *How to Explain Paintings to a Dead Hare 1965*, Offset, 18,5 x 12, im Kat. zur Ausst.: * 3 → ∞: New Multiple Art, Whitechapel Art Gal., London, unsign., Aufl. 4000, Hg. Arts Council of Great Britain, London 1971. *Düsseldorf Art Scene*, Offset, 40 x 40, 4 qcm Hasenblut in Plastiktüte, sign., num., Aufl. 150, Hg. Belser Verlag, Stuttgart 1971. *Eurasienstab über den Alpen, München*, Postkarte, Offset, Hg. Edition Tangente, Heidelberg 1971. *Fluxus Zone West: Joseph Beuys BRD + Fluxus West: Ken Friedman USA*, Postkarten, Hg. Ed. Hundertmark, Berlin 1971. *La rivoluzione siamo noi*, Lichtdruck auf Polyester, 102 x 190, Aufl. 180, Hg. Ed. Modern Art Agency, Neapel + Ed. Tangente, Heidelberg 1971. *Taff-Rhine-Action, Robcon-Joseph Beuys*, in der Sonderauflage von Interfunktionen, Heft 6, 7 bedruckte Buntpapiere, Aufl. 60, Hg. W. Heubach, Köln 1971. *Blaukreuz, 1, 2, 3, Ich denke, daß auch Sie sich bald diese drei Arme zum Abfuhlen der Wässerungen zulegen werden*, in der Sonderauflage von Interfunktionen, Heft 7, Aufl. 60, Hg. W. Heubach, Köln 1971. *Kalender '72 (. . . sitting in front of your TV . . .)*, Offset, 9 Blätter verschiedener Künstler, 40 x 33, sign., Aufl. 150 + 350 unsign. Ex., Hg. Expanded Media Ed., Göttingen 1972. *Besen*, Holz, Roßhaar, Silber, 50 x 130, sign., num., Aufl. 20, Hg. Ed. René Block, Berlin 1972. *Stück 17*, 1963, Marks-Reihe, DIN A 4, Aufl. 1000, Hg. art intermedia, Köln 1972. *Joseph Beuys: 1a gebratene Fischgräte*, 24 x 18 x 1,5, 110 Seiten, Hg. Ed. Hundertmark, Berlin 1972. *Joseph Beuys: Das Unterwasserbuch*, 2 Objekte, 46 x 46, Aufl. 200, Hg. Verlag Lothar Wolleh, Düsseldorf 1972. *Joseph Beuys, Eine Straßenaktion*, Schnellhefter mit Dokumentation und Tonband, Aufl. 100, Hg. Ed. Dietmar Schneider, Köln 1972. *Schultafel mit Diagrammen: Freier Demokratischer Sozialismus* (in Vorbereitung), Hg. Ed. Kunstring Folkwang, Essen 1972.

Gespräche und Interviews

Krawall in Aachen, in Kunst 4, 1964, H. E. Trost Verlag, Mainz, und, in: Aachener Prisma 1, Studentenzeitschrift des R.W.T.H.A. Herbert von Einem, *Die Tragödie der Karesfresken*, Alfred Rethels Diskussion, Westdeutscher Verlag, Köln/Opladen 1965. *Plastik und Zeichnung, Joseph Beuys: Vehicle Art*, Kunst 5/6, H. E. Trost Verlag Mainz 1965. Friedrich W. Heubach, *Zur idealen Akademie*, in: Interfunktionen, Heft 2, Hg. F. W. Heubach, Köln 1968. *Lauter Lügen*, in: Illustrierte Akademie Zeitung, Düsseldorf, Juni 1969, p. 5. J. Brockerhoff, in: Alma 26, Düsseldorf 1969. Willoughby Sharp, in: Artforum VIII, Dez. 1969, pp. 40–47. Siegfried Neuenhausen, *Das Bildnerische ist unmoralisch*, in: Kunst + Unterricht, Juni 1969, Hg. Friedrich Verlag, Hannover, pp. 50–53, und im Katalog des Kunstmuseums Basel 1969–1970. Hanno Reuther, *Werkstattgespräch*, WDR im 3. Programm, 1. Juli 1969, publiziert im Katalog des Kunstmuseums Basel 1969–1970. Helmut Rywelski, *Einzelheiten*, art intermedia Buch 3, Köln 1970. R. G. Dienst, *Künstler Interviews*, Düsseldorf 1970. Hagen Lieberknecht, Auszüge aus einem längeren Tonbandinterview vom 29. Sept., in: Katalog Slg. Lutz Schirmer, Köln, Hg. Kunstverein St. Gallen, Schweiz 1970. Robert Filliou, *Lehren und Lernen als Aufführungskünste*, Hg. Verlag Gebr. Koenig, Köln–New York 1970. *Heute ist jeder Mensch Sonnenkönig*, 40 Seiten, 15 Abbn., Hg. art intermedia, Köln 1970. 20–12–71, GAP Studio d'Arte Contemporanea, Rom 1971. Hans van der Grinten, *Gespräch mit J. Beuys*, in: Katalog zur Ausst. *Zeichnungen und Objekte 1937–1970*, Moderna Museet, Stockholm 1971. Jörg Schellmann und Bernd Klüser, *Fragen an Joseph Beuys*, in: Beuys Multiples, Gal. Schellmann, München 1971. Christine und Volker Plagemann, *Kunst als Ware?*, in: Das Kunstwerk XXIV, März 1971, pp. 7–9. Laszlo Glozer, in den Räumen der Slg. Ströher und in der Bilder-Galerie vor den Bildern des 19. Jahrhunderts, für das Bayerische Fernsehen, 3. Programm, 8. März 1971. *Ich sehe das jedenfalls so*, in: Der Herr, Dez. 1971, Düsseldorf. Achille Bonito Oliva, Modern Art Agency, Neapel 1971. Achille Bonito Oliva, *Partitura di Joseph Beuys: La rivoluzione siamo noi*, in: Domus 505, Dez. 1971. *Joseph Beuys: Eine Straßenaktion*, Dokumentation mit Tonband, Hg. Ed. Dietmar Schneider, Köln 1971. Daniel Spoerri, *1a gebratene Fischgräte*, Hg. Ed. Hundertmark, Berlin 1972.

Bücher

T. Schmit, *Actions/Agit Pop/Dé-Collage/Happenings/Events/Antiart/L'Autrisme/Art Total/Refluxus*, 20. *Juli 1964*, Aachen TH, Köln-Mülheim 1964. J. Becker und Wolf Vostell, *Happening, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Hg. Rowohlt Verlag, Hamburg 1965. Hansjoachim Dietrich, *Happenings, U. S. Pop Art, Nouveau Réalisme etc.*, Hg. Kalender Verlag, Düsseldorf 1965. W. Vostell, *Stil 65* Ausgabe O, Köln 1965. Per Kirkeby, 2. 15, Borgens Forlag Kopenhagen 1965. *24 Stunden*, Verlag Hansen und Hansen, 1965. George Maciunas, *Fluxus (its Historical Development and Relationship to Avant-Garde Movements)*, New York 1966. Per Kirkeby, *Beuys, Borgens Forlag, Kopenhagen 1966. Henning Christiansen, J. Beuys-og hans energiplan*, Borgens Forlag, Kopenhagen 1966. Hans-Jørgen Nielsen, *Beuys' Joyce*, Borgens Forlag, Kopenhagen 1966. Eberhard Ruhmer, *Schöpferische Pose*, Bruckmann Verlag, München 1966. Udo Kultermann, * *Neue Dimensionen der Plastik*, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen 1967. Walter Warnach, *Liturgie und Mönchtum*, Abt. Herwegen-Inst., Maria-Laach, 1967. Manfred de la Motte, *Pop Art*, Bamberg 1967. Rochus Kowaltek, *Edition Et*, Berlin 1967. Henning Christiansen, *J. Beuys: Manresa*, Tá 4. H. M. Bergs Forlag, Kopenhagen 1967. Troels Andersen, *J. Beuys*, Billedkunst 1–67, Forlag Palle Fogtal, Kopenhagen 1967. Henning Christiansen, *Beuys: Eurasienstab/Fluxorum Organum*, Billedkunst 1–68, Forlag Palle Fogtal, Kopenhagen 1967. Per Kirkeby und Henning Christiansen, *Beuys' boys*, Borgens Forlag, Kopenhagen 1968. *Západonemecká a Zapadoberlinká*, Avantgarda Lidicum, Prag 1968. Heinz Ohff, * *Pop und die Folgen*, Düsseldorf 1968. Charlotte Strandgaard, *Herinde*, Borgens Forlag, Kopenha-



EIN VERGLEICH ZWEIER GESELLSCHAFTSFORMEN

DIREKTE DEMOKRATIE

ORGANISATION DER NICHTWÄHLER
FÜR FREIE VOLKSABSTIMMUNG
INFORMATIONSSTELLE
DÜSSELDORF
ANDREASSTR. 25
TEL: 1 48 39
KONTO: DEUTSCHE BANK
NR: 8431314

JA

SOUVERÄN
DAS VOLK
VOLKSABSTIMMUNG
VERFASSUNG
BUNDESVERSAMMLUNG
GESETZGEBUNG
VERWALTUNG
RECHTSPRECHUNG
INTERESSENGRUPPEN
MENSCHEN
IN EINER WIRKLICHEN
DEMOKRATIE

NEIN

PARTEIENSTAAT
GELD UND MACHT
SOUVERÄN
PARTEIEN
HAUPTFUNKTIONÄRE
VERFASSUNG
BUNDESVERSAMMLUNG
LEGISLATIVE
EXEKUTIVE
JUDIKATIVE
DIE MASSE
UND DER MENSCH
NUR ALS WÄHLER UND ALS STEUERZAHLER INTERESSANT

- VOLKSEINFLUSS PARTEIENEINFLUSS -

AUF DIE POLITISCHE WILLENSBILDUNG

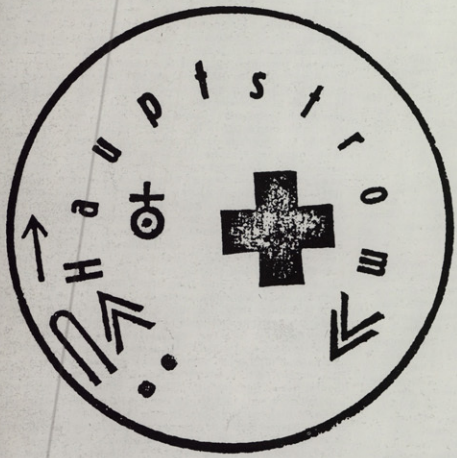
Joseph Beuys, art intermedia EDITION, Tragetasche aus Polyäthylen mit Filzplastik, 1. Auflage 10000 Exemplare, 1971

gen 1969. Germano Celant, * *Ars Povera*, Hg. Gabriele Mazzotta, Mailand, Studio Wasmuth, Tübingen 1969. Higgins, Vostell, *Poparchitektur-Concept Art*, Droste Verlag, Düsseldorf 1969. Peter Gorsen, *Das Bild Pygmalions*, Rowohlt Verlag, Reinbek 1969. Rolf-Gunter Dienst, *Deutsche Kunst: eine neue Generation*, DuMont Aktuell, Köln 1970. Rolf-Gunter Dienst, *Noch Kunst*, Droste Verlag, Düsseldorf 1970. Karl Gerstner, *Do it yourself Kunst*, Verlag Galerie Der Spiegel, Köln 1970. *Happening und Fluxus*, Kunstverein Köln 1970. Udo Kultermann, *Leben und Kunst*, Studio Wasmuth, Tübingen 1970. Carel Blotkamp, *Na de beelden storm*, Nederlands Stichting Openbaar Kunstbezit, 1970. Robert Filliou, *Lehren und Lernen als Aufführungskünste*, Verlag Gebr. Koenig, Köln–New York 1970. Germano Celant, * *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, Hg. Gal. Civica d'Arte Moderna, Turin 1970. Jörg Schellmann, *Beuys Multiples*, München 1971. Lutz Schirmer, *J. Beuys-Handzeichnungen*, Band I, Verlag Lutz Schirmer, Köln 1971, Einführung von J. Beuys. Willy Rotzler, *Objektkunst*, DuMont Verlag, Köln 1971. Volker Kahmen, *Erotik in der Kunst*, Studio Wasmuth, Tübingen 1971. *Made in, N. 5*, Modern Art Agency, Neapel, Dez. 1971. Jean-Marc Poinsot, *Mail Art, Communication à Distance, Concept*, Hg. Ed. Cedic, Paris 1971. *Was die Schönheit sei, das weiß ich nicht, Künstler, Theorie, Werk*, Verlag DuMont, Köln 1971. *20–1–'71*, GAP Studio d'Arte Contemporanea, Rom 1971. Lothar Wolleh, *Art Szene Düsseldorf*, Belser Verlag, Stuttgart 1971. Eduard Trier, *Bildhauertheorien*, Gebr. Mann Verlag, 1971. Walter Aue, *P. C. A., Projecte, Concepte und Actionen*, DuMont Verlag, Köln 1971. Heiner Bastian, *Tod im Leben, Gedichte für Joseph Beuys*, Carl Hanser Verlag, München 1972. Karin Thomas, *Kunst-Praxis Heute*, Du Mont Verlag, Köln 1972. Heinz Ohff, *Kunst ist Utopie*, Bertelsmann Verlag, Gütersloh 1972. Claus Borgeest, *Kunstrummel*, Econ Verlag, Düsseldorf 1972. Achille Bonito Oliva, *Il Territorio Magico*, Hg. Centro Di, Florenz 1972. Winfried Nöth, *Strukturen des Happenings*, Georg Olms Verlag, Hildesheim – New York 1972. Jürgen Morschel, *Deutsche Kunst der 60er Jare, Plastik, Objekte, Räume, Happenings, Aktionen*, Bruckmann Verlag, München 1972.

Periodica

Krawall in Aachen, in: Kunst 4, Mainz 1964. Aachener Prisma I, R.W.T.H., Aachen 1964. Helmut Heissenbüttel, *Das anonyme Kunstwerk der Zukunft*, in: Die Welt der Literatur 11/12, 1964. O. F. Gmelin, *Beschreibung eines Super-Happenings*, in: Das Kunstwerk 3/XIX, Baden-Baden 1965. *El concierto más largo*, in: Musica, Madrid 1965. Peter O. Chotjewitz, *Explosion ins Wirkliche*, in: Stil 65, Köln 1965. *J. Beuys: Plastik und Zeichnung*, in: Kunst 5/6, Mainz 1965. Eberhard Rühmer, *Schöpferische Pose*, in: Die Kunst und das schöne Heim, München, Februar 1966. Betydninsfulde, *Tilstande*, in: Politiken 15, Kopenhagen 1966. Jens Priewe, Zeze 74, Itzehoe 1966. Hans Jørgen Nielsen, *Gør Berlinmusen fem Centimeter Større*, in: Ekstra Bladet, Kopenhagen 1966. Alexander Mitscherlich, *Happenings – organisierter Unfug?*, in: Neue Rundschau, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1966. Jean Naar, in: Domus 437, Mailand 1966. Manfred de la Motte, in: Art International, X/7, 1966. In: Hvedekorn, 5/1966, Borgens Forlag, Kopenhagen. *Aktuelle Deutsche Kunst mit amerikanischer Pop Art konfrontiert*, in: Deutsches Allgemeines (Sonderdruck), 64/18, 1967. Johannes Stüttgen, *Sehr geehrter Herr Loer*, Essen 1967. Franz Spelman, in: Time Magazine, 2. Juni 1967. Urs Hansmann, *Happenings*, in: Elegante Welt 4, 1967. *Fluxus in der Politik*, in: Pro-These 67, Düsseldorf 1967. Troels Andersen, *Gaestespil*, in: Billedkunst, 1/67, Palle Fogtal Forlag 1967. In: Neues Rheinland, 57/Aug.–Sept. 1967. Karl Ruhrberg, *Siegt Paris am Rhein?*, in: Neues Rheinland, 59/Dez. 1967. Henning Christiansen, *J. Beuys: Manresa*, in: Tà 4, Bergs Forlag, Kopenhagen 1967. Hans Hollein, *Alles ist Architektur*, in: Bau 1/2, Wien 1968. In: Haetsj 23, Kopenhagen 1968. In: Notabene, Tsamas-Kultur-Magazin, Villingen 1968. J. Bremer, in: Museumjournaal 13/3, Eindhoven 1968, pp. 170–175. B. Beckaert S. J., *Eurasienstab*, K. u. C., Brüssel 1968. Ton Frenken, *Wat bedoelt Beuys?*, Eindhoven 1968. Lieneke van Schaardenburg, in: Vrij Nederland, Amsterdam 1968. J. A. Thwaites, *Das Rätsel J. Beuys*, in: Civis H6, Juni 1968. Dr. Müller, in: Galeriespiegel 1, Juli–Aug. 1968. Robert Kudielka, *documenta 4: the German Contribution*, in: Studio International 176, Juli–Aug. 1968. pp. 29–32. Klaus Jürgen Fischer, *Die Läsionen des Joseph Beuys*, in: Das Kunstwerk, 5/6/XXII, 1968. In: bit, 3, Mailand 1968. Ursula Richterová, *J. Beuys*, in: Sešity 28, Prag 1968. Jaap Bremer, in: uit de Kunst 688, Eindhoven 1968. Albert Mertz, *Omkring documenta 4*, Louisiana Revy, 3/68, Humlebaek 1968. Ernst Günter Engelhard, *J. Beuys, ein grausames Wintermärchen*, in: Christ und Welt, 3. Jan. 1969. Tommaso Trini, *L'imaginazione conquista il Terrestre*, in: Domus 471, Febr. 1969. In: Neues Rheinland, 66, Köln, März 1969. F. F., S. S., *Avanguardia a Berna*, in: Cartabianca, Rom, 15. Mai 1969. B. Strauß, in: Thester 69 (Sonderheft zu: Theater Heute), p. 102, 1969. In: Kunstnachrichten, 9/69, Kunstkreis Luzern 1969. Pierre Restany, *Paris: Crise et Critique du Language*, in: Domus 475, Juni 1969. Urs Graf, *Kunst und Öffentlichkeit*, in: Werk 10, Winterthur 1969. Willy Rotzler, in: DU, Sept. 1969. Germano Celant, *L'Adottarci del nostro Territorio*, in: Qui, arte contemporanea, Sept 1969. J. C. Ammann, *Schweizer Brief*, in: Art International und in Domus, Okt. 1969. *Alle Menschen Zijn Kunstenaar*, in: Museumjournaal 14/6, 1969. Zdenek Felix, Urs Graf, *Sammlung Ströher*, in: Werk, Winterthur 1969. Jindrich Chalupecký, in: Sešity 33/69, Prag 1969. Klaus Hoffmann, *Die Expansion der Künste, Ambiente, Environments, Land Art, Natur-Kunst, Kunst im Kopf*, in: Kunst 35, Mainz 1969. Franz Dahlem, Rolf-Gunter Dienst, in: Das Kunstwerk 11/12/XXII, 1969. *Eurasienstab II, Materialien*, in: Interfunktionen, Heft 3, Hg. W. Heubach, Köln 1969. *J. Beuys: Iphigenie*, in: Interfunktionen, Heft 4, Hg. W. Heubach, Köln 1969. H. Strelow, *Beuys som Tegner*, in: Louisiana Revy, Jan. 1970. Henning Christiansen, *Hat-Hoved-Strube. . .*, in: Louisiana Revy, Jan. 1970. Ursula Meyer, *How to Explain Picture to a Dead Hare*, in: Artnews 69/9, Jan. 1970, pp. 54–57. Otto Mauer, Hans Strelow, Henning Christiansen, *Beuys (des Tyske Studentenparti)*, in: Louisiana Revy, 3/Jan. 1970. Zeitungsausschnitt: Paris 2. Jan. 1970. José Pierre, *L'artiste européen No. 17*, in: La Quinzaine littéraire, 86/Jan., Paris 1970. Jürg Federspiel, *J. Beuys oder der Weg zu sich*, in: Tages Anzeiger Magazin, 4/28. Febr. 1970. J. C. Ammann, *J. Beuys Kunstmuseum Basel*, in: Art International XIV/3, März 1970. J. C. Ammann, *New Art, Visualisierte Denkprozesse*, in: Kunstnachrichten, April 1970. Piet van Daalen, *De Wereld van Joseph Beuys in zijn tekeningen*, in: Museumjournaal 15/3, Juni 1970, pp. 126–129. Dietrich Helms, in: Kunst und Unterricht, 7/1970. In: News Sheet, Edinburgh 1970, Hg. The Richard Demarco Gal. laarverslag 1970, Zeeuwsmuseumstichting, 1970. Elizabeth C. Baker, *Traveling Ideas: Germany, England*, in: Artnews 69/4, Sommer 1970, pp. 38–40. D. Koepplin, *'Zum Interpretationserlolg' der Herlorbringungen von J. Beuys*, in: Kunstnachrichten 8, Luzern 1970. Anita Ferraris, *Gedanken zu J. Beuys*, in: Kunstnachrichten 8, Luzern 1970. J. C. Ammann, * *Zeit, Raum, Wachstum, Prozesse*, in: DU, Aug. 1970. In: Studio International, Sept. 1970. Shunk-Kender, *For me the Fettecke functions as a signal, as a transmitter of information*, in: Avalanche, Herbst 1970. Alaister Mackintosh, *Beuys in Edinburgh*, in: Art and Artists, Nov. 1970. J. A. Thwaites, *J. Beuys, les Ambiguïtés*, in: L'Art Vivant, Nov. 1970. J. C. Ammann, *J. Beuys, La Fascination*, in: L'Art Vivant, Nov. 1970. In: Iris 8, Helsinki 1970. *Instrumentalkonzert al Joseph Beuys og Henning Christiansen, Produktionsescalation og selvkontrolladen af Henning Christiansen*, in: A + B, 3, Kopenhagen 1970. Adrian Henri, *Strategy: Get Arts*, in: Scottish International, 12/1970. Henning Christiansen, *Bildkopf-Bewegkopf/der bewegte Isolator*, Energi og ma dehold, in: A + B, 2, Kopenhagen 1970. In: flash art, Nov.–Dez. 1970. *J. Beuys und Henning Christiansen: Celtic*, in: Interfunktionen, Heft 5, Hg. W. Heubach, Köln 1970. *Joseph Beuys und Terry Fox; Action*, in: Interfunktionen, Heft 6, Hg. W. Heubach, Köln 1970. Charles Harrison, *Art on TV*, in: Studio International 181/929, Jan. 1971, pp. 30–31. In: flash art, Jan. 1971. R. G. Kennedy, *Paris*, in: Art International XV/2, Febr. 1971, pp. 52-58. Dietrich Helms, *Happening-Demonstration-Aktion-Event*, in: Kunst und Unterricht, März 1971. Renato Barilli, *A Propos de l'Exposition de Turin*, in: Opus International 23, März 1971, pp. 11–17. Jean-Marc Poinsot, *Beuys-à propos de quelques objets*, in: Opus International 24/25, Mai 1971, pp. 90-91. J. Beuys, Klaus Staeck, Erwin Heerich, *A Call to Action*, in: flash art 22/Mai 1971, p. 16. Irmeline Lebeer, *L'Art à l'ère de la TV*, in: L'Art Vivant 20, Mai 1971. *Arte de Sistemas*, in: Artinf, Juli 1971, Buenos Aires. Paul Bender, *Ästhetik: Was ist Kunst*, in: Frankfurter Hefte, 7/Juli 1971. Paul Bender, *Pädagogik: Was ist eine Kunstschule*, in: Frankfurter Hefte, 9/Sept. 1971. *Art information of: Terry Fox*, in: Mediacontact, Hg. Dietmar Kirves, Düsseldorf, 1971. *Art Information of Anatol Herzfeld*, in: Mediacontact, Hg. Dietmar Kirves, Düsseldorf 1971. Germano Celant, in: l'Arte, 7/1971, Mailand. Piet van Daalen, *De verzameling Hans en Franz van der Grinten bestaat vijfentwinting jaar*, in: Museumjournaal 16/4, Sept. 1971, pp. 178-183. Klaus U. Reinke, *De werkelijkheid moet overwonnen worden*, in: Museumjournaal, 16/2, 1971, p. 88. G. Jappe, *J. Beuys-Primer*, in: Studio International, Sept. 1971, pp. 65–69. In: ArTitudes, 1/Okt. 1971. Willis Bongard, *Kunst Kompaß*, in: Capital, 10. Okt. 1971. Jean-Marc Poinsot, *La Crise du Marché de l'Art*, in: L'Art Vivant, 24, Okt. 1971, p. 14. In: Avalanche, Winter 1971. Alaister Mackintosh, J. A. Thwaites, *Proteus in Düsseldorf, The Ambiguity of J. Beuys*, in: Art and Artists, Nov. 1971. Rudolf Herbers, *Geld verdienen mit Kunst?*, in: Schöner Wohnen 12/1971. *Joseph Beuys*, in: Interfunktionen, Heft 7, Hg. W. Heubach, Köln 1971. In: Kunstzeitung, Dez. 1971, Frankfurter Kunstverein. Achille Bonito Oliva, *Partitura di J. Beuys*, in: Domus 505, Dez. 1971. *Letter from Stockholm*, in: News Sheet,

Hg. The Richard Demarco Gal., London 1971. Gislind Nabakowski, *Ist der traditionelle Kunstmarkt noch von Interesse?*, in: Kunstnachrichten 8/4/5. Dez. 1971. Georg Jappe, *Projection: The New Trend at Prospect '71*, in: Studio International, Dez. 1971, pp. 258-261. *Due interviste*, in: King Kong International, Mailand, 1. Jan. 1972. Klaus U. Reinke, *Düsseldorfer Academy of Art*, in: Studio International 183/941, Febr. 1972, pp. 84-85. Georg Jappe, * *Young Artists in Germany*, in: Studio International, Febr. 1972, pp. 65-73. Mitteilungen des Instituts für Moderne Kunst Nr. 4, Febr. 1972. In: ArTitudes, 4. Febr. 1972. In: ArTitudes, 5. März 1972. In: Studio International, Febr. 1972. In: Data, II/2, Febr. 1972. Dr. med. Axel Heinrich Murken, *Wolle, Fett und Schwefel, Medizinisches im Werk von J. B.*, in: Deutsches Ärzteblatt, 69/8 und 9, Febr. 1972. In: Umbrella, März 1972. In: Umbrella, April 1972. In: News Sheet, Hg. Richard Demarco Gal., Edinburgh 1972. In: File, Toronto, April 1972.



◂◂ *So kann die Parteiendiktatur überwunden werden*, 1971 (Tragetasche aus Polyäthylen mit Filzplastik, 75×51)
Hg. art intermedia, Köln



Biographie

Gino de Dominicis wurde 1947 geboren, aber in Wirklichkeit existiert er nicht, weil er nur ein Werkzeug der "Natur" ist, die mit seiner Hilfe einige ihrer Eigenschaften überprüft!

Ich glaube, daß die "Dinge" nicht existieren. Ein Glas, ein Mensch, eine Henne, zum Beispiel, sind in Wirklichkeit nicht ein Glas, ein Mensch, eine Henne, sondern nur die Überprüfung der Existenzmöglichkeit eines Glases, eines Menschen, einer Henne. Um wirklich zu existieren, müßten die Dinge ewig bestehen, unsterblich sein. Denn nur so wären sie nicht bloß Überprüfungen gewisser Möglichkeiten, sondern wahrhaftig Dinge. In Wirklichkeit sind die Dinge steter Veränderung unterworfen. Sie werden von der "Natur" gebraucht, die ihrerseits angesichts der Umwandlungen wieder nur ihre eigenen Möglichkeiten überprüft. Zum Beispiel: eine Henne hört in dem Augenblick auf eine Henne zu sein, in dem sie ihrer natürlichen Pflicht Eier zu legen nachkommt. Sie wird lediglich ein Mittel, mit dem die Natur die Existenzmöglichkeit eines Eies überprüft und somit auch die der Welt der Vögel. Das gleiche Gesetz gilt auch für den Raum. Im Universum besetzen und überprüfen Planeten und Sterne mittels ihrer Umlaufbahnen die Existenz neuer Räume, die ihnen entsprechende Dimensionen haben, andernfalls würden sie sich verändern oder auflösen. Eine der Haupteigenschaften, warum ein Gegenstand ist, wie er ist, ist der, daß er durch sein Dasein an einem bestimmten Ort andere Objekte daran hindert, seinen Platz einzunehmen. Da erwiesenermaßen keine Dinge existieren, die ewig am gleichen Ort bleiben, hören sie schon deshalb auf, Gegenstände zu sein, um einzig und allein zu Überprüfern gewisser räumlicher Möglichkeiten zu werden. Was für die Dinge ein Problem des Raumes ist, ist für uns Menschen ein Problem der Zeit. Bei irgendeiner unserer Handlungen, zum Beispiel einem Lauf, sind wir nicht Laufende, sondern nur Überprüfer der Möglichkeit des Laufens, der Existenz des Laufes und geben die gespeicherte Erfahrung an die Natur ab. Denn im Vergleich zur Zeitlänge der Existenz unserer Art ist das, was wir persönlich in unserem Leben zur Verfügung haben, um aus dieser Erfahrung Nutzen zu ziehen, äußerst begrenzt. Deshalb sind wir nichts anderes als "Maschinen", Sklaven, weil unser Leben und unsere Funktion von empfangenen Erfahrungen und Informationen abhängen, die wir aber sofort wieder, nur ausgearbeitet aber nicht genutzt, unserer Chefin, der Natur, weitergeben. Um wirklich leben zu können, müßten wir in der Zeit stehen bleiben können: dann würden wir uns selbst ins Leben einweihen und somit uns selbst überprüfen können. Raum und Umständen haben wir erlaubt, uns umzubringen, weil wir wußten, daß die Zeit uns sonst gewiß ausgelöscht hätte. In der Unmöglichkeit, selbst den unerbittlichen Lauf der eigenen inneren Zeit aufzuhalten und das eigene Leben zu verlängern, hat der Mensch Mittel größerer Schnelligkeit erfunden: Es ist ihm gelungen, auf den Raum und so indirekt auf die Zeit einzuwirken. Dieses Vorgehen könnte nur gerechtfertigt werden, wenn der Raum endlich wäre und unserer Phantasie Grenzen gesetzt wären. Leider ist auch das nur ein Palliativ, und ein schwerwiegender Irrtum, denn der Raum kann nichts anderes sein als ein höfliches Zugeständnis der Zeit. Das gleiche gilt für die Kunst: Unser Wunsch nach Kenntnis der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft, über Warum und Wesen der Dinge, ist die Folge der Neurose, die wir dem begrenzten Aufenthalt auf der Erde zu verdanken haben. Denn unter diesen Bedingungen müssen **wir** uns den Dingen zuwenden, um sie zu erkennen, während in einer zeitlich idealen und unbegrenzten Situation **die Dinge** die Möglichkeit hätten, sich **uns** zuzuwenden und in der natürlichsten Weise zu offenbaren. Für uns ist es heute aus dem einfachen Grund, daß es Dinge und Personen mit längerer Lebensdauer als wir sie haben gibt, und wir nicht wissen können, wie sie sich nach unserem Tod verhalten werden, unmöglich, eine exakte Definition irgendeiner Wirklichkeit und des Lebens überhaupt zu liefern. Denn der Versuch, das Leben zu begreifen, bedeutet für uns heute den Ausschluß jeder Möglichkeit, es zu leben, es zu erleben – in einer schon fixierten und begrenzten Zeit – bedeutet nur, ihm zu dienen. Das Altern ist eine innere Krankheit, die ungefähr vom sechsundzwanzigsten Lebensjahr an Körper und Geist nagt. Wir glauben, uns an diesen Prozeß, der uns unumgänglich scheint, gewöhnt zu haben, während doch alle Handlungen der Menschen immer und ewig nur unbewußte Antworten auf dieses dramatische Problem gewesen sind. In anderen Epochen verfügte der Mensch nicht über so fortgeschrittene Wissenschaften wie wir.

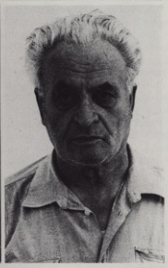
Gino de Dominicis

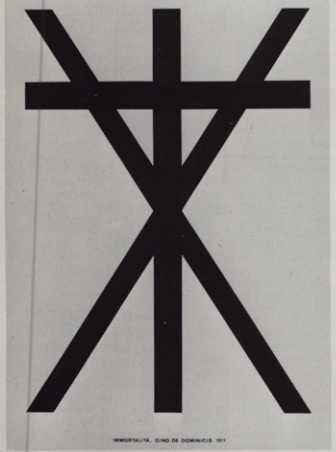
* 1947 Ancona. Lebt in Rom.

Darum war auch die Möglichkeit, dem Altern, den dazugehörigen Krankheiten und dem Tod mit einigem wahrscheinlich erscheinenden Erfolg zu begegnen, sehr viel begrenzter. Im idealen Sinn hat der Mensch immer vom ewigen Leben gesprochen. Auch heute spricht man natürlich davon, mit dem Unterschied, daß wir die Möglichkeit haben, es zu erlangen: Wir müßten alle unsere Energien und Möglichkeiten auf dieses einzige Ziel ausrichten, damit es nicht bloß eine Utopie, ein Traum weniger, ein uralter Wunsch aller bleibt. Was für den Menschen einst nur Mittel waren, um glorreich den ewigen Kampf mit der Natur zu bestehen, sind heute Ziele geworden. Wir sind des ursprünglichen Schreckens und der dazu gehörigen natürlichen Abwehrreaktionen verlustig gegangen. Wir sind zu Verrückten geworden, die auf einer im Raum umherirrenden Kugel umherlaufen. Unser Zustand auf Erden ist derjenigen einer vergeßlichen und ignoranten Gruppe von Touristen, die sich unverhofft an einem gewissen Ort finden, nicht unähnlich. Sie können sich nicht erinnern, woher sie gekommen sind, und auch nicht wünschen fortzugehen, denn sie kennen keine anderen Orte, es bleibt ihnen nichts anderes übrig, als möglichst lange zu verweilen, um den Ort besser kennenzulernen und um das Gedächtnis wieder zu finden. Die Furcht vor Alter und Tod ist schon immer von Dichtern, Wissenschaftlern, Philosophen, Religionen, Künstlern aufgenommen und subliminiert worden, aber noch nie wurde ihr mit der nötigen Kühnheit entgegengetreten. Der Großteil der Handlungen des Menschen ist heute ungerechtfertigt. Logisch oder unnütz würden sie für ihn, wenn er die Unsterblichkeit seines Körpers erreicht hätte; nur dann werden wir uns phantastische und irrationale Ideale und Ziele erlauben können (Kunst, wissenschaftliche Forschung, Briefmarkensammlung usw.). Der Schlaf dient dazu, die Müdigkeit zu beseitigen und den Körper täglich neu erstehen zu lassen. Aber dem Schlaf gelingt es nicht, diese Müdigkeit völlig zu überwinden. Vielleicht ist der Tod nichts anderes als das Resultat der Summe von angesammelten Müdigkeiten, die wir im Schlaf nicht beseitigen konnten. Wahrscheinlich haben wir einen "anderen Schlaf" notwendig, der uns täglich vom andern Typ der Müdigkeit befreit, vom Altern und vom Sterben. Die Biologie hat schon erkannt, auf welche Weise auf Zellen eingewirkt werden kann, die den Verfall des menschlichen Körpers bewirken: also auf den Prozeß, der uns dem Tod zuführt. Im Vergleich zur Anzahl der Erdbewohner sind es leider nur wenige Personen, die sich mit diesen Untersuchungen beschäftigen. Wir alle müßten jegliche Aktivität aufgeben – abgesehen von denen, die zum Überleben beitragen – um mit unseren Fähigkeiten für alle unsern Beitrag zu leisten, oder um andere Tätigkeiten zu erfinden. Mit einer fast kollektiven Anstrengung und mit Hilfe einer jungen Generation, die frühzeitig und fast ausschließlich sich nach nützlichen Erkenntnissen richtet, könnten wir das Ziel, die Unsterblichkeit, im Zeitraum von 20 oder 30 Jahren erreichen. Folglich könnten auch die sozialen, politischen, kulturellen, wirtschaftlichen Probleme, die Resultat und Bestandteil der früheren Betrachtungsweise des Lebens sind, umgewandelt und gelöst werden, weil sie ihre Bedeutung verlieren würden, wenn sie lediglich der neuen Wirklichkeitsvision angepaßte Instrumente würden. Sprach- und Kommunikationssysteme, für deren Erfindung und Vervollkommnung der Mensch seine besten Energien geopfert hat, würden so endlich zu Mitteln und blieben nicht Ziele. Selbstverständlich müßten alle Geburten gestoppt werden, bis neue Lebensräume zur Verfügung stünden. Der Mensch hat seine Evolution eingeleitet, als er mit eigens erfundenen Verteidigungsmitteln der feindlichen Umstände und Umwelt Herr wurde. Eigenartigerweise hat er vom Zeitpunkt an, in welchem es ihm gelang, das augenfälligste Übel zu überwinden, sich mit der Zeit an die Idee gewöhnt, zu altern, krank zu sein, eines natürlichen Todes zu sterben, und sich an sie als gleichsam unumgängliche Übel gewöhnt. Die Distanz zur letzten Gefahr und zum letzten noch ungelösten Problem wuchs am Verhältnis der Hinwendung zu den neuen Interessen. Die natürliche Aggressivität des Menschen ist nichts anderes als die Frustration des Selbsterhaltungstriebes, dem es nicht gelungen ist, sein wahres Ziel: die Überwindung











des Todes, zu erreichen. Die Tatsache, Kinder zu zeugen, ist nichts anderes, als stets andere Dinge zu erzeugen, weil man nicht die Möglichkeit hat, ewig zu leben. Vielleicht ist gerade diese Möglichkeit, andere Dinge zu erzeugen, eine Art des Erlangens der Ewigkeit. Der Unterschied besteht jedoch darin, daß sie von der Gattung Mensch und nicht vom Einzelnen erlangt wird. Das Wissen darum, daß wir selbst Nachkommen sind, sollte uns zu verstehen geben, daß wir selbst unsere Erfahrungen ausnutzen, jetzt und in der Zukunft. Es ist weder nötig noch interessant zu wissen, was auf der Erde geschehen wird, wenn die Menschen physisch unsterblich geworden sind. Schon allein die Möglichkeit zu haben, den Zeitpunkt des Todes selbst bestimmen zu können, wird schon ein außerordentliches Ergebnis sein, das uns auch die Ruhe geben wird, zum ersten Mal den nicht mehr fliehenden und unwiederholbaren "Augenblick" zu ergreifen und zu leben. Gleichzeitig hat der unsterbliche Mensch auch den Augenblick seiner Geburt gewählt. Denn für immer zu leben, beinhaltet auch die Entscheidung, in diesem Moment zu leben, und nicht vielleicht nachher. Die "große Kunst" wird das Zusammenwirken der Menschen sein, die die Ursache ihrer eigenen kosmischen Unglücklichkeit beseitigen wollen. Wir werden "schön" sein, weil wir nichts anderes als Schönes schöpfen werden, wir werden "neugierig" sein, weil niemand auf uns achten wird, vielleicht werden wir nichts wissen aber dafür alles sehen. Wir müßten uns gegen die Kultur der Menschen wenden, weil sie nur der "Natur" dient und dienen wird, also unseren Nachkommen, die — Erben aller Fortschritte — unsterblich sein werden, während es doch an uns wäre, zu erreichen, was sicher in vielen Jahren erreicht werden wird. Schon immer haben wir uns glaubwürdige Ideale geschaffen, Leitmotive, die unserem Leben einen Sinn gaben. Dabei hat es sich fast immer um Vorwände gehandelt, um eine Gruppe von Leuten anderen näherzubringen, meistens als Bündnis gegen andere oder zum Nutzen erfundener Personen. Der Mensch hat immer vorgetäuscht, nicht er sei der Erfinder dieser Motivationen, sie könnten nicht vollständig seiner Kontrolle unterworfen werden, weil unumgänglich von der Natur vorbestimmt. Diese verhängnisvollen Ideale, an die der Mensch stets zu glauben vorgab, haben ihm seinen Nächsten niemals näher gebracht. Denn unbewußt spürte er, daß es sich um phantastische Ideale handelte, mit denen er schwerlich jenen radikalen Wandel herbeiführen konnte, den er unbewußt herbeisehnte. Nur ein höheres, nicht verhängnisvolles, natürliches Ideal kann alle in der Anstrengung vereinen, es zu erreichen. Mit dem Erlangen der Unsterblichkeit seines Körpers könnte sich der Mensch vielleicht zum ersten Mal auf der Erde wirklich und unbestreitbar von den anderen lebenden Dingen unterscheiden. So könnte er an jener zeitlichen Ordnung teilhaben, die entfernteren und größeren Dingen innewohnt. Sein Körper würde so zum ewigen Satelliten seines Denkens. Wenn er sich in der Zeit zu einem von ihm gewählten Zeitpunkt aufhalten, den Alterungsprozeß aufhalten würde, dann gelänge es ihm, den Zauber der geheimnisvollsten Dimension, die das Weltall regelt, zu unterbrechen: das wäre der erste Schritt zu einem höheren Verständnis des Lebens. Ich hoffe, eines Tages ein Glas nehmen, es mit Wein füllen, trinken und eine Henne ausführen zu können, und dabei bin dann wirklich ich es, der das tut.

Gino de Dominicis 1969–1972

Übertragung aus dem Italienischen

Einzelausstellungen

Adynamische Kunst, Fodor Mus., Amsterdam 1962. Gal. Swart, Amsterdam 1966. Gal. La Nuova Loggia, Bologna 1968. art & project, Amsterdam, 10.–24. Jan. 1970. art & project, Amsterdam, 9.–23. Jan. 1971. Mt. San Antonio College, Walnut, Cal. 1971. Neudeflat, Utrecht 1971. Pomona Art Gal., LA 1972. Mezzanine Gal., Halifax, Nova Scotia 1972. art & project, Amsterdam 1972.

Gruppenausstellungen

Dilexi Gal., LA 1962. Bob de Witt Gal., Topanga Canyon, Cal. 1962. Universitätsgal., Groningen 1965. Gal. de Mangelgang, Groningen 1967. *Skulpturen*, Keukenhof, Lisse 1967. Stedelijk Mus., Schiedam 1967. *Signalement*, SM, Amsterdam 1967. *Junge Kunst aus Holland*, KH Bern 1968 (Kat.). * *RA 3*, Amalfi 1968. Gal. Espace, Amsterdam 1968. *Art and Technology*, Gal. 845, Amsterdam 1968. Gal. Swart, Amsterdam 1969. *Naturalistische Situaties*, Gal. Walenkamp, Leiden 1969. Academie voor Kunst en Vormgeeving, Den Bosch 1969. * *Op Losse Schroeven*, SM Amsterdam 1969. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern 1969. * *Pläne und Projekte als Kunst*, KH Bern 1969. * *Between Man and Matter: Tokyo Biennale '70*, Tokio 1970. *Nirvana*, Kyoto Municipal Mus., Kyoto 1970. * *Sonsbeek '71*, Arnhem 1971. *Studio Show*, South Figueroa, LA 1971. * *Prospect '71/Projection*, KH Düsseldorf 1971.

Edition

Ger van Elk, Büchlein, Aufl. 300, art & project, Amsterdam, Juli 1971.

Bücher

Germano Celant, * *Arte Povera*, Mailand 1969. C. Blotkamp, *Na de Beeldenstorm*, Amsterdam 1971.

Periodica

J. Eykelboom, *G. v. E.*, in: Vrij Nederland, 9. Sept. 1967. R. Hartzema, *Dutch Treats*, in: Art and Artists, Sept. 1967. Piero Gilardi, in: Flash Art, II/7, März–April 1968. Piero Gilardi, * *Micro-Emotive Art*, 1968. Piero Gilardi, * *Primary Energy and the Microemotive Artists, 1968. G.v.E., Amalfi*, in: Museumjournaal, Jan. 1969. C. Kapteijn, in: Museumjournaal, Febr. 1969. Jean-Christophe Ammann, * *Schweizer Brief: Live in Your Head – When Attitudes Become Form*, 1969. C. Blok, * *Letter from Holland*, 1969. Tommaso Trini, * *Quando le attitudini diventano forma*, 1969. Tommaso Trini, * *Pioli Quadrati in Buchi Rotondi*, 1969. J. Love, *Tokyo Biennale*, in: Art International, Sommer 1970. R. H. Fuchs, in: De Gids, Amsterdam, 5/6/1971. R. H. Fuchs, in: Museumjournaal, 16/3/1971. A. von Graevenitz, *Sonsbeek '71*, in: Kunstnachrichten, Okt. 1971.

Ger van Elk

* 1941 Amsterdam. Lebt in Amsterdam und Los Angeles.



SCULPTURE Phase 1 – PERSPIRATION/SCHWITZEN,
aus dem Film PAINTING-SCULPTURE, 1971
(Holländisches Fernsehen, 21. 2. 1971)

Ausbildung

Cornish School of Allied, Seattle, Washington 1961. Accademia di Belle Arti, Rom 1962–1963.

Einzelausstellungen

Reese Palley, SF, Mai 1970. MOCA, SF, Aug. 1970. Richmond Art Center, Richmond, Cal., Sept. 1970/Leviation Piece/Die Ausstellung wurde geschlossen. Reese Palley, SF, 19. Mai–13. Juni 1970 (Kat./Text: W. Sharp; T. F., Photographs: Amsterdam, 19. Juli 1968, 11 a.m.–Noon). Reese Palley, NYC, 4.–26. Jan. 1971; SF, 21. Okt.–20. Nov. 1971.

Events

Art Deposit, Gal. Zwirner, Köln, Okt.1967. *Asbestos Tracking*, a three part piece, SF, 18. Mai 1970, vor der Ausstellung bei Reese Palley. *Cellar Event*, Reese Palley Gal., NYC, 9. Juli 1970. *Soluble Fish*, Pont Neuf, Paris, 10. Nov. 1970. *Isolation Unit*, (+ Beuys), Kunstakademie Düsseldorf, 24. Nov. 1970 (45 rpm/T. F.; Pipes/Joseph Beuys: Seeds). *Environmental Surfaces*, Three Simultaneous Situational Enclosures (+ Acconci, Oppenheim), Reese Palley, NYC, 16. Jan. 1971, 22.00–23.00. *Pices*, Univ. Art Gal., Santa Clara, Cal., Febr. 1961. *Tomas* Schmit, *Zyklus*, MOCA, SF, 18. März 1971. *Lever*, 93 Grand Street, NYC, 1. Okt. 1971. Aktionen von Acconci, Oppenheim, T. F., mediacontact, Mönchengladbach, Martinstr. 46, 14. Okt. 1971. *(Art Information of T F.*, Kirwes, Düsseldorf, 2/Okt. 1971, pp. 14). Reese Palley, SF, 23. Okt.–20. Nov. 1971.

Gruppenausstellungen

The Return of Abstract Expressionism (Proceduralism), Richmond Art Center, Cal., Okt. 1969 (Kat./Notizen der Künstler/T. F.; inside – outside). *Summer Symposium*, Carl van der Voort Gal., S. F. 1969. * *The Eighties*, Univ. Art Mus., Berkeley 1970. *Sound Sculpture As* (+ u. a. Melchert, Fried), MOCA, SF, April 1971. * *Body Works* (Tonguing), MOCA, SF. 1971 (Org.: Willoughby Sharp). Cheltenham Art Center, Penn., März 1971 (Org.: Acconci, Italo Scanga). * *Project: Pier 18*, MOMA, NYC 1971. * *Arte do Sistemas*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires 1971. * *Prospect 71/Projection*, KH Düsseldorf 1971. * *Notes and Scores for Sounds*, Mills College Art Gal., Oakland, Cal. 1972. *The San Francisco Performance* (+ u. a. Fried), The Newport Harbor Art Mus., Cal., 12. März–16. April 1972 (Org./Kat./Text: Tom Marioni, MOCA, LA).

Video/Film

If Marcia Ever Gets Back with the Butane, This Film Will Be a Gas, 1969, Super 8, c, Ton, 30', mit Willoughby Sharp. *Rain*, New York 1970, Super 8, 3'. *Sweat*, New York 1970, Super 8, 3'. *Three-Minute Film*, 1970, Super 8, c, o. Ton, 3'. *Breath*, 1970, Super 8, c, o. Ton, 3'. *Tonguing*, 1970, s/w, o. Ton, 30'. *The Rake's Progress: In the Service of Art*, 1971, s/w, Ton, 30'. *Turgescent Sex*, 1971, s/w, Ton, 40'. *Clutch*, 1971, s/w, Ton, 50'. *Inside the Harlequin: Approach – Avoidance II, III*, 1971, Simultanprojektionen von Filmen, Super 8, 15'.

Interviews

T. F. – ... I Wanted to have my mood affect their looks, in: Avalanche, Winter 1971, pp. 70–81. Do.: *A Discussion with T. F., Vito Acconci and Dennis Oppenheim.*

Terry Fox

* 1943 Seattle, Washington. Lebt in San Francisco, California.

Periodica

Willoughby Sharp, *T. F.: Elemental Gestures*, in: Arts Magazine, 44/7, Mai 1970, pp. 48–51. Willoughby Sharp, * *Body Works*, in: Avalanche, Herbst 1970, pp. 14–17. *Galleries*, in: Avalanche Herbst 1970, p. 11 (Foto: Terry Fox/Reese Palley Gal., Mai/Juni 1970). *Rumbles*, do., p. 6 *(Sound Sculpture As*, MOCA). Brenda Richardson, * *Bay Area Survey: The Myth of Neo-Dada/Los Angeles – Bay Area Galleries*, 1970. *J. Beuys & Terry Fox: Action*/ Fotodokumentation, in: Interfunktionen 6, Sept. 1971, pp. 34–54. Cindy Nemser, * *Subject-Object: Body Art*, in: Arts Magazine, 46/7, Sept./Okt. 1971, pp. 38–42. *Rumbles*, in: Avalanche, Herbst 1971, p. 7 *(Elements, Actions, Conditions*, aus: *Turgescent Sex, s. Video)*. CNM, *Hospital As Art Environment, San Francisco*, in: Artweek, 13. Nov. 1971. *T. F.: Pisces*, in: Interfunktionen 8, Jan. 1972, Neue Leute. Thomas Albright, *San Francisco*, in: Art Gallery Magazine, Jan. 1972, p. 54. Peter Plagens, *T. F. – The Impartial Nightmare*, in: Artforum, X/6, Febr. 1972, pp. 76–77. Antje von Graevenitz, * *Body Art – vier Aspekte neuerer Kunsterscheinungen*, 1972.

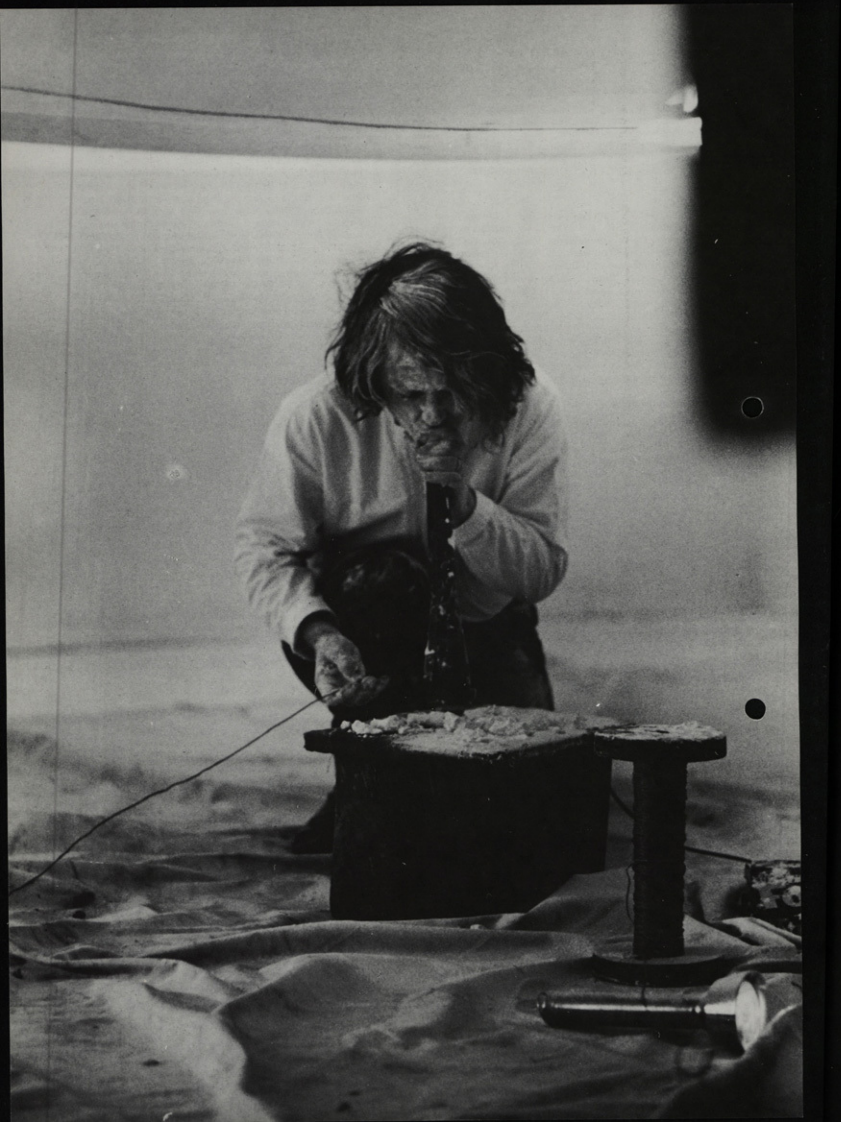
SELFGOVERNMENT/SELBSTREGIERUNG

Selfgovernment is a 120 hour fast. Selfgovernment reinstates the body as arbiter of consciousness ... the consciousness produced by a deprived body manifesting itself in action. States of mind originating in the body become so dominant they objectify in the corpse they inhabit like the corporate states of anguish, active and passive.

The trunk leads the mind towards suicide, exteriorizing actions proceeding directly from the interior in order to radiate the occupied space with the body turned inside out.

Selbstbeherrschung ist ein 120stündiges Fasten. Selbstbeherrschung setzt den Körper als Schiedsrichter über das Bewußtsein ... ein Bewußtsein vorgeführt durch einen verdorbenen Körper in Aktion. Geisteszustände, die im Körper ihren Ursprung haben, werden so vorherrschend, daß sie im Körper, den sie bewohnen, die vereinigten Zustände von Schmerz und Qual, den aktiven und den passiven, objektivieren.
Der Rumpf führt den Geist zum Selbstmord, durch das Exteriorisieren von Handlungen, die direkt aus dem Innern kommen, um den besetzten Raum zu erhellen, mit dem von innen nach außen gedrehten Body.

Environmental Surfaces Performance, aufgeführt am 16. Januar 1971 bei Reese Palley, New York.



Howard Fried

* 1946 Cleveland, Ohio. Lebt in San Francisco, California.

Ausbildung

Syracuse Univ., Syracuse, N.Y. 1964–1967. Western Reserve University, Cleveland, Ohio 1967. Cleveland Art Institute, Cleveland, Ohio 1967. San Francisco Art Institute, 1967–1968, B. F. A. University of California, Davis 1968–1970.

Einzelausstellungen

The Art Company, Sacramento 1969. Univ. of Nevada, Reno 1970. Reese Palley, SF, Juni 1970. Reese Palley, NYC, 8.–29. Mai 1971 (E: Filmed and Sculptural Projects). *H. F. – Synchromatic Baseball, 16 Rosestreet, SF*, De Saisset Art Gal., Univ. of Santa Clara, Cal., 3.–27. Febr. 1972 (E/Text: H. F.: Dominant Provider of Aggression ...). Reese Palley, SF 1972. San Francisco Art Institute, 11. März–8. April 1972.

Gruppenausstellungen

Repair Show, Berkeley Gal., SF 1969. *Bay Area Conceptual Art*, Reese Palley, SF 1969. *Pollutiona Show*, Oakland, Mus., Oakland, Cal. 1970. *Slant Step II*, The Art Company, Sacramento, Cal. 1970. *Three Sculptors*, San Francisco Art Institute, 1970. *Collectors Participate*, Hansen-Fuller Gal., SF, Cal. 1970. *Concealment Show*, Univ. of Cal., Davis 1970. * *The Eighties*, University Art Mus., Univ. of California, Berkeley 1970. *Looking West*, Joslyn Art Mus., Omaha, Nebraska, 18. Okt.–29. Nov. 1970 (Kat.). * *Young Bay Area Sculptors*, San Francisco Art Institute, 1970. Cheltenham Art Center, Cheltenham, Penn. 1971 (Org.: Vito Acconci, Italo Scanga). *MOCA FM*, Mus. of Conceptual Art, KPFA, Radio Berkeley 1971. *6 Comedy Sonatas*, MOCA, SF 1971. * *Prospect 71/Projection*, KH Düsseldorf 1971. *40 Winks*, University Art Mus., Univ. of California, Berkeley 1972. * *Notes and Scores for Sounds*, Mills College Art Mus., Oakland, Cal. 1972. *The San Francisco Performance* (+ u. a. Fox), Newport Harbor Art Mus., Newport Beach, Cal., 12.–16. April 1972 (Org./Kat.: Tom Marioni, MOCA/Text: T. Marioni, Thomas Albright).

Textpublikationen

An Introduction to the Cheshire Cat, SF, o. J. *1 A triangle or trauma as opposed to a diangle or drama*, in: flash art, 28/29, Dez. 1971/Jan. 1972, p. 8. *Studio Relocation*, in: Breakthroughs in Fiction, Something Else Press 1972.

Interviews

mit Tom Marioni, KPFA Radio, Berkeley, Cal. 1972.

Video/Film

1970, 1970, Super 8, 28'. *Approach-Avoidance I*, 1970, Super 8, 15'. *Chronometric Depth Perception*, 1970, Super 8, 2'52" (Text publ.

Indian War Dance, Januar 1972 Performance, für d5 vorgesehen Reese Palley), *Inside the Harlequin: Approach-Avoidance II, III*, 1971, Super 8, je 14', Simultanprojektion. *Cheshire Cat II*, 1971, Super 8, 16'. *Fuck You Purdue, Fuck You Ward*, 1971, Video und 16 mm, Ton, 30'. Sea Sell Sea Sick at Saw Sea Soar, 1971, Video und 16 mm, Ton, 45'.

Periodica

Alfred Frankenstein, *The Eighties Show*, in: San Francisco Chronicle, 27. März 1970. Jean Jaszi, *The Eighties Show*, in: Art Week, April 1970. Brenda Richardson, *H. F.: Paradox of Approach Avoidance*, in: Arts Magazine, Juni 1971, pp. 30–33. Grace Glueck, *New York: Big Thump on the Buss Drum*, in: Art in America, Mai/Juni 1971, pp. 132–133. Brenda Richardson, * *Bay Area Survey*, 1970. Alec Lambe, *16 Rose Street*, in: Art Week, 1. Jan. 1972. Steve Davis, *H. F. – Installation Piece*, in: Artweek, 25. März 1972 (Reese Palley, SF, April).

Indianischer Kriegstanz

Zwei Ringer kämpfen miteinander. Klingelzeichen geben die Kampfrunden an. Nach jeder Runde gibt ein Preisrichter den jeweiligen Sieger dieser Runde bekannt.

Sofort nach jedem Schiedsspruch serviert ein Kellner dem Sieger der abgelaufenen Runde einen Schluck Whiskey. Das Klingelzeichen ertönt und eine neue Runde beginnt. Wer welche Runde gewonnen hat und wieviele Runden gefochten wurden, gewonnen oder verloren, wird nicht aufgeschrieben. Diese Prozedur wird solange fortgeführt, bis beide Kämpfer vollständig bewegungsunfähig sind.

Wenn bei Beginn einer neuen Runde nur einer der beiden Kämpfer aufrecht steht, so darf er sein hilfloses Gegenüber nicht angreifen. Am Ende der Runde würde er jedoch eine weitere Portion Whiskey (Feuer-Wasser) erhalten.

Der Kampfplatz ist mit Schutt bedeckt. Dieser Schutt, wozu auch die Whiskeyflasche gehört, verkörpert den normalen Pflichtanteil unserer objektorientierten Zivilisation. Das Bewußtsein eines jeden Kämpfers weist ihm die Hauptrolle im Kampf zu und läßt ihn seinen Gegner und seine Umwelt als Objekt erfahren. Im Laufe des Ringkampfes kann jeder Teil der Umgebung, auch wenn er





leblos ist, durch scheinbare Koinzidenz seine Neutralität in Frage stellen. Es ist wahrscheinlich, daß einer der beiden Anwärter auf die Siegerrolle einen Farbkübel als neutrales Ding empfindet, während der andere Kämpfer denselben Kübel als Verbündeten des anderen ansieht.

Übermüdung, Trunkenheit und der ständige Positionswechsel, kurz die Unordnung der Dinge, führen bald zu dem Punkt, wo Subjekt und Objekt sich nicht mehr klar voneinander unterscheiden können (Alles wird durch alles bewegt. Wir alle sind alles.) und verstärken die Erfahrungen eines Anthropomorphismus, in dem Objekt und Subjekt austauschbar sind.

Die Dose mit Ölfarbe versetzt Davids Nase einen Stoß. Dabei schlitzt Davids Nase die Ölfarbendose auf. Körperflüssigkeit wird vergossen. Wir sind bedeckt von nutzlosen Überresten. Einer geht zu Boden und noch weit länger als ich zählen kann. *Wer war denn noch diese Farbdose? Auf wessen Seite war sie?*

Ich weiß es nicht, Scheißkerl . . . aber du hast mich an ihn rangeworfen. Wir schlüpfen und gleiten durch das letzte Opfer. Ein richtiges Puff. Wir stoßen gegen den Heizofen. Die Nase bespritzt ihn mit Blut. Meine Hand kriegt einen Schlag ab. *Scheiß Heizofen.* Die Reizauslöser, die mit Aggression oder mit Drohungen identifiziert werden, werden doppeldeutig: Er hat mich geworfen. Ich bin gestolpert. Es hat mich geschlagen. Wer hat im Hurrikan noch die Übersicht?

Wie oft in Zeiten der Enttäuschung liegt das destruktive Potential der sogenannten leblosen Materie im parasitären Nutzenziehen aus unverantwortlicher und unwirksamer Verausgabung von Lebensenergien.

Eine Möglichkeit, einen Bandwurm zu killen, ist die, nicht mehr zu essen. Alles reflektiert sich an der Oberfläche.

Howard Fried

Indian War Dance, Januar 1972 Performance, für d5 vorgesehen



The Beginnings of the Living Sculpture

Meet the Critics, London, Winter 1968/1969. *Reading from a stick*, Geffreye Mus., London 1969 (160 Querschnitte ihres eingefärbten Stocks etc. in: Barbara Reise: *A St. Martin's-School-of-Sculpture Career* in: Art News 70/7/Nov. 1971, pp. 62–65).

Singing Sculpture

"Underneath The Arches . . ." (Text: Flanagan + Allen, gesungen von Hardy + Hudson, 20/30er Jahre). 1. Aufführung in St. Martin's School, 20. Jan. 1969 + kurze vorgelesene Einführung darüber, daß sie in der Vorführung Skulpturen seien. Dauer: 3 Schallplattenlängen. Weitere Auftritte: In einem Rock-Konzert, London Lyceum 1969 / Sussex Festival 1969, neben u. a. „The Who" / Movietone-News Show 1969 / BBC Bristol TV Show 1969 / Royal College, London, 23. Jan. 1969 / Slade School 1969, persönliche telefonische Einladung und Verabschiedung mit Handschlag / Railway Arch no. 8, Cable Street, London, 26. Okt. (E) / 1. *Between*, KH Düsseldorf, 14./15. Febr. 1970 (ohne Einführung, Dauer unabhängig von der Schallplattenlänge. Zum 1. Mal sangen G & G. / Gal. René Block – Forum Theater, Berlin 20. Febr. 1970 / KV Hannover, 28. Febr. – 1. März 1970 / Zur Eröffnung der Ausst. *Zeitgenossen*, KH Recklinghausen, Anfang Mai 1970 / Gal. Heiner Friedrich, München, 14. Mai 1970 / Zur Eröffnung der Ausst. *Das Ding als Objekt*, Kunsthalle Nürnberg, 10.–12. Juni 1970 / Zur Eröffnung der Ausst. * *Conceptual Art/ Arte Povera/Land Art*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin, 11. Juni 1970 (Kat.: Dok. + Inserat) / KV Stuttgart, 17. Juli 1970 / Zur Eröffnung *Das Ding als Objekt*, Sonja Henie – Niels Onstad-Foundation, Oslo 11.–13. Sept. 1970 / Stadsbibliteket Lingby, Kopenhagen, 14.–16. Sept. 1970 / Gegenverkehr Aachen, 8.–13. Okt. 1970 (Dauer 8 Stunden) / Heiner Friedrich, Köln, 14.–17. Okt. 1970 (8 Stunden) / Museum Haus Lange, Krefeld, 18. Okt. 1970 (8 Stunden) / Nigel Greenwood Gal., London, 10.–14. Okt. 1970 (7 Stunden) / Gal. Ileana Sonnabend, NYC, Downtown, 25.–27. Sept. 1970 (5 Stunden + 2x 1 Nacht + 2 Stunden).

Two Men Shows

art & project, Amsterdam – Tokyo, 4. Febr.–2. April 1970 (bulletin 20: Gilbert's Portrait gezeichnet von George + George's Portrait von Gilbert). *The Pencil on Paper Descriptive Works of G &G. The Sculptors*, Konrad Fischer, Düsseldorf, 11. Mai–5. Juni 1970 (Living Sculpture, 10. Mai 1970). *Art Notes and Thoughts*, art & project, Amsterdam, 13.–23. Mai 1970 (Living Sculpture, 12. Mai / E/Ausst.liste mit Dank von „Gilbert & George of Art for All."). *Three new drawing sculptures*, Gal. Francoise Lambert, Milano, 13. bis 25. Juni 1970. *The Pencil on Paper Descriptive Works*, Gal. Skulima, Berlin, 28. Sept.–7. Nov. 1970 (Living Sculpture, 28. Sept. ff). *To Be with Art is All We Ask. G & G the human sculptors*, Gegenverkehr Aachen, 8.–13. Okt. 1970 (Kat. 8/70/Werk-publikationen: *Art for All*). *With Us in the Nature*, Drawings, Heiner Friedrich, Köln, 14. Okt. 1970. *To Be With Art Is All We Ask*, Nigel Greenwood Gal., London, 16.–21. Nov. 1970. In Zusammenhang mit * *Sonsbeek 71*, in: Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 28. Mai–26. Juni 1971. *There Were Two Young Men*, Gal. Sperone, Torino, 28. Mai–8. Juni 1971 (Drawings, 6-parts; Limmericks; + Living Sculpture, 28. Mai). *A Touch of Blossom Spring 1971 With Best Wishes To You*, art & project, Amsterdam 1971 (bulletin 47 : *The Paintings – With Us in the Nature*).Whitechapel Gal., London, Juli/August 1971 (Living Sculpture zur Eröffnung). KV Düsseldorf, 3.–30. Sept. 1971. SM, Amsterdam, 27. Okt.–28. Nov. 1971 (Gemeinsamer Kat./Text: *Six Points – towards a better understanding*, Hg. KV für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf + SM, Amsterdam). *The General Jungle* (Drawings 23-parts, überlebensgroß), Ileana Sonnabend, NYC, 25. Okt.–3. Nov. 1971 (Text: Being living Sculptures is our life-blood). *A Living Sculpture of George & Gilbert the Human Sculptors*, Show Room du Garden Stores Louise, Bruxelles, 18./19. Febr. 1971. *The Ten Speeches of Gilbert and George the Sculptors Spring 1971*, Nigel Greenwood Inc. Ltd., London, Nov. 1971. *New Works by Gilbert & George*, art & project, Amsterdam, 22. Dez. 1971–21. Jan. 1972. Gilbert & George bei Konrad Fischer, Düsseldorf, Jan. 1972 (E: Christmas of 1971).

Gruppenausstellungen

* *Konzeption/Conception*, Städt. Mus. Leverkusen 1969. * *Pläne und Projekte als Kunst*, KH Bern 1969. Gal. Block, Berlin, 20. Febr. 1970. * *Paris IV. 70*, Paris 1970. *Summer*, art & project, Amsterdam, 14. Juli–15. Aug. 1970. *2.972.453*, CAYC, Buenos Aires, Dez. 1970. * *Situation Concepts*, Innsbruck 1971. * *Biennale Nürnberg 1971*. * *Prospect 71 – Projection*, KH Düsseldorf.

Gilbert & George / Art for All

Postpublikationen, Art for All, London

May we describe to you with picture and words a sculpture which began on the last Saturday in November of 1969 (Zeichn., Text, 1 Blatt, 20, 1x17/*A Guide to the Singing Sculpture*, 1970 / *The Pencil on Paper – Descriptive Works of Gilbert & George the Sculptors*, 1970 (booklet, 20,5x12,5, 12pp., Aufl. 500). *To Be With Art Is All We Ask*, 1970 (booklet, 20x12, 8pp., s/w, Aufl. 300); in: David Lamelas, * *Publication*, 1970. *The Sadness in Our Art*, Juli 1970. *A Day in the Life of Gilbert & George the Sculptors*, Herbst 1971 (booklet, 13x21, 12pp., num., sign., Aufl. 1000).

Limmericks

1. *Lost Day*, 11. März 1971. 2. *Shyness*, 29. März 1971. 3. *Experience*, 2. April 1971. 4. *Worldliness*, 13. April 1971. 5. *Idiot Ambition*, 24. April 1971. 6. *Normal Boredom*, 1. Mai 1971. 7. *Manliness*, 15. Mai 1971. 8. *Artist's Culture*, 19. Mai 1971.

Editionen Art For All, London

Relaxing Walking Viewing, 1970 (Umschlag + 10 pp. 19x21,5. Aufl. 13). *The Words of the Sculptors*, 1970 (Umschlag + 4 pp. 21x29, Aufl. 35). *Two Text Pages, Describing our Position*, 1970 (Umschlag mit 2 pp., 28,5x38, Aufl. 19). *To Be With Art Is All We Ask*, 1970 (Umschlag mit 8 pp., 22x22,5, Aufl. 9). *The Ten Speaches of Gilbert & George the Sculptors*, 1971 (Umschlag mit 10 pp., 20x20, Aufl. 10).

Magazine Sculpture + Werkpublikationen in Magazinen

G & G THE SCULPTORS PRESENT "UNDERNEATH THE ARCHES" – the most intelligent fascinating serious and beautiful art piece you have ever seen, in: Studio International 179/922/Mai 1970, pp. 218–221. *UNDERNEATH THE ARCHES*, in: Interfunktionen 4/1970, pp. 177/188. *Art for All*, in: Interfunktionen 5/1970, pp. 17–20. In: Museumjournaal 15/4/ Sept. 1970, p. 200. *There were two young men who did laugh . . .*, Magazine Sculpture for Studio International 181/933/Mai 1971, pp. 220/221. Sculpture for the Sunday Times Magazine 10/1971. Sculpture for the Evening Standard, 9. 12. 1971.

Videotape

The Nature of our Looking, 1970, s/w, 18', in: * *Identifications*, Videogal. Schum, Berlin.

Bücher

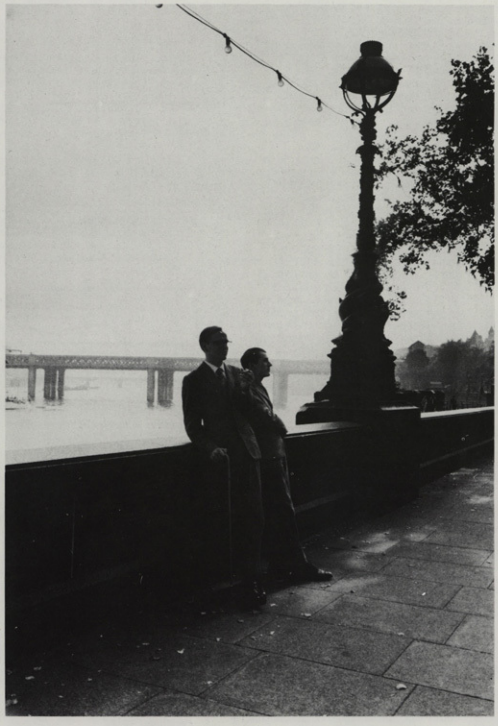
In: * *Kunst van Nu*, Utrecht 1971. Klaus Honnef, * *Concept Art*, Köln 1972.

Periodica

Klaus Ulrich Reinke, *Vragen, vragen, vragen – de vierde 'between' in de Kunsthalle van Düsseldorf*, in: Museumjournaal 15/3 Juni 1970, pp. 117–119. Michel Moynihan, G & G, in: Studio International 179/922/Mai 1970, pp. 196/197. Charles Harrison, *Art on TV*, in: Studio International 181/929/Jan. 1971, pp. 30/31. Klaus U. Reinke, * *De Werkelijkheid moet overwonnen werden*, 1971. Martin Kunz, *Londoner Kunstbetrieb I*, in: Kunstnachrichten 7/März 1971. Jean-Clarence Lambert, *G & G*, in: Opus International 24/25/Mai 1971, p. 96, Donald Brook, *UK commentary*, in: Studio International 183/936/Sept. 1971, pp. 87–91. Petra Kipphof, *G & G*, in: Zeitmagazin 38/Sept. 1971, pp. 12–15. Dore Ashton, *Synoptic loft: U.S. commentary*. In: Studio International 182/938/Nov. 71, pp. 199–201. Barbara Reise. *Presenting G & the Living Sculptures*, In: Art News, Nov. 1971, pp. 62–65, 91, 92.

G G

ART FOR ALL
12 Fournier St.
LONDON, E.1



Lost Day

14th March 1971

—

GILBERT AND GEORGE
the human sculptors

Ausbildung

Hochschule für Bildende Künste Hamburg. Stipendium des DAAD in London, 1971/72.

Filme

Einhorn, 1970, Super 8, c, 8'. Darstellende: Angelika, Kamera: Mitzka. *Schwarze Hörner*, 1971, Super 8, 6'. Darstellende: Mitzka, Kamera: Thode. *Körperfarbe* (Aktion), 1971, Super 8, 8'. Darstellende: Birdy. *Malaktion:* R. Horn. Kamera: Mitzka. *Mata Hari*, 1971, 16 mm, c, 3'. Darstellende: Birdy, Malaktion: R. Horn, Kamera: KP Brehmer. *Yoni*, 1971, 16 mm, c, 3'. Darstellende: Birdy, Malaktion: R. Horn, Kamera: KP Brehmer. *I Weiss*, 1971, 16 mm, c, 3'. Darstellende: Birdy, Malaktion: R. Horn, Kamera: KP Brehmer. *II Weiss*, 1971, 16 mm, c, 3'. Darstellende: Birdy, Malaktion: R. Horn, Kamera: KP Brehmer. *I Schwarz*, 1971, 16 mm, c, 3'. Darstellende: Birdy, Malaktion: R. Horn, Kamera: KP Brehmer. *II Schwarz*, 1971, 16 mm, c, 3'. Darstellende: Birdy, Malaktion: R. Horn, Kamera: KP Brehmer.

Aktionen

Überströmer, mit Christoph Hemmerling, Rüssel, R. H., in Ausst.: *10 Junge Hamburger Künstler*, KHs Hamburg, 9.–17. Okt. 1970 (Kat./Text: R. H.).

Aktionen im privaten Rahmen

Rote Strümpfe, mit Birdy, Hamburg 1968. *Messungen*, mit Polke, Mitzka, Horn, Hamburg 1970. *Messkasten*, Hamburg 1970. *Brusthorn*, mit Angelika, Horn, Hamburg 1970. *Einhorn*, mit Angelika, Jersbek 1970. *Schwarze Hörner*, mit Mitzka, Steinbruch 1970. *Körperbemalung I, II, III, IV, V, VI*, mit Mitzka, Birdy, 1971. *Hahnengefieder*, mit Mitzka, Horn, London 1971. *Federkleid*, Hamburg 1972.

Periodica

Bazon Brock, *Wiederholte Anmerkungen zu Körperplastik und Körperbemalung*, in: * *Interfunktionen*, 8, Jan. 1972.

Rebecca Horn

* 1944. Lebt in London und Hamburg.

Erfahrungen im Bereich der interpersonellen Wahrnehmung sind die Grundlage meiner Arbeit.

In der Hinwendung zu einer Person bilden sich Wünsche, Empfindungen, Projektionen.

Der Entwurf eines Gegenstandes, in dem sich diese Vorstellungen verdichten, beschreibt eine direkte Bezugsebene zwischen dem Partner und mir.

Er trägt den von mir angefertigten Gegenstand.
Diese Identifikation schafft ein neues Erlebnisfeld.

Rebecca Horn



SCHWARZE HÖRNER 1, 1971

Ausbildung

Mount Holyoke College, B.A. Boston Museum School. Columbia University, M. F. A. Tanz: Tricia Brown.

Konzerte

St. Peter's Gymnasium, Juni 1968. Grand Concord Hotel, Okt. 1968. St. Peter's Gymnasium, März 1969. Studio Gilles Larrain 10 Downtown, Mai 1969. NY University, Okt. 1969. Studio of Alan Saret, März 1970. YMHA 14th Street, April 1970. Univ. of California, San Diego, Mai 1970. Jones Beach, NYC, Okt. 1970. 66 Grand Street, Febr. 1971. NY University, März 1971. Univ. of California, Irvine, Mai 1971. Cape Breton, Nova Scotia, Aug. 1971. LoGiudice, Febr. 1972.

Filme und Video

Seven, 1968, Film mit Peter Campus. *Veil*, 1971, Film mit Richard Serra. *Paul Revere*, 1971, Film mit Richard Serra. *Mirror Check*, 1971, video. *Sound Delay*, 1971, video. *2 Pregnant Women*, 1971, video. *Organic Honey's Visual Telepathy*, 1972, video.

Joan Jonas

* New York. Lebt in New York.

Concert Notes: 1967—1972

Ways of perceiving movement in space — From 1968 to 1970 Indoor Mirror Pieces. Performers carried 5' x 1½' mirrors which displaced and reflected space, performers, and audience who saw themselves in piece. Illusionistic and structured. Weight and fragility of material affected movement — running with and dragging mirrors, leaning and rolling on glass.

1968 — First outside film using reflection of mirrors on costumes of figures moving in landscape space. In the distance and on the horizon. Choreographed ritualistic activities in snow and wind. March 1970 — *Underneath* concert in Alan Saret's loft. Totality of performance seen in mirrors. Audience sitting on first floor saw performance in basement through mirrors resting on edge of hole (8' x 15') reflecting space below. Platform under hole raised performers to 5' below first floor, so that only their heads are seen by audience.

April 1970 *Mirror Check* an image using mirror purified. Nude performer continuously checks entire self out in small round hand mirror. Audience's experience is vicarious in that they cannot see what performer sees, performed 50' from audience.

Fall 1970 *Jones Beach* — Audience viewed performance ¼ mile away. Images of sound, color and movement over distance. Depth of field flattened in distance. *Sound Delay* — 3 performers span ¼ mile space at regular intervals each clapping pieces of wood in cadence. Sight and sound olny synchronized in close space. Sound delayed over distance at different intervals. Sound delay rippled across ¼ mile became sound piece in which viewer coordinated seeing with hearing. *Mirror light signal* over distance. Figure holding mirror on ladder ¼ mile away flashes sun in audience's eyes. *Hoop* man sized wheel in which person turns as spokes of wheel. Prop moves person forward in circular motion.

Outdoor Night Concert, Irvine, California — Searchlight between audience and distant space depicts activity in that space. *Sound Delav II* large numbers on plywood held beside each performer indicating number of paces from audience. Boundaries of space defined. Light hits mirrors on far hill flashing light in audience's eyes.

Choreomania — spring 1971 8' x 12' wall with 4' x 8' mirror hanging from ceiling 2½' from floor. Swings side to side and forward and back. Moving mirror dislocates and disassociates space. Performers on and around wall. Fast pace, quick changes. Time and structure of piece in manipulation of film devices. Light bulbs turn on and off as cuts, dissolves,wall, rugs, cloths used as wipes. Slides in mirror and on wall reflected and passed around room creating enclosed filmic space. Transformations of projected images with bodies and materials.

Summer 1971, Nova Scotia — *Overhead* — Audience views work on beach from cliffs through triangular shaped crevice. Aerial view of flat image. Stone circle adjacent to row of stakes which crossed space. Activity on these props and in and out of space. 20' poles measured circle against line.

Organic Honey's Visual Telepathy — Feb 1972 — Projected, monitored performance with video. Audience sees two things simultaneously. 1. Selected images on 8' x 12' projection and on monitors as continuous 'movie' and 2. the live performance of the making of the images. In which there are activities and props that do not appear in 'movie'. Many scale discrepancies, perform with self on TV, talk to audience on TV — performers all wearing same masks.



Jones Beach, 1970

Biographisches

Kunstakademie Düsseldorf, 1965–1971. Meisterschüler bei Joseph Beuys. Bilder, Zeichnungen, Objekte, Comicstrips. Filme, seit 1967.

Vorführungen der Filme

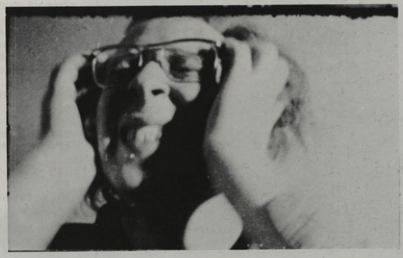
* *intermedia '69*, Heidelberg. * *Konzeption/Conception*, Städt. Mus., Schloß Morsbroich, Leverkusen 1969. Ausst. *S. Polke*, Gal. Heiner Friedrich, München 1970. *Jetzt*, KH Köln, 1970. *Between*, KH Düsseldorf 1970. * *Strategy get arts*, Edinburgh International Festival, 1970. * *7e Biennale de Paris*, 1971. National Film Theater, London 1971. * *Prospect/Projection*, KH Düsseldorf, 1971.

Filme

1 DER GANZE KÖRPER FÜHLT SICH LEICHT & MÖCHTE FLIEGEN! . . ., C. K. und Sigmar Polke, 1969 (16 mm, s-w/c, Magnetton, 30', 18 Bilder/s).
2. DIE TANZSTUNDE, 1969 (16mm, s-w/c, Magnetton, 30', 18 Bilder/s).

Christof Kohlhöfer

* 1942 Bad Nauheim. Lebt in Düsseldorf.

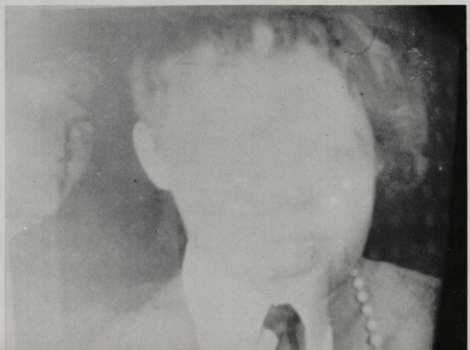




1







Alfred Leslie

* 1927 New York. Lebt in New York.

Ausbildung

New York Univ.

Einzelausstellungen

Tibor de Nagy Gal., NYC 1951, 1952, 1953, 1957. Robert Keene Gal., Southampton, NY, 1957, 1958. Martha Jackson Gal., NYC 1960, 1961. David Anderson Gal., NYC 1961. Martha Jackson Gal., NYC 1962. Holland-Goldowsky Gal., Chicago 1962. Noah Goldowsky Gal., NYC 1969.

Gruppenausstellungen

New Talent, Kootz Gal., NYC 1949. *IV International*, Gutai 1957. *Festival of Two Worlds*, Spoleto 1958. Jewish Mus., NYC 1958. *Pittsburgh International*, Mus. of Art, Carnegie Inst., Pittsburgh 1958. *Young Americans*, MAM, Paris 1958. *16 Americans*, MOMA, NYC 1959. The Solomon R. Guggenheim Mus., NYC 1960. *V Bienal*, Sao Paolo 1960. *Sixty American Painters 1960*, Walker Art Center, Minneapolis 1960. *Pittsburgh International*, Mus. of Art, Carnegie Inst., Pittsburgh 1961. *4 Americans*, Moderna Museet, Stockholm 1961. *Whitney Annual*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1961. Pasadena Art Mus., Cal. 1961. *Art Since 1950*, World Fair, Seattle 1962. *4 Americans*, KH Bern 1962. *American Collages*, MOMA, NYC 1965. *Whitney Annual*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1965. Mus. Boymans-Van Beuningen, Rotterdam 1966. Mus. voor Stad en Lande, Groningen 1966. Amos Anderson Gal., Helsinki 1967. Kunstnernes Hus, Oslo 1967. Liljevalchs Konsthall, Stockholm 1967. *Recent Figurative Art*, Bennington College, Vermont 1967. *Whitney Annual*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1967. *Realism Now*, Vassar College Art Gal., Poughkeepsie, NY 1968. *The Poems of Frank O'Hara*, MOMA, NYC 1968. Whitney Mus of American Art, NYC 1968. * *Aspects of a New Realism*, Milwaukee Art Center 1969. * *22 Realists*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1970. * *Information*, MOMA, NYC 1971 (nur im Kat.). *Contemporary View of Man* (+ Pearlstein, Thiebaud), Hayden Gal., MIT, Cambridge, 28. Sept.–31. Okt. 1971. * *Phases of New Realism*, Lowe Art Mus., Univ. of Miami, 1972. * *Contemporary American Painting*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1972.

Filme

Pull My Daisy, 1958, 16 mm und 35 mm, s/w, Ton, 29', Buch und Regie: A. L., nach dem 3. Akt von Jack Kerouac, *The Beat Generation*, Kamera: Robert Frank. *The Last Clean Shirt*, 1963–1964, 16 mm, s/w/c, Ton, 45', + Frank O'Hara. Gezeigt: London Film Festival, 1964; New York Film Festival, 1964; Bergamo Film Festival, 1965, Preis.

Eigene Publikation

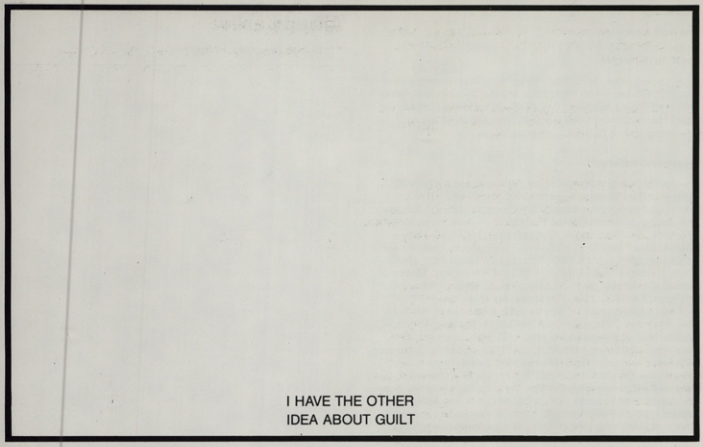
The Causal Film, 1960.

Bücher

James Schuyler, *A. L.*, in: School of New York: *Some Younger Artists*, Grove Press, NYC 1959. Birgit Hein, *Film im Underground*, Ullstein Verlag, Frankfurt a. M., 1971. Sheldon Renan, *An Introduction to the American Underground Film*, NYC 1967.

Periodica

Phillip French, *Notes and Topics*, in: Encounter Magazine, 1964/1965(?). *Painting*, in: Time Magazine, 91, 12. Jan. 1968, pp. 30–31. Harris Rosenstein, *Reviews and Previews*, in: Art News, 67, Jan. 1969. Robert Pincus-Witten, *New York*, in: Artforum, 7, Febr. 1969. Lawrence Campbell, *Reviews and Previews*, in: Art News, 68, Mai 1969.



Untertitel aus dem Film THE LAST CLEAN SHIRT, 1963/64

Ausbildung

Stipendium für Princetown Univ., Kunstgeschichte, A.B. 1952. Univ. of Chicago, malt, M.F.A. 1957. University of California, Berkeley, M.A. 1961.

Lehrtätigkeit

Lehrt Malerei an einem College in Illinois. Leitet vier Jahre die Keramikklasse am San Francisco Art Inst. Lehrt Bildhauerei, Univ. of California, Berkeley, 1965 bis heute.

Einzelausstellungen

Eugenia Butler (Gal. 669), LA, Nov. 1968. Hansen-Fuller Gal., SF, April 1969. Reed College, Portland, Oregon, Nov. 1969. San Francisco Art Institute, SF, Febr. 1970. Obelisk Gal., Boston, Nov./Dez. 1971. Parker 470, Boston, Nov. 1971. San Francisco Mus. of Art, SF, Juni-Aug. 1971. Reese Palley, SF, Mai-Juni 1972.

Gruppenausstellungen

Abstract Expressionist Ceramics, Unif. of California Irvine; San Francisco Mus. of Art, 1966. *Whitney Sculpture Annual*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1966, 1968, 1970. *Funk Art*, Univ. of California Berkeley and Institute of Contemporary Art, Boston 1967. *Just Yesterday*, San Francisco Mus. of Art, 1969. *Objects: USA*, National Collection of Fine Arts, Washington, D.C. 1969. *Spirit of the Comics*, Inst. of Contemporary Art, Univ. of Pennsylvania, Philadelphia 1969. * *The Eighties*, Univ. Art Mus., Univ. of California, Berkeley 1970. *Attitudes*, (+ u. a. Oldenburg, Smithson), Brooklyn Mus. Art School / Robert E. Blum Gal., Brooklyn, 27. Juli–1. Okt. 1970. *Alex Katz, J. M., Jack Tworkov*, Kent State Univ., Ohio 1970. * *The Young Bay Area Sculptors Group Show*, San Francisco Art Institute, 1970. *Sound Sculpture As*, (+ u. a. Terry Fox), MOCA, SF, April 1971. *Arts of San Francisco 1971*, San Francisco Mus. of Art, 25. Juni–1. Aug. 1971. * *Notes and Scores for Sounds*, Mills College Art Gal., Oakland, Cal. 1972.

Literatur

Brenda Richardson, * *Bay Area Survey*, 1970.

Jim Melchert

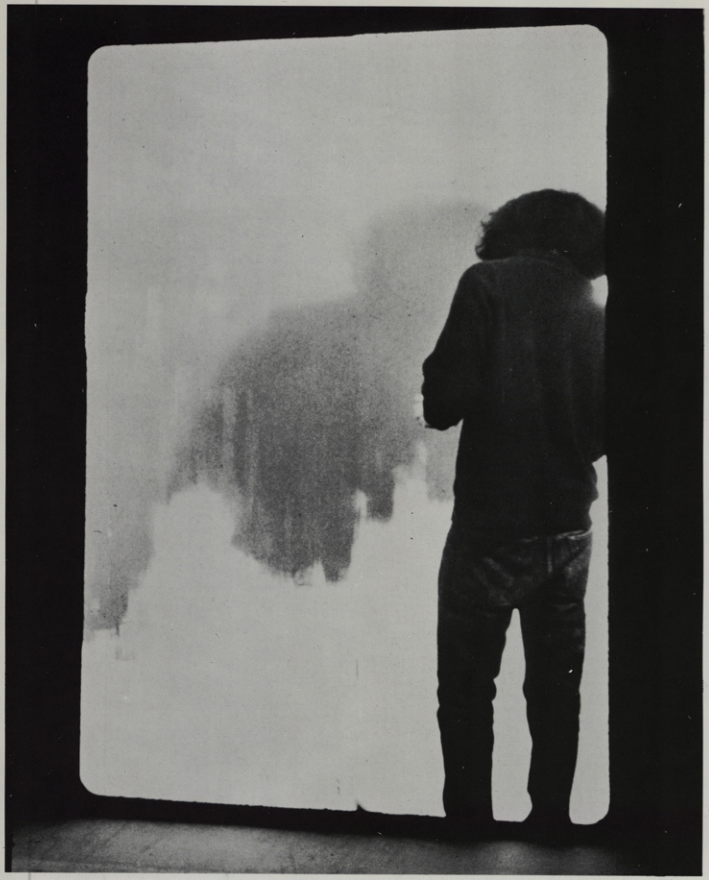
* 1930 in New Bremen, Ohio. Lebt in Berkeley, California.

I started the location projects a couple of years ago as a useful exercise for myself. I sat in a particular room and thought of questions that were suggested by its physical construct. An open doorway in one room or a door that would not stay shut – my curiosity was aroused as to how one might investigate these. I photographed a friend, usually another artist, who worked out a way of dealing with the situation in question. Afterwards, I selected key slides and projected them on a one-to-one scale over the same wall, usually in a sequence of eighty phases. In the process of making these projection pieces, I became as interested in how a particular personality would handle the assignment, as in the assignment itself.

I work mostly with slides rather than movie film in order to concentrate on the telling moments of an individual's action and not the continuity of the movement. Or, in other words, my concern is to concentrate on what distinguishes the response of one person from another.

Ich begann mit den "Location projects" vor einigen Jahren, zuerst als nützliche Übung für mich. Ich saß in einem Raum und dachte über Fragen nach, die mir dessen physische Konstruktion stellte. Ein offener Durchgang in einen Raum oder eine Türe, die nicht geschlossen werden kann – meine Neugierde wurde angeregt, wie diese Fragen angegangen werden können. Ich fotografierte einen Freund, einen Künstler, der eine Lösung im Umgang mit der betreffenden Situation gefunden hatte. Dann wählte ich Schlüsselbilder aus, projizierte sie im Verhältnis 1:1 auf dieselbe Wand, meistens in einer Sequenz von 8 Phasen. Während ich diese Projektionen machte, interessierte mich ebenso, wie eine bestimmte Person mit der gestellten Aufgabe fertig würde, wie auch die Aufgabe selbst.

Ich arbeite mehr mit Dias als mit Filmen, weil mir die Erzählmomente in der Aktion eines einzelnen wichtiger sind als die Kontinuität der Bewegung. In anderen Worten, mein Anliegen ist die Konzentration auf den Unterschied zwischen der Reaktion einer Person und der einer anderen Person.



LOCATION PROJECT NO. 12: HOWARD FRIED CHANGING WALLS / Standortbestimmung No. 12: Howard Fried verändert die Wände, 1971 (Karussel-Projektor, Dia-Satz mit 5 Sekunden-Intervall, Diapositive projiziert auf eine Fläche von 224 × 167,5)

Ausbildung

Gakushuin (Peers' School) University, Tokyo. Sarah Lawrence College, N. Y. Harvard University, Cambridge.

Einzelausstellungen

Instruction Paintings, Almus Gal., NYC 1961. Sogetsu Kaikan, Tokyo 1962. Yamaichi Hall, Kyoto 1964. Carnegie Gal., NYC 1965. Is-Real Gal., NYC 1966. *Unfinished Paintings*, Indica Gal., London, 8. – 18. Nov. 1966. *Half-a-Wind*, Lisson Gal., London, Nov. 1967 (Kat./Text: Y. O.). *This Is Not Here*, Guest Artist: John Lennon, Everson Mus., Syracuse, NYC, 9. – 27. Okt. 1971 (Kat./Text: Y. O., John Lennon).

Aktionen (Concerts, Events)

Concerts, Chambers St. Loft, NYC, 12. Wochenende 1959–1961. *Evening of Contemporary Japanese Music*, Village Gate, NYC 1961 (Erste Performance: *A grapefruit in the World of Park*). *Montreal Festival of Contemporary Music*, 1961. *Evening with Y. O.*, Carnegie Recital Hall Concert, NYC, 24. Nov. 1961. *Touch Piece*, Anthology Evening, Living Theatre, NYC 1962. *Concert Tour*, mit John Cage und David Tudor, Hakkaido, Kyoto, Osaka, Tokyo 1962. *Evening with Y. O.*, Sogetsu Art Centre, Japan 1962. *Question Piece*, Erste Performance, japanisches Radio und Fernsehen 1963. *Evening with Y. O.*, Yamaichi Concert Hall, Kyoto 1964 (Erste Performance: *Cut Piece* und *Bag Piece*). *Events*, Naiqua Gal., Japan, jeden Samstag für vier Wochen, 1964. *Evening 'til Dawn*, Erste Performance, Nanzenji Temple, Japan 1964. *Flower, Shadow & Morning Events*, Erste Performances, Tokyo 1964. *Evening with Y. O.*, Sogetsu Art Centre, Tokyo 1964. *Concert*, Carnegie Recital Hall, NYC, 21. März 1965. *Fluxorchestra Concert*, Carnegie Recital Hall, NYC 1965. *Concert*, Bridge Theatre Group, NYC 1965. *Evening with Y. O.*, East End Theatre, NYC 1965. *Sky Machine*, Judson Church Concert Hall, NYC 1965. *Morning Event for George Maciunas*, NYC 1965. *Y. O. Flux-Do-it-Yourself Dance Event*, NYC 1966. *Stone*, Judson Church Gal., NYC 1966. *Evening with Y. O.*, Weseleyan Univ., NYC 1966. *13 Day Dance Event*, London 1966. *DIAS '66*, London 1966. *2 Evenings with Y. O.*, African Centre, London 1966. *Evening with Y. O.*, Jeanette Cochrane Theatre, London 1966. *Albert Hall Alchemical Wedding*, + John Lennon, London 1967. *Trafalgar Square Wrapping Event*, London 1967. Evening with Y.O., St. Martin's School of Art, London 1967. *Evening of Psychedelic Events*, Roundhouse, London 1967. *Evening of Psychedelic Events*, Alexandra Palace, London 1967. *Evening with Y. O.*, Middle Earth, London 1967. *Evening with Y. O.*, Leeds Univ. Art Department, Leeds, Yorkshire 1967. *Concert*, + Ornette Coleman, Albert Hall, London 1968. *Arts Lab Art Show*, + John Lennon, Arts Lab, London 1968. *Evening with Y. O.*, Arts Lab, London 1968. *Evening with Y. O.*, Birmingham Art Centre, 1968. Guildford Univ. Art Department, Surrey 1968. *Evening with Y. O.*, Liverpool Art School and Bluecoat Society 1968. *Paris Cafe and Street Event*, + "The Soft Machine", Paris 1968. *Acorn Pieces*, + John Lennon, in: International Group Sculpture Show, Coventry, Warwickshire, 1969. *Acorn World Event*, + John Lennon, 1969. *Event*, + John Lennon, Univ. of Wales 1969. *You are Here*, + John Lennon 1969. *War is Over*, + John Lennon 1969. *Bed Event*, Montreal 1969. *Bed Event*, Amsterdam 1969. + John Lennon, Gal. Podulke, Gal.-Taveerne, Amsterdam, Febr. 1970. *Fluxfest Presentation of John & Yoko*, 7 Events, NYC 1970.

Filme

Film No. 4 Bottoms, (Erste Version), 1966. *Wink, Match, Shout, No. 4.*, (Cincinnati Univ. und Ann Arbor Film Awards). *Film No. 4.*, (Zweite Version), 1967, + John Lennon, ICA, London, Jacey Film Theatre, London 1967. *Film No. 5.*, 1967, + John Lennon (FIBA Award). *Smile*, 1967, + John Lennon (FIBA Award). *Rape, Self Portrait, Instant Karma*, 1968. *Give Peace a Chance, You are Here, Ballad of John and Yoko, Cold Turkey, Fly*, 1969. *Up Your Legs Forever, Freedom*, 1970. *Apotheosis, Erection, Image*, + John Lennon. Participated in: Knokke Film Festival, Belgien 1967; ICA, London 1969.

Eigene Publikationen

Grapefruit, Erste Ed., Tokio 1964; Zweite Ed., A Touchstone Book, Simon and Schuster, NYC 1970–1971. *Six Film Scripts*, Tokyo, Juni 1964. *Sales List*, 1965. *Thirteen Film Scores*, London 1967. *John and Yoko Calendar*, + John Lennon 1970. *A Hole To See The Sky Through*, 1971.

Yoko Ono

* 1933 in Tokio. Lebt in New York.

Singles

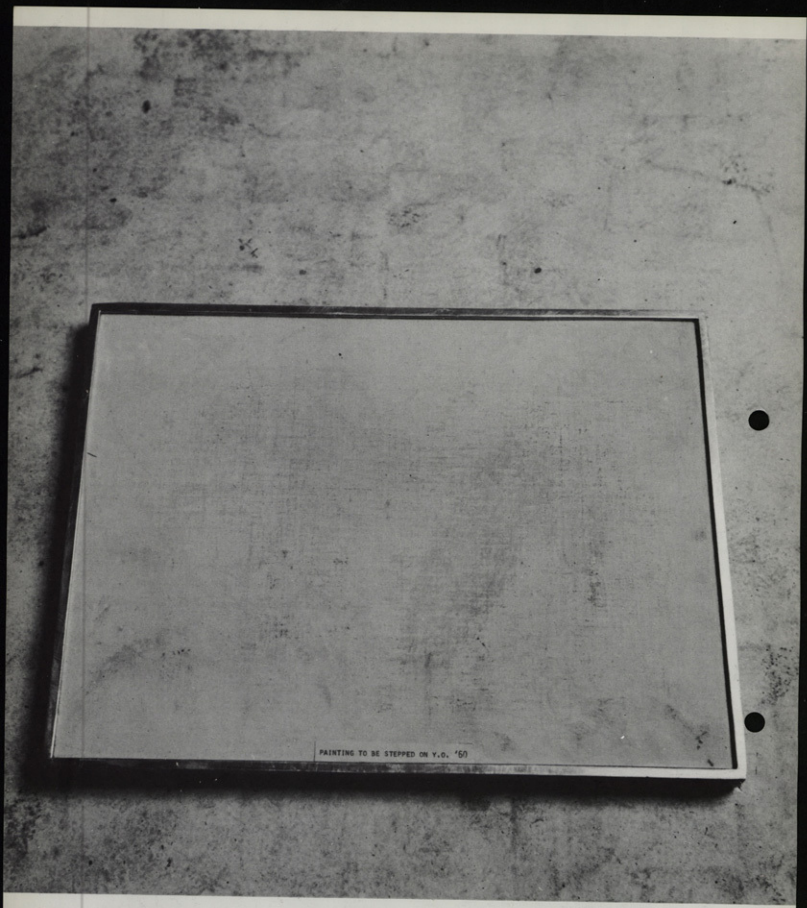
+ John Lennon: *Give Peace a Chance, Remember Love, Cold Turkey, Instant Karma, Don't Worry Kyoko, Who Has Seen The Wind, Open Your Box, Power to the People, Touch Me, Mother, Why God Save Oz – Do The Oz, Mrs. Lennon – Midsummer New York, Imagine, It's so hard.*

Langspielplatten

+ John Lennon: *Two Virgins; unfinished music No. 1, Life with the Lions: unfinished music No. 2, Wedding Album, Live Peace in Toronto, Yoko Ono/Plastic Ono Band, John Lennon/ Plastic Ono Band, Fly, Imagine.*

Periodica

Alan Rich, *Far-Out Music is Played at Carnegie*, in: New York Times, 25. Nov. 1961. Jill Johnston, *Life and Art*, in: Village Voice, 7. Dez. 1961. John Crosby, *Chimps and Rembrandt*, in: New York Herald Tribune, 15. Dez. 1961. Warren De Motte, *One Woman – Many Arts*, in: Greenwich Village, 18. März 1965. In: Art and Artists, Aug. 1966. Mario Amaya, *Games Mistress*, in: Financial Times, 12. Sept. 1966. Sean Day-Lewis, *Music with No Audible Sound*, in: Daily Telegraph, 29. Sept. 1966. Cornelius Cardew, *Y. O.*, in: Financial Times, 29. Sept. 1966. Paul Overy, *Ways of Simplifying*, in: The Listener, 10. Nov. 1966. Norbert Lynton, *London Galleries*, in: The Guardian, 22. Nov. 1966. *One Woman – Many Arts*, in: Greenwich Village, 18. März 1965. In: Art and Artists, 1/8/Nov./1966. R. M. B., *Music of the Mind*, in: The Stage, 24. Nov. 1966. *A Nice Roll in the Stone*, in: Sunday Telegraph, 1. Jan. 1967. Patrick Campbell, *Very Trendy*, in: Sunday Times, 8. Jan. 1967. *Arts Preview*, in: The Guardian, 11. März 1967. Angus McGill, *The Other Underground, bottoms and all that . . .*, in: Evening Standard, 22. März 1967. *Private View*, in: Art and Artists, Mai 1967. In: Cue, 12. Juni 1971. Jean-Clarence Lambert, *Y. O.*, in: Opus International, 28. Nov. 1971, pp. 17–22.



PAINTING TO BE STEPPED ON, 1961 (Leinwand/Holz, 31 × 41 × 2,5)

Dieses Bild hat seinen Ursprung im FUMIE.
FUMIE bedeutet Trittbild. Im 15. Jahrhundert während der Christenverfolgung in Japan durch die Feudalherren wurden des Christentums Verdächtige in Reih und Glied aufgestellt und aufgefordert, auf ein Christus- oder Marienbild zu treten. Die, die sich weigerten, wurden gekreuzigt.

Einzelausstellungen

Ground Systems, John Gibson, NYC 1968. *Below Zero – Snow Projects*, John Gibson, NYC 1969. Gal. Yvon Lambert, Paris, Mai 1969. Gal. Yvon Lambert, Mailand, Juni 1969. *A Report-Two Ocean Projects*, MOMA, NYC 1969. *Films by D. O.*, School of Visual Arts, NYC 1970. Reese Palley, SF 1970. Center of Art / Communication, Buenos Aires 1971. Gal. 20, Amsterdam 1971. Harcus-Krakow, Boston 1971. *Violations*, Mus. of Contemporary Art, SF, Cal., 1972. Nova Scotia College of Art, Halifax 1972. Chicago Art Inst., Chicago 1972.

Gruppenausstellungen

* *New Media-New Methods*, Wanderausst. USA 1969/70. * *Earth Art*, Cornell Univ., Ithaca, N. Y. 1969. * *Land Art*, Videogal. Schum, Berlin 1969. * *Op Losse Schroeven*, SM Amsterdam 1969. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern 1969. *Eugenia Butler Exhibition*, SF Art Inst., 1969. * *March 69*, Seth Siegelaub, NYC 1969. * *Ecologic Art*, John Gibson, NYC 1969. *Return to Abstract Expressionism*, Richmond Art Center, Cal., 1969. * *Art by Telephone*, Mus. of Contemporary Art, Chicago 1969. * *Place and Process*, Edmonton Art Gal., Alberta, Canada 1969. * *The Artist's View*, Jewish Mus., NYC 1969. * *Pläne und Projekte als Kunst*, KH Bern 1969. * *557, 087*, Seattle Art Mus., Washington 1969. Gal. Swart, Amsterdam 1969. * *Artists and Photographs*, Multiples Inc., NYC 1970. * *Evidence on the Flight of Six Fugitives*, Mus. of Contemporary Art, Chicago 1970. * *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, NY Cultural Center 1970. * *Information*, MOMA, NYC 1970. * *Recorded Activities*, Moore College, Philadelphia 1970. * *Arte Povera, Conceptual Art, Land Art*, Galleria Civica dell'Arte Moderna, Turin 1970. *American Drawings*, Yvon Lambert Gal., Paris 1970. *Evidence of Land Projects by Six Artists*, South Hampton Mus., N. Y. 1970. *New Multiple Art*, Arts Council of Great Britain 1970 (Kat.). * *Identifications*, Videogal. Schum, Düsseldorf 1970. * *Tokyo Biennale 1970*. * *Situation/Concepts*, Innsbruck 1970. *Body*, Mus. of Contemporary Art, SF 1970. * *Whitney Annual*, Whitney Mus., NYC 1971. * *Elements of Art*, Boston Mus., 1971. *Environmental Surfaces* (Fox, Acconci), Reese Palley, NYC 1971. *Body*, Loeb Student Center, NYC 1971. *John Gibson Commissions, Inc.*, Gal. Daniel Templon, Paris, 2.–19. Juni 1971. *Group Show*, Yvon Lambert Gal., Mailand 1971. * *Project – Pier 18*, MOMA, NYC 1971. * *Sonsbeek 71*, Arnhem 1971. * *Prospect '71/Projection*, KH Düsseldorf 1971. * *7e Biennale*, Paris 1971. *Arte de Sistemas*, CAYC, Buenos Aires 1971. 98 Greene Street, NYC 1971. *Film/Video*, Finch College, NYC 1971.

Filme

Backtrack, 1969, 16 mm, s/w, Ton, 8'. *Arm and Wire*, 1969, 16 mm, s/w, 10'. *Arm and Asphalt*, 1969, 16 mm, s/w, o. Ton, 10'. *Wrist and Land*, 1969, 16 mm, s/w, o. Ton, 16'. *Aspen Projects*, 1970, 2 Schleifen, Technicolor-1000-Projektoren, 8 mm, c, 60'. *Preliminary Test für 65' Vertical Penetration*, 1970, Schleife, Technicolor-810-Projektor, 8 mm, c, o. Ton. *Parallel Arcs*, 1970, Schleife, Technicolor-810-Projektor, 8 mm, c, o. Ton. *Lead Sink for Sebastian*, 1970, 2 Schleifen, Technicolor-1000-Projektoren, 8 mm, c, o. Ton, 3'. *Material Interchange*, 1970, 2 Schleifen, Technicolor-1000-Projektoren, 8 mm, c, o. Ton, 6'. *Ground Mutations*, 1970, 2 Schleifen, Technicolor-1000-Projektoren, 8 mm, c, Ton, 4'. *Rocked Circle – Fear*, 1970, Schleife, Technicolor-1000-Projektor, 8 mm, c, o. Ton, 6'. *Extended Armor*, 1970, Schleife, Technicolor-1000-Projektor, 8 mm, s/w, o. Ton, 6'. *Nail Sharpening*, 1970, Schleife, Technicolor-1000/810-Projektor, 8 mm, c, o. Ton, 8'. *Kansas Ground Mutations*, 1970, 2 Schleifen, Technicolor-1000-Projektoren, 8 mm, c, Ton, 6'. *Gingerbread Man*, 1971, 8 mm, s/w, o. Ton, 10'. *Compression 1*, 1971, Schleife, Technicolor-1000-Projektor, 8 mm, c, o. Ton, 4'. *Compression 2*, 1971, Schleife, Technicolor-810-Projektor, 8 mm, c, o. Ton, 3'. *Tooth and Nail*, 1971, Schleife, Technicolor-810-Projektor, 8 mm, c, o. Ton, 3'. *Protection*, 1971, Schleife, Technicolor-810-Projektor, 8 mm, c, o. Ton, 3'. *Solar Light Block*, 1971, 2 Schleifen, Technicolor-1000-Projektoren, 8 mm, c, o. Ton, 6'.

Video + Dias

Preliminary Test for 65' Vertical Penetration, 1970, Sony CV 2200, o. Ton, 30'. *Hair*, 1970, Sony CV 2200, o. Ton, 30'. *Extended Armor*, 1970, Sony AV und CV, Ton, 60'. *Fear*, 1970, Sony AV, Ton, 20'. *Nail Sharpening*, 1970, Sony AV, 15'.

Dennis Oppenheim

* 1938 Mason City, Washington. Lebt in New York City.

Vibration Project 1, 1971, Sony CV 2200, Ton, 15'. *Vibration Project 2*, 1971, Sony CV 2200, Ton, 15'. *Tooth and Nail*, 1971, Sony CV 2200, Ton, 20'. *DO-IT*, 1971, Sony CV 2200, Ton, 20'. *Forming Sounds 1*, 1971, Sony CV 2200, Ton, 20'. *Forming Sounds 2*, 1971, Sony CV 2200, Ton, 20'. *Spinal Tap 2, Kristin and Erik Oppenheim*, 1971, Ton, 20'. *Spinal Tap 2, Kristin and Erik Oppenheim*, 1971, Sony CV 2200, o. Ton, 20'. *Gingerbread Man*, 1971, Sony CV 2200, Ton, 35'. *Pressure (hands)*, 1971, Sony CV 2200, Ton, 15'. *Pressure (face)*, 1971, Sony CV 2200, Ton, 15'. *Feed-back, Kristin Oppenheim*, 1971, Sony CV 2200, Ton, 20'. *Extended Expression, Erik Oppenheim/D. O.*, 1971, Sony CV 2200, o. Ton, 20'. *Ground Level*, Jan. 1970, Karussell-Projektoren, 35 mm Dias, c, Ton, 60'. *Color Application for Chandra*, 1971, Karussel-Projektoren, 35 mm Dias, c, Ton. *Gingerbread*, 1971, Sony CV 2200, und 5 Mikro-Projektoren, Dias, Ton, 60'.

Edition

Werkpublikation, in: *a miniature boxed exhibition: Artists and Photographs*, 1972, 32x32x10, Aufl. 1200, Hg. Multiples Inc., NYC (Text: Lawrence Alloway).

Bücher

Higgins & Vostell, *Pop Architektur*, 1969. Germano Celant, * *Concept Art, Land Art, Arte Povera*, 1970, Jack Burnham, *On the Future of Art: The Aesthetics of Intelligence Systems*, 1971. Udo Kultermann, *Kunst und Leben*, 1971. Jack Burnham, *The Structure of Art*, 1971.

Periodica

Palmer French, *Plastics West Coast*, in: Artforum, Jan. 1968. Grace Glueck, *An Artful Summer*, in: New York Times, 18. Mai 1968. Scott Bergson, *John Gibson Show*, in: Art News, Mai 1968. Thos. Albright, *Tasteful Rendition of an Old Art*, in: SF Chronicle, 29. Mai 1968. Howard Junker, *The New Art: It's Way, Way Out*, in: Newsweek, 29. Juli 1968. Leo Lerman, *Most Likely to Succeed*, in: Mademoiselle, Sept. 1968. Robert Smithson, * *Sedimentation of the Mind*, 1968. *The Earth Movers*, in: Time Magazine, 11. Okt. 1968. Howard Junker, * *Getting Down to the Nitty Gritty*, 1968. Peter Hutchinson, * *Earth in Upheaval*, 1968. Stanley Eichelbaum, *Art out of Hand*, in: SF Examiner, 1. Dez. 1968. Grace Glueck, *Whitney Annual*, in: New York Times, 22. Dez. 1968. Grace Glueck, *Below Zero*, in: New York Times, 25. Jan. 1969. *New York*, in: Art Now, 1. Jan. 1969. Max Kozloff, *Whitney Annual*, in: Artforum, Febr. 1969. John Perreault, *D. O.*, in: Village Voice, 13. Febr. 1969. Mark Goldman, *Earth in Review*, in: Cornell Daily Sun, Univ. of Cornell. John Perreault, *Earth Show*, in: Village Voice, 27. Febr. 1969. Rosalind Constable, *The New Art: Big Ideas for Sale*, in: New York Magazine, 10. März 1969. John Perreault, *Off the Wall*, in: Village Voice, 13. März 1969. Max Kozloff, *Art*, in: The Nation, 17. März 1969. Howard Junker, *Down to Earth*, in: Newsweek, 24. März 1969. Dore Ashton, *Exercises in Anti-Style*, in: Arts Magazine, April 1969. In: Winschoter Courant, Finsterwolde, 9. April 1969. In: Nieuwsblad van Het Noorden, 9. April 1969. David Bourdon, *What on Earth*, in: Life, 25. April 1969. Amy Goldin, *Sweet Mystery of Life*, in: Art News, Mai 1969. Jean-Christophe Ammann, * *Live in Your Head – When Attitudes Become Form*, 1969. David Shirey, * *Impossible Art – What It Is*, 1969. Olivier Nanteau, *Yvon Lambert Galerie*, in: Combat, 8. Juni 1969. Otto Hahn, *Galeries*, in: L'Express, Paris, 2.–8. Juni 1969. Bernard Borgeaud, *D. O.*, in: Pariscope, 4.–10. Juni 1969. Grace Glueck, *Residue*, in: New York Times, 22. Juni 1969. *Land Art / Earth Works*, in: Interfunktionen 3, 1969, p. 30. Germano Celant, *Nature Has Arisen*, in: Casabella, 339–340, 1969. *Underground: Sea Works*, in: Vogue, 15. Sept. 1969, p. 64. *Art You Can Bank On*, in: Life, 19. Sept. 1969. Thos. Albright, *Impossible Art*, in: SF Examiner & Chronicle, 21. Sept. 1969. Jack Burnham, * *Real Time Systems*, 1969. Jean-Louis Bourgeois, *D. O.: A Presence in the Countryside*, in: Artforum, Okt. 1969. Willoughby Sharp, *Place and Process*, in: Artforum, Nov. 1969. William Johnson, *Scuba Sculpture*, in: Art News, Nov. 1969. Anthony Robbin,



Extended Armor, Dez. 1970
Performance
55 Minuten

Reese Palley, New York
Material: Bretter, Videoausrüstung, Verstärker, Spinne, Haar

Images – Two Ocean Projects, in: Arts Magazine, Nov. 1969. In: Artforum, Dez. 1969, p. 46. *Great Art Buys You Can Afford*, in: Mademoiselle, Dez. 1969, p. 107. Grace Glueck, *Art Notes*, in: New York Times, 28. Dez. 1969. Jay Jacobs, *The Ice Man Cometh – Symptoms of the Seventies*, in: Art in America, Jan./Febr. 1970. Roy Bongartz, *It's Called Earth Art – and Boulderdash*, in: New York Times Magazine, 1. Febr. 1970. *D. O.: Decompositions*, in: Interfunktionen 4, März 1970, pp. 18–29. *A Means or an End*, in: Chicago Tribune, 5. April 1970, p. 13. John Gruen, *Quite a Lot of Corn*, in: New York Galleries & Museums, 18. Mai 1970. Nicolas Calas, *Documentizing*, in: Arts Magazine, Mai 1970. Douglas Davis, *Artist Under Stress*, in: Newsweek, 25. Mai 1970, p. 119. *Back to Nature*, in: Time Magazine, 29. Juni 1970. *New York – 1970*, in: Domus 487, Juni 1970. Germano Celant, *Archives*, in: Casabella, 346/1970 p. 42. Charles Johnson, *Conceptual Art: Does Thinking Make It So?*, in: Sacramento Bee, 19. Juli 1970, p. 113. *Earth Art*, in: East Hampton Star, 30. Juli 1970. Bill Marvel, *Latest in Museums: No Walls at All*, in: The National Observer, 10. Aug. 1970, p. 22. John Gruen, *Underground: A Sound Enclosed Land Area, Milano, Italy*, in: Vogue, 15. Aug. 1970. *D. O.: Catalyst 1967–1970*, in: Artscanada, Aug. 1970. Willoughby Sharp, *Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithson*, in: Avalanche 1, Herbst 1970. Alfred Frankenstein, *A Return to Earthworks*, in: SF Chronicle, 5. Nov. 1970. * *Kunst als Kontext*, 1970. Cecile N. McCann, *D. O., Conceptualist*, in: Artweek, Cal., 21. Nov. 1970. *More Than One*, in: Artweek, Cal., 19. Dez. 1970. Thos. Albright, *More Than One*, in: SF Chronicle, 25. Dez. 1970.

Art/Information/Science, in: Aspen Magazine 8, Herbst & Winter 1970. Knute Stiles, *Reese-Palley Exhibition*, in: Artforum, Jan. 1971, p. 84. Jerome Tarshis, *Breen's Bar Body Works*, in: Artforum, Febr. 1971. Allan Kaprow, *The Education of the Un-Artist*, in: Art News, Febr. 1971, pp. 28, 30. Gregoire Muller, *Primitive Thinking and New Art*, in: Arts Magazine, Febr. 1971, p. 39. David Antin, * *It Reaches a Desert in which Nothing Can be Perceived but Feeling, 1971. D. O.*, in: Avalanche 2, Winter 1971, pp. 18–19. *A Discussion with Terry Fox, Vito Acconci and D. O.*, in: Avalanche 2, Winter 1971, pp. 96–99. Alfred Frankenstein, *Black Rock, Beams and Bones*, in: SF Chronicle, 7. Febr. 1971. Luca M. Venturi, *Italy*, in: Arts Magazine, März 1971. *L'Art à l'ère de la TV*, in: L'Art Vivant, Mai 1971. Beatrice Parent, * *Land Art*, in: Opus International, 1971, pp. 22–25. Kenneth Baker, *Child, Parrot, Dogs in Conceptual Art*, in: Christian Science Monitor, 1. April 1971, p. 5. In: flash art, 24/Mai 1971, p. 12. Thos. Albright, *Art Conceptual, Media, Processed & Forced – on a bun – no relish*, in: Rolling Stone, 24. Juni 1971, p. 40. Alfred Frankenstein, *The Urban Design Plan for San Francisco*, in: SF Chronicle, 27. Juni 1971. Hugh Kenner, *Epilogue: The Dead Letter Office*, in: Art in America, Juli–Aug. 1971. *Body Works*, in: Interfunktionen 6, Sept. 1971, pp. 9–20. Cor Blok, *Gaat Sonsbeek buiten de perken?*, in: Museumjournaal 16/4, Sept. 1971, pp. 169–177. David Hickey, *Earthscapes, Landworks and Oz*, in: Art in America, Sept./Okt. 1971, pp. 41–49.

Einzelausstellungen

Gal. del Deposito, Turin, März 1969. Gal. Sperone, Turin, 11.–22. Dez. 1969. Aktionsraum 1, München, Febr. 1970 (Dok.-Kat. 1971, pp. 72–75). Gal. Toselli, Mailand, 18. Febr.–2. März 1970. Incontri Internazionali, Rom, Dez. 1970.

Gruppenausstellungen

Disegni e Progetti (+ Anselmo, Boetti, Calzolari, Merz), Gal. Sperone, Turin, 22.–30. Mai 1969. * *Konzeption/Conception*, Städt. Mus. Leverkusen, 1969. * *Prospect '69*, KH Düsseldorf, 1969. Galleria di Tendenza, Modena 1969. * Gal. Sperone, Turin, Okt. 1969. * *3ª Biennale internazionale della giovane pittura – Gennaio 70*, Bologna 1970. * *Tokyo Biennale 1970*. * *Processi di pensiero visualizzati*, KM Luzern, 1970. * *Information*, MOMA, NYC 1970. * *Arte Povera/Land Art/Conceptual Art*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin 1970. *Fotografia creativa*, Centro La Capella, Triest, 21. Febr.–14. März 1970 (Kat./Text: D. Palazzoli, G. Dorfles). *Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950/70*, Prato, Okt.–Nov. 1970 (Org./Kat./Text: Giorgio De Marchis). * *Formulation*, Addison Gal. of American Art, Andover, Mass. 1971. * *Arte Povera*, KV München 1971. *Persona*, Festival Internazionale del Teatro, Belgrad, 10.–25. Sept. 1971 (Kat./Text: A. B. Oliva). *7ª *Biennale de Paris*, 1971. * *Informazioni sulla presenza italiana*, Incontri Internazionali, Rom 1971. * *De Europa*, John Weber Gal., NYC, Mai 1972.

Werkpublikationen

Svolgere la propria pelle, 1971, Ed. Sperone, Turin 1971 (17 x 11, s/w, Aufl. 1000). *Svolgere la propria pelle, 1970*, Ed. Sperone, Turin 1971 (21,6 x 21,1, 104 pp., Fotos s/w: Claudio Basso).

Buch

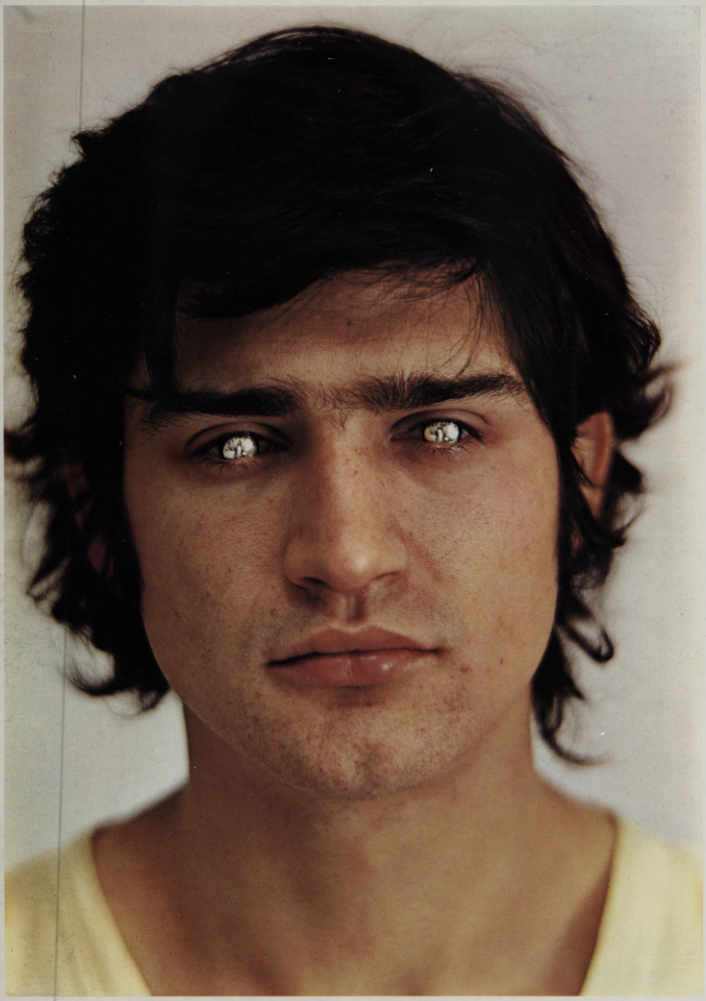
Germano Celant, * *Arte Povera*, Mailand/Tübingen/NYC 1969.

Periodica

* *Kiss Me I'm Italian*, Sonderheft Opus International 16, März 1970. *L'opera sparita e diffusa, arte povera, land art, conceptual art*, in: Arte Illustrata, Dez. 1970. Henry Martin, *From Milan and Turin*, in: Art International, XV/10, Dez. 1971, pp. 75–76.

Giuseppe Penone

* 1947 Garessio. Lebt in Garessio, Italien.



Rovesciare i propri occhi / Die eigenen Augen umkehren, 1970 (Foto von Penone mit verspiegelten Kontaktlinsen)

Einzelausstellungen

MASCHILE FEMMINILE E ANDROGINO – INCESTO E CANNIBALISMO IN MARCEL DUCHAMP, Gal. La Salita, Rom, 28. April bis 30. Mai 1970. *MARCEL DUCHAMP – LES QUATRE DOIGTS MOULUS DE MERET OPPENHEIM*, Modern Art Agency, Neapel, 8. April–10. Mai 1971. PLAGIO – VETTOR PISANI, MICHELANGELO PISTOLETTO, Gal. Sperone, Turin, 14.–30. Mai 1971; Gal. La Salita, Rom, 8.–30. Juni 1971.

Gruppenausstellungen

INVITO DI MICHELANGELO PISTOLETTO A VETTOR PISANI, * *Amore mio*, Palazzo Ricci, Montepulciano 1970. MASCHILE, FEMMINILE E ANDROGINO, *Premio Nazionale 'Pino Pascali'*, Castello Svevo, Bari, 15. Juli–12. Aug. 1970. * *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960–1970*, Palazzo delle Esposizioni, Rom, 30. Nov. 1970–30. Jan. 1971. IO NON AMO LA NATURA, *Fine dell'Alchimia – Calvesi* (+ De Dominics, Kounellis), Gal. L'Attico, Rom, 28.–30. Dez. 1970. * *Situation/Concept*, Innsbruck 1971. * *Arte Povera*, KV München 1971. LES QUATRE DOIGTS MOULUS DE MERET OPPENHEIM, 7º Biennale di S. Paolo. *Persona*, Internationales Theaterfestival Belgrad, 10.–25. Sept. 1971. CARNE UMANA, * *7e Biennale de Paris*, 1971. L'EROE DA CAMERA, * *Informazioni sulla presenza italiana*, Incontri internazionali d'arte, Rom 1971.

Buch

* *Album 9–68.2–71*, Ed. Gal. L'Attico, Rom 1971.

Periodica

A. B. Oliva. * *Amore mio: I segni della presenza*, 1970. L. Venturi, *V.P.*, in: flash art 28/29, Dez. 1971/Jan. 1972, p. 12. P. Aicardi, *Traduzione da V.P.*, in: Data, II/2, Febr. 1972, pp. 16–21.

Vettor Pisani

* 1938 Bari, Italien. Lebt in Rom.

L'EROE DA CAMERA Performance, Incontri Internazionali d'Arte, Rom 25. 11. + 18. 12. 1971.



Schulzeit, Kraftmessen auf dem Schulhof, 1945 - 54. Lehre im Westfalenkaufhaus Gelsenkirchen, 1954 – 57. Studium auf der Folkwangschule Essen, 1957 - 60. Das Gefühl freie Kunst zu machen ist ein schönes Gefühl. Krampfhaftes Ringen mit der Malerei, 1954 - 66. Über Zeichnungen: Formenerkenntnisse. Abschütteln der eingetrichterten Erziehung, 1959 – 66. Aufgabe der Malerei. 1966. Unbewußte Handlungen, 1959 – 60. Bewußtwerdung dieser Handlungen 1968 – 69. Frankreich Aufenthalt 1960 – 64. 1968 Kunsthalle Bern, 12 Environments, Begehbarer Wassersack / Rijksuniversiteit Utrecht, Environments / Kunsthaus Hamburg, public eye, Wasserbecken und Schwimmtonnen.
1969 Düsseldorf Gymnasia / Düsseldorf bei Konrad Fischer, Bauholzfläche + 9000 Liter begehbares Wasser / Schloß Morsbroich, Leverkusen, Räume, Wasserraum / Intermedia 69, Heidelberg, Senkrechter Wasserstrahl; Stätte; Bauholzaktionsfläche mit Mittelpunkt; Stehen, gehen, laufen, sitzen, liegen / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 14x14 Eskalation, Ein Fluß wird durch ein Museum gepumpt, und der Rhein in zwölf Fässer geschöpft / Kunsthalle Düsseldorf, between II, Zwischenmenschliche Beziehungen / Kunstmuseum Luzern, Düsseldorfer Szene, 41 Polyesterelemente in den Raum geworfen / Edmonton Art Gallery, Alberta/Canada, Place and Process, Outdoor-Program, 41 Polyesterelemente auf der Neuße Rheinwiese verteilt und zusammengezogen.
1969 Forum Leverkusen, Öffentlicher Platz, 300 Meter P. V. C. Klarsichtschlauchsystem mit einer 4 Kw Kreiselpumpe (Wasserzirkulation) / Kunstmarkt Köln, Öffentlicher Platz, Konfrontationstisch; Bauholz möbliert / Aktionsraum 1, München, Waagrechter Wasserstrahl gegen ein Fenster gerichtet / Kunsthalle Bern, Pläne und Projekte, Ich stelle mich dem kritischen Publikum!
1970 Galerie Givaudan, Paris, Dokumentation; Wasserfladen / Schloß Morsbroich, Leverkusen, Ein Museum wird umfunktioniert, Katalog mit Text: Operation Poseidon; Geschöpfter Wasserraum; Mittelmeer, Quelle, Ruhr, Rhein, Toter Arm, Blauer See; Wasserzirkulation; Wasserjet; Wasserzerstäubung mit Regenbogen; Vier gleiche Wasserebenen mit Treibgut; Schlauchzirkel, Schlauchwicklung, Schlauchschnecken, Schlauchverkorkung, A B C – Schlauchnormen; Gesammelter Rheinkiesel (weiß, ocker, grau); Von der Senkrechten zur Waagrechten (40 Holzrundstäbe, 10 Senklote); Defensivraum (10 angekettete Schlagstöcke); Orientierungslinien (rot, blau, schwarz geordnet) Ruhestätte (eine schräge Holzebene mit Trittbrett); Haltegriffe und Anlehnstange; Freiheitsberaubung und -wiedergabe (Ketten und Vorhängeschlösser); Drehen Sie den Wasserhahn auf!
Eine Ausstellung, die nie endet / Kunstverein Göttingen, Aufruf: Im Zentrum leben! Nicht warten bis es der Zufall anschwemmt / Tokyo Biennale 1970, Japan, Metropolitain Museum, Rinke – Baumgartl (Projekt maskulin – feminin), Beziehungen zwischen den beiden Geschlechtern / Museum of Modern Art, New York, Information (Kunst der letzten drei Jahre), Zwölf Faß geschöpftes Rheinwasser (zwölf Fotos, ein Plakat und eine Schöpfkelle) / Ausstellung Edinburgh, Schottland, Wasserzirkulation und Wasserstrahl von Innen nach Außen durch den Haupteingang. Installation mit Hilfe der South-Eastern Fire-Brigade / Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, Rinke – Baumgartl; Fernost – Far East; Fotoserien: Wasser gegen Feuer; Mitsukoshi Departmentstore 1 2 3 4 5 6 7 6 5 4 3 2 1. Etage; German Buddha; Hong Kong, kurz bevor mein Fuß auftritt; Come on have a job for a dollar; Zwischen Süß- und Salzwasser / Fernsehgalerie Schum (Identification), Ein Faß Wasser (250 Liter) wird umgestoßen / Lisson Gallery, London, Wall Show, Ein Haltegriff in einer Wand eingelassen; Körperstellungen zur Wand.
1971 Galleria Toselli, Mailand, „Mutation" Fotoserie von 112 Fotos / Kunsthalle Baden-Baden, Gruppenarbeiten, Primärdemonstration (Rinke – Baumgartl) / Kunstverein Frankfurt (Experimenta), Primärdemonstration (Innen) / Sonnbeek, Holland, Primärdemonstration (Außen) / Biennale Paris, 1 Woche Demonstration „Körperdeplazierungen"; Langsam sinkender Wasserstand (Zeitmaß) / Galerie Ricke, Köln, Wasserprozesse 1969/70 / Prospekt, Düsseldorfer Kunsthalle, „Mutation" Fotoserie von 112 Fotos, Video-Objekt „Inhalation" und „Wasser holen bringen schütten" / Videogalerie Schum, Düsseldorf, „video - action - life" Zeitabläufe direkt; Zeitverschiebungen; Vergangenheit Gegenwart Zukunft gelebt, erlebt / Gegenverkehr Aachen, Von der Quelle zum Ozean; Fotoserie „Wasser gegen Feuer", Hydranten Tokyo 70; Wasserschale 2,00 m Ø mit einem 3 kg Senklot; 250 Liter Wasser in drei verschiedene Maße geschöpft, 60 Liter, 30 Liter, 15 Liter.
1972 Situation, London, „Mutation" Fotoserie von 112 Fotos / Attico, Rom, Primärdemonstration, Zeit-Raum-Körper-Handlungen / Reese Palley, New York, Demonstrationen und Prozesse / Reese Palley, San Francisco, Fotoserien und Filme.

Einzelausstellungen

Konrad Fischer, Düsseldorf, 24. - 28. Febr. 1969. Aktionsraum 1, München, 18. - 19. Okt. 1969 (Dokumentation). Forum Leverkusen, Öffentlicher Platz, 1969. 8^1/$_2$, Gal. Givaudan, Paris, 5. Febr. - 7. März 1970 (Dokumentation). Fernsehgalerie Schum, Düsseldorf 1970. *Ein Museum wird umfunktioniert*, Schloß Morsbroich, Leverkusen, 17. April - 24. Mai 1970 (Kat.). Rinke – Baumgartl, Konrad Fischer, Düsseldorf 1970. *Wasserprozesse 1969/70*, Gal. Ricke, Köln, Okt. 1971. Gal. Toselli, Mailand 1971. *Video-Action-Life*, Videogalerie Schum, Düsseldorf, 6. - 12. Nov. 1971. *Von der Quelle zum Ozean*, Gegenverkehr, Aachen, 30. Dez. 1971 - 18. Jan. 1972 (Kat./Text: Klaus Ulrich Reinke). Situation, London, 15. - 19. Jan. 1972. L'Attico, Rom, 17. - 22. Jan. 1972. Reese Palley, NYC, April 1972. Reese Palley, SF, April 1972.

Wichtige Gruppenausstellungen

12 Environments, KH Bern, 20. Juli - 29. Sept. 1968 (Kat./Text: Bazon Brock). *Public Eye*, KHs Hamburg, 1968 (Kat.). *Environments*, Rijksuniversiteit Utrecht, 16. Nov. 1968 - 5. Jan. 1969 (Kat.). *Räume ürrd Environments*, Schloß Morsbroich, Leverkusen, April 1969 (Kat./Text: K. R., Definitionen). *Intermedia '69*, Heidelberg. *14x14 Eskalation*, Staatl. KH Baden-Baden, 6. Juni - 20. Juli 1969 (Kat./Text: Klaus Gallwitz). *Between II*, KH Düsseldorf, Juni 1969. *Düsseldorfer Szene*, KM Luzern, 1969 (Kat.). *Place and Process*, Outdoor-Programm, Edmonton Art Gal., Alberta, Canada 1969. * *Pläne und Projekte als Kunst*, KH Bern, 1969. * *Between Man and Matter, 10. Biennale Tokio '70*, Tokio 1970. *Umwelt – Akzente – Die Expansion der Kunst*, Kunstkreis Monschau, Eifel, 9. Mai - 21. Juni 1970. *Wall Show*, Lisson Gal., London 1970 (Kat.). * *Information*, MOMA, NYC 1970. *Programm III*, Gal. Ricke, Köln, 26. Juni - 1. Sept. 1970. * *Strategy Get Arts*, Edinburgh, 1970. * 3 → oc: *New Multiple Art*, Whitechapel Art Gal., London 1970 - 1971. *Experimenta 4*, KV Frankfurt a. M., 28. Mai - 6. Juni 1971. * *Sonsbeek*, Arnhem, Holland 1971. * *7e Biennale de Paris, 1971*. * *Prospect '71: Projection*, KH Düsseldorf 1971. * *Appunti per una tesi cul concetto de citazione e di sovraposizione*, Studio d'Arte Contemporanea, Rom 1971. *Gruppenarbeiten*, mit Monika Baumgartl, KH Baden-Baden, 7. Mai - 6. Juni 1971 (Kat./Text: Klaus Gallwitz). *Zeichnungen*, Gal. Ricke, Köln, 15. April - 13. Mai 1972.

Editionen

1 m, 2 m, 3 m Wasser H_2O, Objekt, Polyäthylenschlauch (durchsichtig) mit Holzkorken und Klemmen verschlossen, 6 cm Ø, 1 oder 2 oder 3 Meter, Aufl. je 100, Edition Tangente, Heidelberg 1970.

Filme und Video

Zwölf Faß geschöpftes Rheinwasser, 1969, 16 mm, s/w, Ton, 15', Kamera: Peter Dibke. *41 Polyesterelemente verteilt und zusammengezogen*, 1969, Super 8, c., 45', Kamera: Gerd Preser. *Wasser kippen*, 1970, 16mm, s/w, 3', Kamera: Gerry Schum. *Fernost/Far East German Buddha)*, 1970, 16 mm s/w, Ton, 15', Kamera: Simura. *Inhalation I + II*, 1971, Videotape, 4', s/w, Ton, Hg. Videogalerie Schum, Düsseldorf. 1971 *Wasser holen bringen schütten*, Videotape, 6', s/w, Hg. Videogalerie Schum, Düsseldorf. *Mutation*, 1971, Film, 16 mm, c., Ton, 25', Kamera: Gerd Preser, Hg. Gal. Konrad Fischer, Düsseldorf. *'Energiegrenzen', 'Distanz und Zeitrelation', 'Boden-Raum', 'Eliptisch'*, 1971, Super 8, c., 15', Kamera: Erika Ochs.

Bücher.

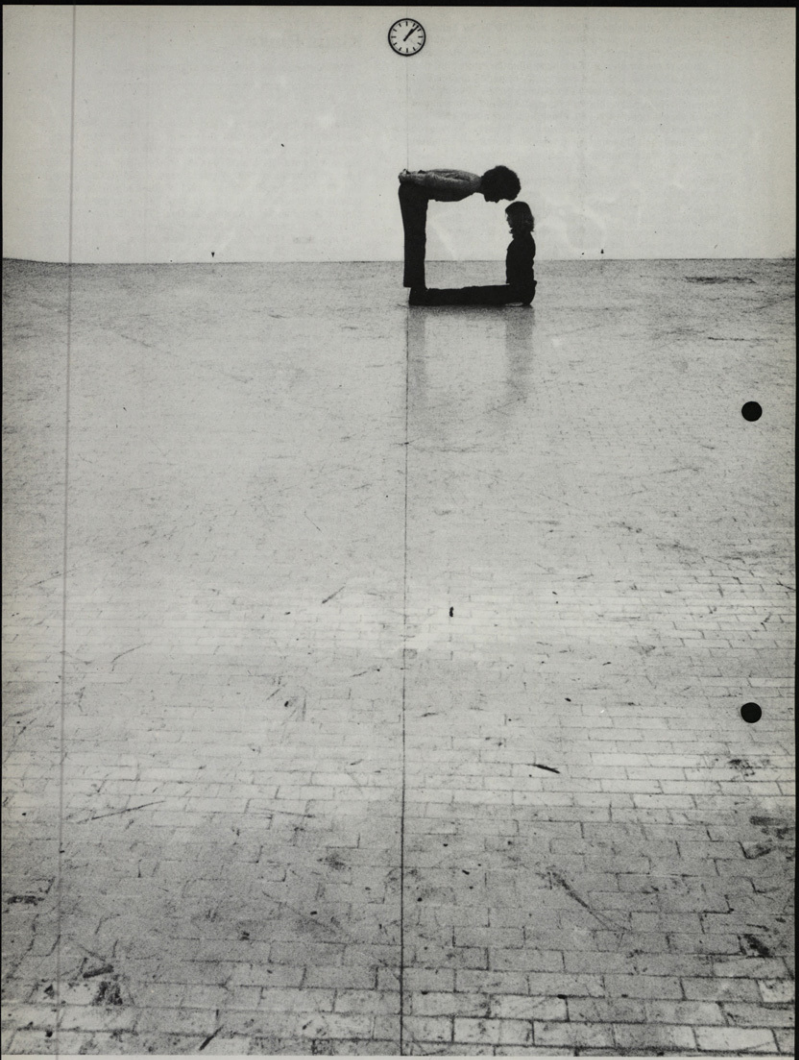
Karin Thomas, *Kunst-Praxis Heute*, Hg. DuMont Verlag, Köln 1972.

Periodica

Wibke von Bonin, in: Arts Magazine, 1969. Klaus Reinke, *Kunstwater van K. R.*, in: Museumjournaal 15/4, Sept. 1970, pp. 198-199. Elizabeth Baker, in: Art News, 1970. Domus, Oktober 1971. *Between spring and ocean*, Studio International, März 1971, 181/931, pp. 122-125. Bernard Denvir, *London Letter*, in: Art International, XV/3, März 1971, pp. 44-46, 56. *De werkelijkheid moet overwonnen worden*, in: Museumjournaal, 16/2, April 1971. Georg Jappe, * *Projection: The New Trend at Prospect '71*, in: Studio International, Dez. 1971. *K. R.-Retrospective*, in: Avalanche 2, Winter 1971, pp. 54-57. Klaus Honnef, *Kunstbericht aus dem Rheinland*, in: Magazin Kunst, 4. Quartal 1971, pp. 2557-2559. Georg Jappe, **Young Artists in Germany*, in: Studio International, Febr. 1972. Richard Cork, *UK Commentary*, in: Studio International, 183/942, März 1972, pp. 116-121.

Klaus Rinke

* 1939 Wattenscheid, Ruhr. Lebt in Düsseldorf.



Aus: PRIMÄRDEMONSTRATION, 1971 Ort: Galleria L'Attico, Rom 17.–22. 1. 1972

Fritz Schwegler

* 1935 Breech. Lebt in Eningen, Baden-Württemberg.

Biographisches

3 Wanderjahre, arbeitend in allen Städten Europas sowie in Marokko und Türkei. Meisterprüfung, Betriebstechniker, Werklehrer. Studium der Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart; City and Guilds of London Art School, London. Längere Aufenthalte in Paris, Rom, Kairo, New York und Tokio. Gastdozent an der Akademie Remscheid. Seit 1970 die *Effeschiaden*.

Effeschiadiana

Deutsches Fernsehen, Süddeutscher Rundfunk (7 Telebilder) März 1970. *Kunstmarkt Göttingen*, 1970. Württembergischer KV, Stuttgart 1970. *Neumarkt der Künste*, Köln 1970. *Pro Art*, Merkatorhalle, Duisburg 1971. *2. Kunstmarkt Göttingen*, Stadthalle, 1971. *Informationsmesse Kiel*, Ostseehalle, 1971. *Art '71*, Basel 1971. Verband Bildender Künstler, Killesberg, Stuttgart 1971. *Kunstzone*, Jakobsplatz, München 1971. Gal. Schmela, Düsseldorf 1972.

Editionen

Das silberne Taschenmesser, Siebdruck, schwarz, grün, silber, 62x54, Aufl. 100, Ed. Tangente, Heidelberg 1972. *Bischofsgedanken*, Siebdruck, schwarz, rosa, grün, 62x54, Aufl. 100, Ed. Tangente, Heidelberg 1972. *Die sinkende Bettflasche*, Siebdruck, schwarz, blau, gelb, 62x54, Aufl. 100, Ed. Tangente, Heidelberg 1972. *Effeschiaden*, 15 Blätter, handkoloriert, 21x29,5, Tonband, sign., num., Aufl. 10, Hg. Buchhandlung König, Köln 1972.



Der Spiralzieher

zieht sein Los in Spiralform durchs Land. Von Ort zu Ort schleppt, den Querstab in der Hand, die durch das flache Brett am oberen Ende geht

im Effretal



Rosa-braune Buchseite

Inmitten dicker Bücher eine Sonderseite in den Farben die wir lieben und am unteren Rand das Braun rund eingespart, das ist die Schalung von der großen Fläche, das tut uns gut, und beinah jedem Buch kann ohne Bruch dieser Effektgrund verliehen werden hier auf Erden

im Effretal



Gala-Galaxis

Kommt von rechts oben wie aus weiter Ferne, ziemlich schwarz, doch nicht wenn nahe an; ists von ganz farbig, üppig, und hört hört: der Aufpflanzens wert

im Effretal

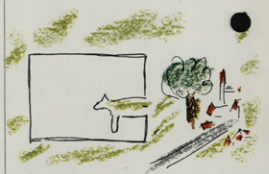


Einer auf dem Dach

ist böse, ab in der Hand ihm zusammengetragen von fabrizieren zu pressen und zurück, dann hier bleibt er weiß, samt seine violetten Zottel, die oben rechts noch unglaublich an dem Ende sitzt

im Effretal

EFFESCHIADEN



Ausgeschnittner Hund

Der Kein Fressen braucht und doch zur Verfügung steht von der Stadt ab eine große weiße Tafel, wo er ausgeschnitten ist und gut zu sehen nach vorwärts von den hinten Füßen ab. Und war gab es immer für Schwierigkeiten mit den Beißkörben und Freßäpfeln, die von uns dem Kein Kräftchen mehr verleiden

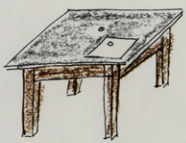
im Effretal



Schluß

In rotbraun darf er vorbeiziehen, Gestrecktes und Fortenzwerge nicht berücksichtigt, weil immer drin ein echtes Mechanismus ist vielleicht, der den Vorwärtsgehen ermöglicht und ihn bei guter Laune hält

im Effretal



Das Fast-nicht

ist manchmal schon genug, das merkt man gleich an diesem Tisch mit seinem Blatt Papier ganz vorne rechts, das mit einem Reißnagel oben links befestigt ist, von diesem weg ein Stückchen weiter innen noch ein weiteres steht

im Effretal



Vom roten Kobang

Kommen drei Männer in bunt heraus, in blauen Jacken und unterhalb davon nackig, vorhalb man sie meistens und von hinten sieht auf der Asphaltstraße von Effrel, der Stadt, die nah beim Berg Kobang liegt, eben

im Effretal

Film

Life – Death, 1969–70, 16 mm/c./Ton/35'/343 m, in Zusammenarbeit mit Stephan Runge, lebt in Düsseldorf.
1971: Filmtage Düsseldorf/Städtische Kunsthalle "Film – Kritisch"
1972: Informationsschau Kurzfilme aus der BRD
18. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen

Katharina Sieverding

* 1941 in Prag. Lebt in Düsseldorf.



Ausbildung

University of Southwestern Louisiana, Lafayette, B. A., 1959–1963. Studienaufenthalt in Frankreich 1963–1964, Rutgers University, New Brunswick, N. J., M. F. A., 1964–1966.

Einzelausstellungen

Douglass College, New Brunswick, N. J. 1966. Gal. Ricke, Köln, 25. Sept.–16. Okt. 1968. Leo Castelli Warehouse, NYC, März 1970. Ace Gal., LA 1970. Stedelijk van Abbemus., Eindhoven, 4. Sept.–4. Okt. 1970. Gal. Ricke, Köln, 13.–18. Okt. 1970. Gal. Ricke, Köln 1971. MOMA, NYC 1971. Leo Castelli Gal., NYC, 26. Febr.–25. März 1972.

Gruppenausstellungen

Amel Gal., NYC 1965. *Eccentric Abstraction*, Fischbach Gal., NYC 1966. *Slow Motion*, Douglass College, New Brunswick, 25. Jan.–10. Febr. 1967. *From Arp to Artschwager* II, Richard Bellamy/Noah Goldowsky Gal., NYC, 30. Juni–5. Sept. 1967. *Programm I*, Gal. Ricke, Köln 1968. *Primary Structure, Minimal Art, Pop Art, Anti Form*, Gal. Ricke, Kassel, Juni–Juli 1968. Noah Goldowsky Gal., NYC 1968. *American Abstract Artists*, Riverside Mus., NYC 1968. *Anti-Form*, John Gibson, NYC, 3. Okt.–7. Nov. 1968. *Nine at Castelli*, Leo Castelli Warehouse, NYC, Dez. 1968. *Soft Sculpture*, American Federation of Arts, Wanderausst. 1968–1969. *Here and Now*, Washington University Gal. of Art, St. Louis, 10. Jan.–21. Febr. 1969. * *Soft Art*, New Jersey State Mus., Trenton 1969. * *New Methods: New Media*, MOMA, NYC 1969. *Sechs Künstler* (u. a. Artschwager, Buthe, Serra), Gal. Ricke, Köln 1969. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern 1969. * *587, 087*, Seattle Art Museum, Seattle 1969. * *Op Losse Schroeven*, SM, Amsterdam 1969. *Verborgene Strukturen*, Folkwang Mus., Essen 1969. *7 Objects/69*, Gal Ricke, Köln 1969. *Kunst der Sechziger Jahre*, Wallraf Richartz Mus., Köln 1969. * *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, Whitney Mus., NYC 1969. * *Groups*, Visual Arts Gal., NYC, 3.–20. Nov. 1969. *5 Künstler, 5 Räume* (u. a. Andre, Ruthenbeck), von der Heydt Mus., Wuppertal, 10. Jan.–22. Febr. 1970 (Kat./Text: Günther Aust). *69th American Exhibition*, Art Inst. of Chicago, 1970. *Hanging/Leaning*, Emily Lowe Gal., Hofstra Univ., Hempstead, NY 1970. Kaiser Wilhelm Mus., Krefeld 1970. * *Between Man and Matter: Tokyo Biennale '70*, 1970. Univ. of California, San Diego 1970. *Zeichnungen amerikanischer Künstler*, Gal. Ricke, Köln, Juni 1970. *American Drawings*, Gal. Yvon Lambert, Paris, Sept. 1970. * *Information*, MOMA, NYC 1970. * *995,000*, Vancouver Art Gal., Vancouver 1970. * *Conceptual Art / Arte Povera / Land Art*, Gal. Civica d'Arte Moderna, Turin 1970. * *Identifications*, Videogal. Schum, Düsseldorf 1970. * *Against Order / Chance and Art*, Inst. of Contemporary Art, Philadelphia 1970. * *Whitney Annual – Sculpture 1970*, Whitney Mus., NYC 1970. * *3 → ∞: New Multiple Art*, Whitechapel Art Gallery, London 1970. *Works on Film*, (u. a. Morris, Nauman, Serra), Leo Castelli Warehouse, NYC, Okt. 1971. *Internationale Biennale*, Neu-Delhi 1971. * *7e Biennale de Paris*, 1971. * *Prospect '71 / Projection*, KH Düsseldorf 1971. *Querschnitt V*, Gal. Ricke, Köln 1971. *American Art 1950–1970*, Louisiana Mus., Kopenhagen 1971. *Flavin, Judd, Lichtenstein, Morris, Serra, Sonnier, Stella*, Leo Castelli Gal., NYC, Febr. 1972. *Zeichnungen*, Gal. Ricke, Köln, April 1972.

Filme

Ohne Titel, 1969, Strobelight, Ton. *Ohne Titel*, 1969, Ultraviolettes Licht, Ton: Mike Kern. *Negativ Positiv*, 1970, zwei Kameras, Tina Girouard. *Rub-Down*, 1970, zwei Kameras Horizontal, Ton: Mike Kern. *Ohne Titel*, 1970, Negativkameras, Ton: Tina Girouard, Kamera: Richard Landry. *Painting Foot*, 1970, Ed. Leo Castelli Gal., NYC.

Editionen

Plaster Cast in Satin, aus: 7 Objects, 56x36, Aufl. 100, sign., num., Hg. Tanglewood Press, NYC 1969. *Display*, 44 Farbdias in Kassette, Aufl. 15, sign., num., Ed. Gal. Ricke, Köln 1970.

Eigene Publikationen

Object – Situation – Object, 1969–70, Aufl. 1000, Ed. Gal. Ricke, Köln 1972.

Keith Sonnier

* 1941 Marmon, Louisiana. Lebt in New York.

Bücher

Udo Kultermann, * *Neue Dimensionen der Plastik*, Tübingen 1967. Gregory Battcock, * *Minimal Art*, NYC 1968. Karin Thomas, *Kunst-Praxis Heute*, Hg. DuMont, Köln 1972.

Periodica

Hilton Kramer, *Eccentric Abstraction*, in: New York Times, 1966. David Antin, *Eccentric Abstraction*, in: Artforum, Nov. 1966. Lucy R. Lippard, *Eccentric Abstraction*, in: Art International, Nov. 1966, pp. 28, 34–40. Lucy R. Lippard, *On Erotic Art*, in: Hudson Review, Frühling 1967. Piero Gilardi, *Da New York*, in: Flash Art, 1/4/1967, pp. 1–2. Piero Gilardi, *Micro-emotive Art*, in: Museumjournaal, 13/4/1968, pp. 198–203. Piero Gilardi, *Primary Energy and the Microemotive Artists*, in: Arts Magazine, Sept. 1968. *Goldowsky Gallery Show*, in: Artforum, Sept. 1968. *Exhibition at Goldowsky Gallery*, in: Art News, 67/1968, p. 11. Nicolas Calas, *For Interpretation*, in: Arts Magazine, Nov. 1968. *The Avant-Garde*, in: Time Magazine, 22. Nov. 1968. Philip Leider, *The Properties of Materials*, in: New York Times, 22. Dez. 1968. R. Pomeroy, *New York, Moving Out*, in: Art and Artists, Jan. 1969, p. 56. Robert Pincus-Witten, *Group Castelli Gallery*, in: Artforum, 8/2/1969, p. 39. Peter Plagens, *587,087*, in: Artforum, 8/3/1969, p. 64. Jean-Christophe Ammann, * *Schweizer Brief*, *"Live in Your Head –When Attitudes Become Form"*, in: Art International XIII/5/Mai 1969, pp. 47–50. Max Kozloff, *9 in a Warehouse*, in: Artforum, 7/6/1969, p. 38. Robert Pincus-Witten, *K. S.: Materials and Pictorialism*, in: Artforum, 8/2/Okt. 1969, pp. 39–45. A. Goldin, *Sweet Mystery of Life*, in: Art News, 68/1969, p. 51. Peter Plagens, *Los Angeles*, in: Artforum, IX/2 Okt. 1970, pp. 85–88. Beatrice Parent, *Le Néon dans l'Art Contemporain*, in: Chroniques de l'Art Vivant, 20. Mai 1971, pp. 4–6. Kenneth Baker, *K. S. at the Modern*, in: Artforum, X/2/Okt. 1971, pp. 77–81. Dore Ashton, *Synoptic Loft: U. S. Commentary*, in: Studio International, Nov. 1971, pp. 199–201. In: flash art, 28–29/Dez. 1971–Jan. 1972, p. 11.

Aus: TV Hybrid I & II, 16 mm, Farbe



J'ai horreur des biographies parce que les biographies c'est de la prétention et que pour changer l'Art il faut changer la prétention, mais je l'ai fait quand même parce que:
1/Je suis un hypocrite.
2/Szeemann me l'a demandé.
Aujourd'hui je suis débordé d'incertitudes et de doutes.
Samedi 6 Mai 1972, communication téléphonique avec Ben.

BEN Vautier

* 1935 Neapel. Lebt in Nizza.

BEN VAUTIER
Expositions et représentations de groupe et personnelles.

1958 : (expo.) Laboratoire 32. Nice (tableaux vomit) (livres écritures)
1959 : (expo.) Crise et dépression au Laboratoire 32. J'ai hurlé pendant 3 minutes. J'ai fouillé les gens, tableaux écritures
1960 : (expo.) Laboratoire 32. Nice (ma première expo. d'écritures intitulée " Tout et rien ")
1962 : (groupe) Tne miette fair, Galerie J.J. Lendrac (j'ai vécu 15 jours dans la vitrine de la galerie)
1963 : (groupe) Festival Fluxus, Nice (avec S. Maciunas (pièces de zue se coucher dans le sol, allumer une boite, traverser le port de Nice à la nage)
1964 : (groupe) Libre Expression, Paris (toile retournée, un pot de fleurs)
1964 : (groupe) 7 jours de recherche,Nice (Déposé les gens en haut d'une montagne, avec un car)
1964 : (expo.) Ben expose partout (affiches)
1964 : (Groupe) participation au concert Fluxus, pièces de rues, Nice
1965 : (expo.) Théatre de Cuusin Bibi (j'ai regardé le jardin pendant 4 heures.
1966 : (Paris, Ile rédille qui Gourit. (60 idées)
1966 : (Pers.) Une affiche : Ben n'expose pas à la Galerie J. Paris (Interdiction de la galerie)
1966 : (Galerie Junini, Paris. (un tondroubadour du vin + la chronique qui vivait dans le cour)
1966 : (groupe) Musée de Toulon. (2 canons fluxus (une ficelle à tirer)
1966 : Monaco 1'an 2000. Une cabine (groupe d'ouvres sculpturales en entrant)
1967 : (groupe) Galerie A. Nice.(5 idées dont un bureau av. dictionnaires de faire photographier av.l'exister)
1966 : (Groupe) Jeune Peinture, Paris. (6 tabourets av.un texte simple sur chacun : Montez, prenez, regardez etc)
1966 : Prague, Concert Fluxus
1966 : (Pers) Le Table à Nice. On a mangé un repas sur scène.
1966 : (Pers) Musée d'art moderne d'Argentan. (La vache, des montagnes, les fleurs, les animaux)

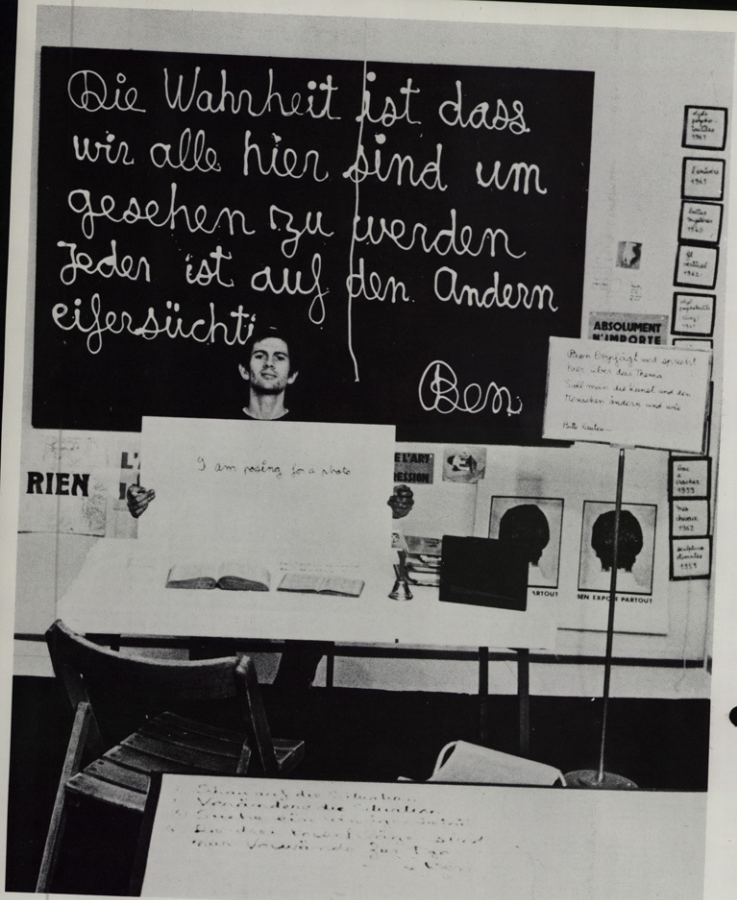
1970 : (Pers.) Galerie Daniel Templon Paris. Rétrospective + geste : j'ai honte d'être ici pour faire voir.
1970 : Biennale de Menton. (j'ai regardé l'étoile Syrius et j'ai donné un coup de pied dans un des tableaux écritures.
1971 : (Pers.) Artestudio, Macerata. Je me mets coqué la tête contre un mur.
1971 : (Pers.) Hans Mayer, Dusseldorf. Tableaux écritures dont : Ceci est Uberf.Nice.
1971 : (groupe) Kat art Galerie, Dusseldorf. J'ai passé pendant 24heures dont 4 heures dans un bloc.
1971 : Gal.Bellevue, Milan. Style rétrospective, écritures + geste (yeux bandés, bouche bandée, oreilles bouchées 1/2 heure.
1971 : &Pers] Modern, Turin. Galerie 11 Punto. (écritures & exposé ma mère)
1971 : (Pers) Galerie Bischofberger, Zurich. Rétrospective av.écritures,(Plusieurs gestes dont me battre avec des gens)
1972 : (Pers) Galerie Daniel Templon, Paris. (suvre de mes gestes. (je me suis pendu et j'ai demandé aux gens de retirer la chaise.)
1973 : (groupe) Musée de Lucerne, Concept Fluxus.(Ecritures et idées dont une balançoire au milieu de la salle)

1962 : (Pers.) Musée de Nice.(Exposition d'une soulpture vivante)
1966 : (Pers) "Personne" à l'Artistique, Nice, Annonces un spectacle où n'apparaîtra aucune personne.
1967 : (groupe) Galerie De La Salle, Vence. Un meuble à tiroirs contenant n'importe quoi.
1967 : (pers.et grou) Galerie S.D.D.T. Nice, 10 expo dans l'année (Faux, vrai, faux vrai etc) et(Vente des dieuxs en tant qu'oeuvres d'arte)etc.
1967 : (groupe) Lund Sudde, Concert Fluxus avec Brecht et Cette.
1967 : (pers) Ben regoit à paris 40 F le demis-heure.
1967 : (Groupe) Comparaison Paris, (une cabine en bois avec des instructions lesthes)
1967 : (Pers) Lyon, chez Guillaumon & Silvestre, Concept Fluxus + 12 idées pour un appartement.
1968 : (groupe) Ferrare, Italie (une poule vivante)
1968 : Hall des rennes en question, Nice. (une toile tengo)
1968 : (Groupe) Lyon. Participation à un repas avec S. Brecht, Filliou, Guillaumon et Guimonet, en tant qu'oeuvre d'art.
1969 : (groupe) Salon de Mai (tableaux écritures + Vive la Soulle)
1969 : (groupe) Signa, Bordeaux. J'ai signé (av.nombreux) lors du vernissage.
1969 : (Groupe) Festival N.O art, anti art, le vérité est art, (j'ai fait quelque efforts, dont manger du boudin que je n'aime pas)
1969 : (Groupe) Work in progress, Paris (j'ai reçu des gens en pyjama)
1970 : (Groupe) Montpellier, 100 artistes dans la ville. (j'ai pris un bain 2) j'ai balayé une place publique (Ecritures dont "Ceci est une oeuvre d'art")
1970 : (Groupe) CNAC, Paris. (Documents de gestes d'artiste nu)
1970 : Gal Yelow, Liège, Un panneau (pers? "Si j'expose c'est pour la gloire ").
1970 : Gal. De La Salle, Vente (pers)rétrospective d'idées + une ronde diffusant des tracts)

MON ACTUELLE POSITION EST:

1 Etant donné que la recherche de la nouveauté (création, personnalité) est l'élément de base de toute activité artistique (art, anti-art, non art, etc.), il est du devoir de tout individu concerné, lorsqu'il discerne une situation (dans l'art) de la changer.
2 Mais quelle est donc la situation qu'il doit changer? Les artistes font leurs œuvres non pas pour l'œuvre mais pour la gloire (se différencier des autres) (pour que les autres parlent d'eux). En d'autres mots, dans toute l'histoire de l'art, la forme a continuellement changé mais la position de l'individu envers la forme est restée la même (voir signature, copyright, date. J'ai fait ceci avant vous, je suis le premier, etc.).
3 Conscient de cette situation, il faut la changer (peut-être parce que pour être grand et pour que les autres parlent de moi, plus important sera le changement dans la situation plus important je serai).
4 Mes premières tentatives seront: de changer de nom, de ne pas signer, de montrer la vie, de changer de style, de passer inaperçu, etc.). Mais bien sûr il ne s'agit là que d'idées c'est-à-dire d'œuvres comme toutes les œuvres qui, bien qu'éclairant le problème ne changent en rien la situation fondamentale et millénaire de l'Ego en art.
5 Ayant donc conclu à l'échec de telles tentatives qui font partie plus que jamais du jeu que je désire changer, je suis angoissé, déprimé, et je conclus que mon désir de changer l'homme (en art) est peut-être impossible. Je me retourne alors naturellement vers des solutions politiques ou psychologiques (Révolution sexuelle de Reich). Mais dans ces deux branches la situation est la même qu'en art.
6 Si, entre temps, je me demande: pourquoi changer l'homme, pourquoi ne pas le laisser tel qu'il est? Je réponds: parce que je ne peux m'en empêcher.
7 Me revoilà revenu au point de départ obligé cette fois de prendre en considération des positions beaucoup plus extrêmes. Telle celle de Flynt « Rejetons la race humaine » dans laquelle il propose entre autres « ... une collaboration avec toutes formes de vies supérieures venues de l'espace en vue d'attaquer et de détruire la race humaine ou même une guerre thermonucléaire sale qui transformerait totalement la conscience de l'homme et peut-être sa biologie ».
Personnellement je considère que la découverte de la télépathie à l'échelle universelle pourrait changer beaucoup. Et j'ai l'intention de donner à ma mort, ou si possible avant, 100.000 F à toute personne pouvant découvrir une méthode pratique pour apporter la télépathie à l'humanité.
J'accepte aussi (peut-être hypocritement) d'autoriser n'importe qui à me tuer. Si vous avez des questions ou des objections à formuler je serai content d'y répondre.

Ben
1967


Die Wahrheit ist dass
wir alle hier sind um
gesehen zu werden
Jeder ist auf den Andern
eifersüchtig
Ben
ABSOLUMENT
N'IMPORTE
RIEN
I am posing for a photo

Franz Erhard Walther

* 1939 Fulda. Lebt in New York und Hamburg.

Biographisches

Studium in Offenbach, Frankfurt a. M. und Düsseldorf, 1957–1964. Kunstakademie Düsseldorf bei K. O. Götz, 1962. Übersiedlung nach New York 1967. Gastdozentur an der Hochschule für Bildende Künste, Hamburg 1970. Professor für Bildhauerei an der Hochschule für Bildende Künste, Hamburg 1971.

Einzelausstellungen – Vorstellung des 1. Werksatzes

□ steht für Objekt, Gegenstand, Instrument, Ding, Stück, Werk, Sache, Einheit, Anlage, Arbeit, Konzept, Vehikel, Element, Material ... Erklärungen zur Handhabung und Funktion der □, Werkteile ausleihbar – Aufzeichnung über Benutzungen, Gal. Aachen, Aachen 1966 (P., Kat./Text: F. E. W.). Demonstration der □, Werkteile ausleihbar, Gal. Heiner Friedrich, München 1967 (P.). Demonstration des Werksatzes und weggefallener Teile, Aula der Kunstakademie Düsseldorf 1967 (Dok.). Vierundzwanzigstündige Benutzung der □, Köln 1968 (P.). Demonstration der □, Gal. Heiner Friedrich, München 1969 (P.) Vorstellung der Werkteile, Gal. Zwirner, Köln 1969. Demonstration der □, Gal. Neuendorf, Hamburg 1969. Demonstration des 1. Werksatzes, Mus. Haus Lange, Krefeld 1969 (Dok.). Demonstration des 1. Werksatzes, Studio f, Ulm 1969. Demonstration des 1. Werksatzes, KH Düsseldorf 1969. Demonstration des 1. Werksatzes über 2 Monate, Demonstration und Übungsraum, MOMA, NYC 1969–1970 (Kat., Dok.). Demonstration des 1. Werksatzes – Aufzeichnungsfolgen, Newark State College, Union, N. J. 1970 (P.). Demonstration des Benutzungsprinzips mit Buch 1 und 2, Temple Univ., Philadelphia 1970. Demonstration des Benutzungsprinzips mit Buch 1 und 2, Cambridge Univ., Cambridge 1970. Prozeßmaterial – Demonstration des 1. Werksatzes, KV Hamburg 1970. Demonstration des 1. Werksatzes – Arbeit mit den Werkelementen, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1971. Demonstration des 1. Werksatzes – Diskussion der Benutzungsbedingungen, Univ. Kiel, 1971 (P). Vorstellung des 1. Werksatzes – Informationsausstellung, Heiner Friedrich, Köln 1971. Demonstration des 1. Werksatzes – Übungssituation, KV Frankfurt a. M., 1971 (P., Dok.). Vorstellung des 1. Werksatzes, Univ. Hamburg, 1971. Vorstellung von Teilen aus dem 1. Werksatz und Erarbeitungen mit dem 1. Werksatz (Diagrammzeichnungen), Gal. Heiner Friedrich, München 1971–1972. Arbeiten 1957–1963 und 1. Werksatz, Gesamtdokumentation, KH Tübingen, 1972 (Kat., P.).

Film

Bei Regen innen, 1971, 16 mm, c, 30', Gerd Winkler, Hessischer Rundfunk.

Video

Nr. 29 aus dem 1. Werksatz, 1970, 16 mm, s/w, 2', Videogal. Schum, Düsseldorf. *Nr. 35 aus dem 1. Werksatz* (1 nichtvorgegebene Zeit, 2 vorgegebene Zeit), 1971, 8 mm, s/w, 40', Kamera: J. Hiltmann.

Editionen

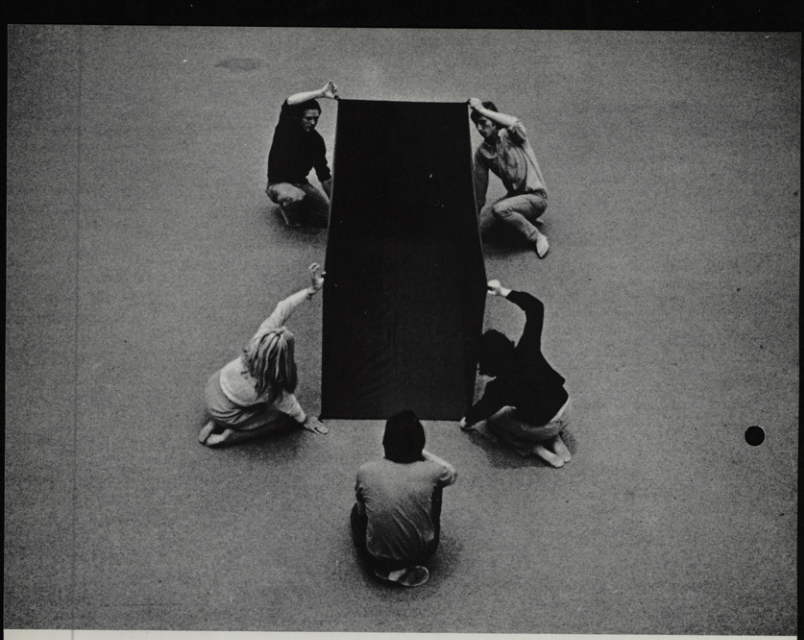
Buch 2, schwerer Rohbaumwollstoff, 50 x 40 x 10, sign., num., Aufl. 80 + 8 für den Künstler, Hg. Neuendorf Verlag, Hamburg 1969.

Eigene Texte

F. E. W., Objekte, benutzen, Verlag Gebr. Koenig, Köln, NYC 1968. *F. E. W., Prozeßmaterial*, Verlag Heiner Friedrich, Köln 1970. *F. E. W., Tagebuch – Museum of Modern Art, New York*, Verlag Heiner Friedrich, Köln 1971.

Bücher

Ingrid Krupka, *Zu Nr. 51 "Proportionen" aus dem 1. Werksatz "Prozeßmaterial" F. E. W.*, Verlag DuMont Schauberg, Köln 1971. Goetz Adriani, *F. E. W., Werkmonographie*, Verlag DuMont Schauberg, Köln 1972.



Franz Erhard Walther

I. Werksatz (1963-1969)
58 Elemente

aggregate I (1963-1969)
58 elements

Demonstration

Sa 1. Juli
So 2. Juli

Sa 26. August
So 27. August

Übung
exercise

Sa 15. Juli
So 16. Juli

Sa 9. September
So 10. September

Sa 29. Juli
So 30. Juli

Sa 23. September
So 24. September

Benutzung
use

Vorgang
process

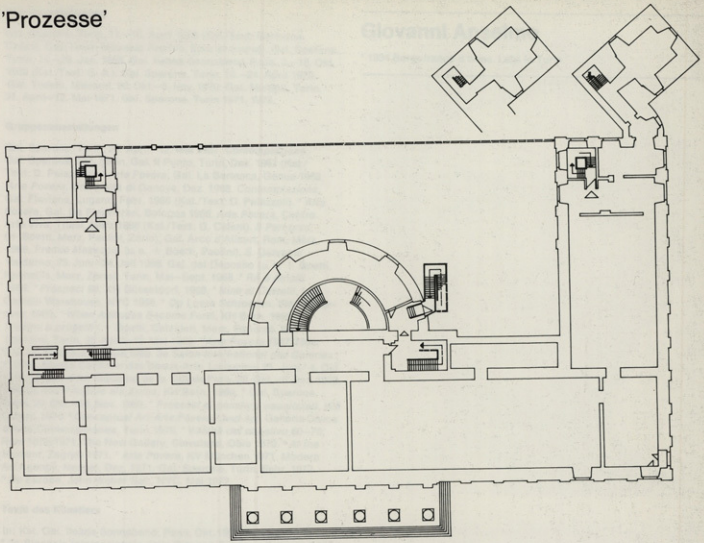
Sa 12. August
So 13. August

Sa 7. Oktober
So 8. Oktober

Entwurf
Entwicklung
Entstehung
Prozeß

concept outline plan
development
emergence formation

Ausdehnung
extension



Museum Fridericianum Erstes Obergeschoß

Einzelausstellungen

Gal. Sperone, Turin, 11.–16. April 1968 (Kat./Text: Germano Celant, Casi limiti; Maurizio Fagiolo, Epur si muove). Gal. Sperone, Turin, 14.–29. Jan. 1969. Gal. Ileana Sonnabend, Paris, 3.–18. Okt. 1969 (Kat./Text: G. A.). Gal. Sperone, Turin, 10.–24. April 1970. Gal. Toselli, Mailand, 20. Okt.–5. Nov. 1970. Gal. Multipli, Turin, 27. April–12. Mai 1971. Gal. Sperone, Turin 1971, 1972.

Gruppenausstellungen

Gal. Sperone, Turin, 26. April–12. Mai 1967. *Contemplazione*, Gal. Sperone, Gal. Stein, Gal. Il Punto, Turin, Dez. 1967 (Kat./ Text: D. Palazzoli). * *Arte Povera*, Gal. La Bertesca, Genua 1968. *Arte Povera*, Università di Genova, Dez. 1968. *Contemplazione*, Gal. Flaviana, Lugano, Febr. 1968 (Kat./Text: D. Palazzoli). * *Arte Povera*, Gal. De Foscherari, Bologna 1968. *Arte Povera*, Centro Arte Viva, Triest, März 1968 (Kat./Text: G. Celant). *Il Percorso*, (+ Boetti, Merz, Paolini, Zorio), Gal. Arco d'Alibert, Rom, März 1968. *Premio Masaccio* (u. a. + Boetti, Paolini), S. Giovanni Valdarno, 23. Juni–24. Juli 1968. Gal. del Deposito (u. a. + Boetti, Kounellis, Merz, Zorio), Turin, Mai–Sept. 1968. * *RA 3 Amalfi 1968.* * *Prospect 68*, KH Düsseldorf, 1968. * *Nine at Castelli*, Leo Castelli Warehouse, NYC 1968. * *Op Losse Schroeven*, SM Amsterdam, 1969. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern, 1969. *Disegni e progetti* (+ Boetti, Calzolari, Merz, Penone), Gal. Sperone, Turin, 28. April–12. Mai 1969. * *Arte Povera 1967/1969*, Gal. La Bertesca, Genua 1969. *3e Salon International des Galeries Pilotes*, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 21. Juni–4. Okt. 1970; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 28. Okt.–6. Dez. 1970. * *Pläne und Projekte als Kunst*, KH Bern, 1969. * Gal. Sperone, Turin, 29. Okt.–16. Nov. 1969. * *Processi di pensiero visualizzati*, KM Luzern, 1970. * *Conceptual Art/Arte Povera/Land Art*, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, Turin 1970. * *Vitalità del negativo 60–70*, Rom 1970/1971. The New Gallery, Cleveland, Ohio 1970. * *At the Moment*, Zagreb 1971. * *Arte Povera*, KV München 1971. Modern Art Agency, Neapel, Dez. 1971. Gal. Sperone, Turin, Febr. 1972. * *De Europa*, John Weber Gal., NYC, Mai 1972.

Texte des Künstlers

In: Kat. Gal. Ileana Sonnabend, Paris, Okt. 1969. In: Kat. * *3a Biennale Internazionale della Giovane Pittura* – Gennaio 70, Bologna 1970. In: Data, II/2, Febr. 1972, pp. 54–61.

Werkpublikationen

Leggere, 1971, Ed. Sperone, Turin 1972 (16 x 10, s/w, Aufl. 1000).

Video

In: * *Identifications*, 1970, Videogal. Schum, Düsseldorf.

Bücher

G. Celant, * *Arte Povera*, Salerno 1969. Germano Celant, * *Arte Povera*, Mailand/Tübingen/NYC 1969. * *Kunst van Nu*, Hg. Kunsthistorisches Institut Utrecht, 1971.

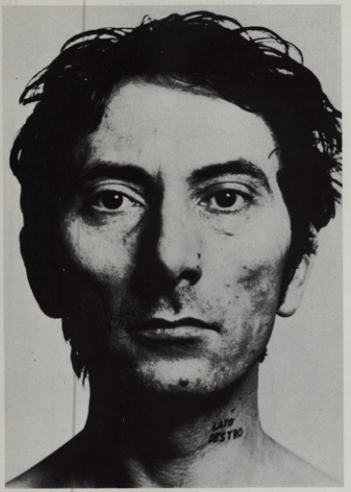
Periodica

M. Diacono, *Cum temp(o)i action*, in: Bit, Dez. 1967. G. Celant, *Arte povera, appunti per una guerriglia*, in: flash art 5, 1967. G. Celant, *Giovane Scultura Italiana*, in: Casabella, 322, 1968. Lea Vergine, * *Torino '68: Nevrosi e Sublimazione*, 1968. T. Trini, * *Rapporto da Amalfi*, 1968. T. Trini, * *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, 1969. José Pierre, in: L'Oeil 173, 1969. Gillo Dorfles, * *Arte Concettuale o Arte Povera?*, in: Art International XIII/3, März 1969, pp. 35–38. Michel Peppiat, in: Art International, Dez. 1969. T. Trini, *Arte povera/ land art/conceptual art: l'opera sparita e diffusa*, in: Arte illustrata, Dez. 1970. * *Kiss Me I'm Italian*, Sonderheft Opus International 16, März 1970.

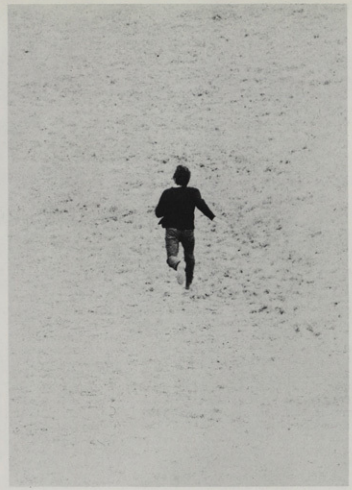
Giovanni Anselmo

* 1934 Borgofranco d'Ivrea. Lebt in Turin.

1 LATO DESTRO / Die rechte Seite, 1969/71
2 Senza Titolo (Entrare nell'opera) / Ohne Titel (Ins Werk reingehen), 1971
3 Senza Titolo / Ohne Titel, 1971
4 INFINITO / Unendlich, 1971
Unendlichprojektion des Wortes "Unendlich"



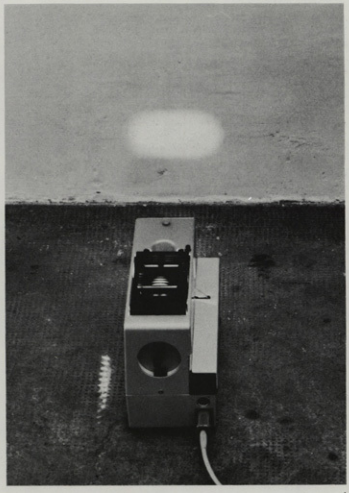
1



2



3



4

Einzelausstellungen

Sala Studio Bentivoglio, Bologna 1965 (Kat./Text: A. Napoletano). Sala Studio Bentivoglio, Bologna 1967 (Kat./Text: P. C., A. Boatto, V. Boarini: Benvenuto all'angelo). Gal. Sperone, Turin, Febr. 1969. Gal. Sperone, Turin, April 1970 (E/Text: P. C., 1 e 2 giorno come gli orienti sono due . . .). Gal. Ileana Sonnabend, Paris, Mai 1970, 1971. Sonnabend Gal., NYC Nov. 1971. Art Agency, Neapel, 1971.

Gruppenausstellungen

Sala Studio Bentivoglio, Bologna 1965. Ca' Giustinian, Venedig 1966 (Kat./Text: A. Napoletano, G. Scardovi). * *RA 3 Amalfi 1968. Lavori nell'aria e nella terra* (+ u. a. Mario Merz), Varese 1968. *Teatro delle Mostre* (u. a. + Boetti, Paolini), Gal. La Tartaruga, Rom, 6. – 31. Mai 1968 (Kat./Text: M. Calvesi, A. B. Oliva). * *Arte Povera*, Galleria De'Foscherari, Bologna 1968. * *Op Losse Schroeven*, SM Amsterdam, 1969. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern, 1969. * Gal. Sperone, Turin, 29. Okt. – 16. Nov. 1969. *Oltre la Pittura – Biennale di San Benedetto del Tronto*, 1969. * *Konzeption/Conception*, Städtisches Museum Leverkusen, 1969. * *Prospect '69*, KH Düsseldorf 1971. *Disegni e progetti* (+ Anselmo, Boetti, Merz, Penone), Gal. Sperone, Turin, Okt. 1969. * *3ª Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio 70*, Museo di Bologna 1970. * *Processi di pensiero visualizzati*, KM Luzern, 1970. * *Conceptual Art/Land Art/Arte Povera*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin 1970. *3e Salon International des Galeries Pilotes*, Lausanne 1970; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1970. * *July/August, Exhibition Book*, Special Issue Studio International 1970 (Org.: Seth Siegelaub). CAYC, Montevideo 1971. * *7ª Biennale de Paris 1971* (Org.: A. B. Oliva/Kat. Italia, Centro Di Ed., Florenz). *Persona – Mostra del Teatro* (u. a. + Fabro, Penone), Belgrad, 10. – 25. Sept. 1971 (Kat./Text: A. B. Oliva). * *Informazioni sulla presenza italiana*, Incontri Internazionali d'Arte, Rom 1971.

Buch

Germano Celant, * *Arte Povera*, Mailand/Tübingen/NYC 1969.

Periodica

T. Trini, * *Rapporto da Amalfi*, 1968. In: Cartabianca, Nov. 1968. A. B. Oliva, in: Sipario, Rom 1968. Gillo Dorfles, * *Arte Concettuale o Arte Povera?*, 1969. Tommaso Trini, * *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, 1969. Ders., *Pioli quadrati in buchi rotondi*, in: Domus, 478, Sept. 1969, pp. 51–52. * *Kiss Me I'm Italian*, Sonderheft Opus International 16, März 1970. T. Trini, in: Domus, 1970. Michael Gibson, in: Art News, Jan. 1971. Bernard Bourgeaud, in: Pariscope, 27. Sept. 1971. In: Herald Tribune, 28. Sept. 1971. Jean Clair, *7e Biennale de Paris*, in: Chroniques de l'Art Vivant, 24. Okt. 1971. pp. 30–32. Giancarlo Politi, *Biennale di Parigi*, in: flash art, 23, Okt./Nov. 1971, pp. 1–3. Michael Gibson, in: L'Oeil, 204, Dez. 1971. Connie de Jong, *Bloc-notes new yorkais*, in: ArTitudes, 3, Dez. 1971/Jan. 1972. Gregory Battcock, *P. P. C.*, in: Arts Magazine, 46/4, Febr. 1972, pp. 51–53.

Pier Paolo Calzolari

* 1943 in Bologna. Lebt in Bologna.



Untitled / Ohne Titel, 1971 (Matratzen und Neon) / Ort: Ileana Sonnabend, 420 West Broadway, New York City

Ausbildung

Cooper Union, NYC 1954–1957. Yale Norfolk Fellowship 1957. Yale University, B. F. A. 1969.

Lehrtätigkeit

New Haven Jewish Center 1957–1959. Reiste und lebte fünfzehn Monate in Europa 1964-1965. Scarsdale Studio Workshop 1965. School of Visual Arts, NYC 1968. Lecture und Master Classes, Oberlin College, Ohio 1968.

Einzelausstellungen

Recent Drawings, Allan Stone Gal., NYC, März 1963. KV für die Rheinlande und Westfalen, 6. Aug. – 17. Okt. 1965 (Kat.: Ausst. Liste). *Chain Polymers* – First Edition, Fischbach Gal., NYC, 16. Nov. – 5. Dez. 1968 (E: Angaben zur Edition). *New Drawings*, Fischbach Gal., NYC, 4.–23. April 1970 (E). James Bishop Gal., NYC, 18. April – 7. Mai 1970. School of Visual Arts Gal., NYC, 4. Okt. – 1. Nov. 1971 (Org.: Linda Shearer/P).

Editionen

Chain Polymers, jedes Element 25,4 x 17, Ed. Fischbach Gal., NYC 1967.

Statement

In: *Art in Process IV*, Ausst. Kat., Finch College Mus. of Art, NYC, Dez. 1969 – Jan. 1970.

Interview

Mit Cindy Nemser, in: Artforum, VIII/9/Mai/1970, pp. 59–63.

Gruppenausstellungen

John Heller Gal., NYC, April – Mai 1961 (Zeichnungen). *Drawings*, The Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn. 1961 (Org.: Samuel Wagstaff). *21st International Watercolor Biennial*, The Brooklyn Mus., Brooklyn, NYC 1961. *3 Young Americans*, John Heller Gal., Inc., NYC 1961. *First Showing of Gallery Group*, Amel Gal., NYC 1963. *Invitational Show*, Park Place Gal., NYC 1964. *Working Drawings and other Visible Things on Paper*, u. a. E.H., Bochner, School of Visual Arts, NYC 1966. Graham Gal., NYC, 1. - 26. März 1966 (Kat.). *Yesterday and Today, 1936-1966*, *American Abstract Artists*, Riverside Mus., NYC 1966. *Abstract Inflationism, Stuffed Expressionism*, Graham Gal., NYC 1966/E.H.: *Hang-Up*. * *Eccentric Abstraction*, u. a. E.H., Nauman, Sonnier, Fischbach Gal., NYC, Sept/Okt. 1966 (Org.: L. R. Lippard). Graham Gal., NYC 1967. * *Normal Art*, The Lannis Museum of Normal Art, NYC 1967. *Drawings 1967*, Ithaca College Mus. of Art, 17. Jan. – 25. Febr. 1967 (Kat./Text: Gretel Leed, Biographien). *Art on Paper*, Weatherspoon Gal., University of North Carolina, Greensboro 1967. *Art Today 1967*, NY State Fair, Syracuse, N. Y. 1967. * *Art in Series*, Finch College Mus. of Art, Contemporary Wing, NYC 1967. *Made of Plastic*, Flint Institute of Art, Flint, Mich., Okt. 1968. *American Drawings 1968*, Moore College of Art, Philadelphia, 1967 (Org.: Richard Anuszkiewicz, Brian O'Doherty, Stephen Prokopoff). *Anti Form*, u. a. E.H., Panamarenko, Ryman, Serra, Sonnier, Tuttle, John Gibson Gal., NYC, 5. Okt. – 7. Nov. 1968 (E: Namen der Künstler). * *Directions 1 : Options*, Mus. of Contemporary Art, Chicago 1968. *Soft and Apparently Soft Sculpture*, u. a. E.H., Nauman, Serra, The American Federation of Arts, NYC, 6. – 12. Okt. 1968 (Org.: Lucy R. Lippard). * *1968 Contemporary American Sculpture*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1968. * *Drawings*, Fort Worth Art Center Mus., Texas 1968. *Primary Structure, Minimal Art, Pop Art, Anti Form*, u. a. E.H., Artschwager, Brecht, Buthe, Oldenburg, Richter, Serra, Sonnier, Twombly, Peter Young, Gal. Ricke, Kassel, Juni 1968. *The Artist and the Factory*, University Gal., Minneapolis 1969 (Org.: Charles Savage). *The Expressive Line*, Heckscher Mus., Huntington, NYC 1969. *Drawings*, Gal. Heiner Friedrich, München 1969. *Drawing: Some Recent Trends*, Finch College, NYC 1969 (Org.: Diane Kelder, Suzi Bloch, Kunsthistor. Institut). *Hard, Soft and Plastic*, Wilcox Gallery, Swarthmore College, Penn. 1969. *Recent Trends in American Art*, The Westmoreland County Mus. of Art, Greensburg, Penn. 1969. *Soft Art*, New Jersey State Mus. Cultural Center, Trenton, New Jersey, 1. März–27. April 1969 (Org.: Ralph Pomeroy). *Plastics*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia 1969 (Org.: Stephen Prokopoff). * *New Methods – New Media*, MOMA, NYC 1969.

Eva Hesse

* 1936 Hamburg. † 1970 New York.

* *557,087*, Seattle Art Mus., Wash. 1969. *Highlights of the 1968–1969 Season*, The Larry Aldrich Mus., Ridgefield, Conn. 1969. * *Art In Process IV*, Finch College Mus. of Art, Contemp. Wing, NYC, 30. Jan. – 8. März 1969 (E.H.: *Contingent). A Plastic Presence*, Milwaukee Art Center/The Jewish Mus., NYC, 19. Nov. 1969–4. Jan. 1970; Milwaukee Art Center, 1970; San Francisco Mus. of Art, 24. April–24. Mai 1970. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern 1969. * *Anti-Illusion; Procedures/Materials*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1969. *Multiples and Graphics*, Gal. Reese Palley, SF 1970. *Hanging/Leaning*, The Emily Lowe Gallery, Hofstra University, Hempstead, NYC, 2.–27. Febr. 1970. *Works in Plastic*, Art Gal., Trinity College, Hartford, Conn. 1970 (Org.: Mitchell Pappas). *Programm I*, Gal. Ricke, Köln 1970 (Zeichnungen). *Drawings*, Gal. Yvon Lambert, Paris 1970. * *String and Rope*, Janis Gal., NYC 1970. *Art Since 1960*, Princeton University Mus. of Art, N. Y. 1970 (Org.: Sam Hunter). *L'Art Vivant aux Etats Unis*, Fondation Maeght, St. Paul-de-Vence, Frankreich 1970 (Org.: Dore Ashton). *Works on Paper*, MOMA, NYC 1970 (Org.: Pierre Apraxine). *The Permanent Collection – Women Artists*, The Whitney Mus. of American Art, NYC 1970 (Auswahl: Elke Solomon). *Plastics in Editions*, Art Gal. University of Maryland, 1970. *Works Mostly on Paper*, Institute of Contemporary Art, Boston 1970 (Org.: John Chandler). *Drawings*, Janie Lee Gallery, Dallas, Texas 1970. *Drawings*, Paula Cooper Gal., NYC 1970. *Trio*, Owens-Corning Fiberglass Division, NYC 1970; Detroit 1970. *Against Order – Chance and Art*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia 1970 (Org.: Stephen Prokopoff). *Projected Art: Artists at Work*, Finch College, NYC 1970 (Org.: Elayne Varian). *Sculptures and Shapes of the Last Decade*, The Aldrich Mus. of Contemporary Art, Ridgefield, Conn. 1971. *Depth and Presence*, An Exhibition of Contemporary Sculpture, The Corcoran Gal. of Art, Washington, D. C. 1971.

Periodica

Lucy R. Lippard, *An Impure Situation: New York & Philadelphia Letter*, in: Art International, Mai 1966, pp. 60–65. Hilton Kramer, in: New York Times, 18. Sept. 1966. Robert Smithson, in: Arts, Nov. 1966. Lucy R. Lippard, *Eccentric Abstraction*, in: Art International, 10/9/Nov. 1966, pp. 28, 34–40. David Antin, *Another Category: Eccentric Abstraction*, in: Artforum, 5/3, Nov. 1966, pp. 56–57. Robert Morris, in: Artforum, April 1968. Piero Gilardi, *Primary Energy and the Microemotive Artists*, in: Arts, 43/1, Sept.–Okt. 1968, pp. 48–51. Hilton Kramer, in: New York Times, 23. Nov. 1968, p. 54. John Perreault, *The Materiality of Matter*, in: Village Voice, 28. Nov. 1968. p. 19. John Perreault, *Art*, in: Village Voice, 28. Nov. 1968. Martin Last, in: Art News, Nov. 1968, p. 14. Peter Frank, in: The Columbia Owl, 4. Dez. 1968, p. 6. John Perreault, *Art: A Test*, in: Village Voice, 14/10, 19. Dez. 1968, p. 19. Philip Leider, *The Properties of Materials: In the Shadow of Robert Morris*, in: New York Times, 22. Dez. 1968, p. D 31. Piero Gilardi, *Microemotive Art*, in: Museumjournaal 13/4, 1968, pp. 198–203. James R. Mellow, in: Art International, Jan. 1969, pp. 53–54. Larry Smith, *Flexible Constructions: Floppy and Wonderful*, in: Village Voice, 14/17, 6. Febr. 1969, p. 13. Grégoire Müller, *Robert Morris presents Anti Form*, in: Arts, 43/4, Febr. 1969, pp. 29–30. Max Kozloff, *9 in a Warehouse*, in: Artforum, 7/6, Febr. 1969, pp. 38–42. John Chandler, *Art in the Electric Age, Part II: Form and Information Theory: New Meanings of Meaning in Art*, in: Art International, XIII/2, Febr. 1969, pp. 24–25. Ralph Pomeroy, *Soft Objects*, in: Arts 43/5, März 1969, pp. 46–48. Lucy R. Lippard, *Keith Sonnier: Materials and Pictorialism*, in: Artforum, Okt. 1969, pp. 34–45. Robert Pincus-Witten, *New York*, in: Artforum, VIII/5, Jan. 1970, pp. 65–70. *Drip Art*, in: Life, 27. Febr. 1970, pp. 62–66. Philip Leider, in: Artforum, Febr. 1970, p. 70. Hilton Kramer, in: New York Times, 18. April 1970. Lucy R. Lippard, *E.H.: The Circle*, in: Art in America, 59/3, Mai – Juni 1971, pp. 68–73. John Perreault, in: Village Voice, 21. Okt. 1971, p. 35. Robert Pincus-Witten, *Post-Minimalism into Sublime*, in: Artforum, X/3, Nov. 1971, pp. 32–44. Elizabeth Baker, in: Art News, 70/8, Dez. 1971, p. 6.



UNTITLED, 1970 (Latex/Baumwollseile)

Even now it is difficult to define the point at which Eva Hesse's work departs from that of her male colleagues in the so-called minimal and anti-form categories. The core of her art lies in an forthright confrontation of opposing physical and formal attributes: hardness/softness, roughness/smoothness, precision/chance, geometry/free form. Yet this can be said of other artists too. The single forms, neutral colors and strict repetitions from which she was gradually retreating when she died had always been subject to curious alterations. The sheer density of her confrontation with life and with the materials of her life and her art seems to have invested that art with an extra-esthetic force – almost a nervous tremor that manifested itself formally as well as emotionally. This separated even her clearest and hardest work from the more stolid, as well as the more delicate, artifacts of other artists. When Hesse worked with fine skeins or subtle washes or tenuous arrangements, their fragility was inevitably tempered by an incongruous toughness, an almost visible determination. Perhaps it is because she was a woman, and suffered all the isolation and ignominies to which women artists are accustomed, that she was able to pull these two threads together so effectively. She had to be obsessive, and obsessed. She had to make herself believe that she could do good and even great sculpture in spite of all her doubts about herself, and in spite of the generalized doubts of her world that a woman could achieve that goal.

Lucy R. Lippard, February 1972

Jannis Kounellis

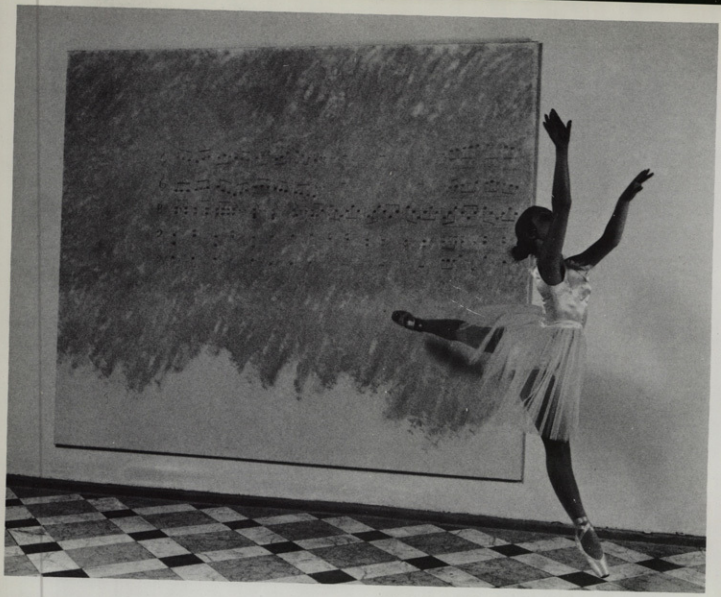
* 1936 Piräus, Griechenland. Lebt in Rom.

Einzelausstellungen

Gal. La Tartaruga, Rom, Mai 1960; April 1964 (quadri con lettere e numeri). Gal. Arco D'Alibert, Rom. Okt. 1966 (quadri con lettere e numeri, Aquarelle). Gal. L'Attico, Rom, März 1967; Dez. 1967 (quadri con fiori di stoffa e con automatici e cornice di gabbie di uccelli). Gal. Iolas, Mailand 1968 (carelli con pietre, sacchi, papagallo, . . .). Gal. L'Attico, Rom, Jan. 1969 (cavalli). Gal. Sperone, Turin, Dez. 1968 – Jan. 1969 (pali di lana, papagallo). Gal. Iolas, Paris, 13. Mai – 7. Juni (fuochi). Modern Art Agency, Neapel, 20. Dez. 1969 – 20. Jan. 1970 (struttura di metallo con treccia di capelli). Gal. Sperone, Turin, Febr. 1971 (fuochi, struttura di metallo, etc.). *Passione Secondo Giovanni – Kounellis*, L'Attico, Rom, Dez. 1971 (Musik von Strawinsky). *Passio Secundum Joannem – Kounellis*, Gal. Folker Skulima, Berlin, 17. Dez. 1971 – 20. Jan. 1972. *Passione Secondo Giovanni – Kounellis*, Modern Art Agency, Neapel, 20. Dez. 1971 – 20. Jan. 1972.

Gruppenausstellungen

Premio Lissone, 1961. *J. K./Schifano/Twombly*, Gal. La Tartaruga, Rom, Nov. 1961. *Schrift en Beeld*, SM Amsterdam; *Schrift und Bild*, Staatliche KH Baden-Baden, 3. Mai – 10. Juni 1963 (Kat.). *Biennale di San Marino*, 7. Juli – 7. Okt. 1963. *Realtà dell'Immagine*, Feltrinelli, Rom 1965. *L'Art actuel en Italie*, Cannes 1965. *Aspetti dell'Arte Contemporanea*, Rom / Tel Aviv, Köln, Bergen, Stockholm 1966. *Moderne Kunst aus Italien*, Mus. am Ostwall, Dortmund, 30. Sept. – 16. Okt. 1966. *Lo Spazio degli elementi : Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, Gal. L'Attico, Rom 1967. *Undici artisti italiani degli anni sessanta*, Palazzo Ancaiani, Spoleto 1967. *6e Biennale de Paris*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1967 (Kat.). *Arte Povera*, Gal. La Bertesca, Genua, Sept. – Okt. 1968. *Young Italians*, Institute of Contemporary Art, Boston, 23. Jan. – 23. März 1968. Gal. del Deposito (+ u. a. Anselmo, Boetti, Zorio), Turin, Mai – Sept. 1968. * *RA 3 Amalfi 1968*. * *Arte Povera*, Gal. De'Foscherari, Bologna 1968. *Fabro/Paolini/Kounellis*, Qui Arte Contemporanea, Rom, 20. Dez. 1968–20. Jan. 1969. *Recent Italian Painting & Sculpture*, The Jewish Mus., NYC, Mai 1968. *Italienische Kunst des XX. Jahrhunderts*, Bochum, Berlin, Köln 1968 (Kat./Text: P. Bucarelli). *Fünf Römische Künstler*, in: *Extra*, Städtisches Museum Wiesbaden, 1968 (Kat./Text: A. Boatto). *Dal Futurismo alle Tendenze Attuali*, Warschau/Berlin/Rom, 20. Dez. 1968 – 20. Jan. 1969. * *Op Losse Schroeven*, SM Amsterdam, 1969. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern, 1969. *Zwölf Italienische Bildhauer*, KV Hamburg, 9. Aug. – 21. Sept. 1969 (Kat./Text: H. Platte). *4 Artistes Italiens plus que Nature*, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1969. * *Prospect '69*, KH Düsseldorf, 1969 (colombe bianche). * *3e Biennale della Giovane Pittura-Gennaio 70*, Bologna 1970. * *Conceptual Art / Arte Povera / Land Art*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin 1970. * *Amore mio*, Palazzo Ricci, Montepulciano 1970. *Due Decenni di eventi artistici in Italia: 1950 – 1970*, Prato, Okt. – Nov. 1970 (Org./Kat./Text: G. De Marchis). * *Tokyo Biennale 1970*. * *Processi di pensiero visualizzati*, KM Luzern 1970. *Arte e Critica*, Modena, Nov. 1970. * *Vitalità del Negativo*, Gal. Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Nov. 1970 – Jan. 1971. * *Arte Povera*, KV München 1971. * *At the Moment*, Zagreb 1971. * *7e Biennale de Paris* 1971. * *Appunti per una tesi sul concetto di citazione e di sovrapposizione*, GAP Studio d'Arte Contemporanea, Rom 1971. * *Informazioni sulla presenza italiana*, Incontri Internazionali d'Arte, Rom 1971.



DA INVENTARE SUL POSTO, 1972 (Öl/Leinwand, 200 × 300/Ballerina/Geiger)

Ausbildung

Otis Art Institute, B.F.A., M.F.A., 1967. Young Talent-Stipendium, Los Angeles County Museum 1968.

Lehrtätigkeit

Minneapolis College of Art and Design 1969–1970.

Einzelausstellungen

One Piece, Walker Art Center, Minneapolis 1969. *Two Revolving Exhibitions*, Minneapolis Inst. of Fine Art, 1969. *Large Outdoor Piece*, Univ. of Wisconsin, River Falls 1969. Stout State, Wisconsin State Univ., Menomenie 1969. Ohio State Univ., Columbus, Ohio 1969. Gal. Ricke, Köln, Jan.–März 1970. Gal. Ricke, Köln, Sept. 1971. *Two Spaces*, Nigel Greenwood Inc. Ltd., London, 1.–30. Okt. 1971.

Gruppenausstellungen

New Comers 1967, Lytton Center of the Visual Arts, LA 1967. *Two Painters and a Sculptor*, Gal. State College of LA, LA 1968. * *18'6"x6'9"x11'2½"x47"x11³/₁₆"x29'8⅛"x31'9⁹/₁₆"*, San Francisco Art Inst., 1969. *Appearing/Disappearing Image/Object*, Newport Harbor Art Mus., Cal., 1969. *Anti-Illusion: Procedures and Materials*, Whitney Mus., NYC 1969 (Kat/Text: Jim Monte, Marcia Tucker). * *557,087*, Seattle Art Mus., 1969. * *955,000*, Vancouver Art Gal., 1970. * *Art in the Mind*, Allen Art Museum, Ohio 1970. * *Projections: Anti-Materialism*, La Jolla Mus. of Contemporary Art, San Diego 1970. *9 Artists 9 Spaces*, Minnesota State Arts Council, 1970. 112 Greene Street, NYC 1970. * *Information*, MOMA, NYC 1970. *Zeichnungen amerikanischer Künstler*, Gal. Ricke, Köln, Mai–Juni 1970. * *Whitney Annual – Sculpture 1970*, Whitney Mus., NYC 1970–1971. *7 Artists 7 Works*, Gal. Ricke, Köln, März 1971. *Querschnitt*, Gal. Ricke, Köln 1971. Reese Palley, NYC, Juli 1971. * *Prospect '71/Projection*, KH Düsseldorf 1971.

Interview

Liza Béar, Willoughby Sharp, *Discussions with B. L. V.*, in: Avalanche, 3/Herbst 1971, pp. 62–75.

Periodica

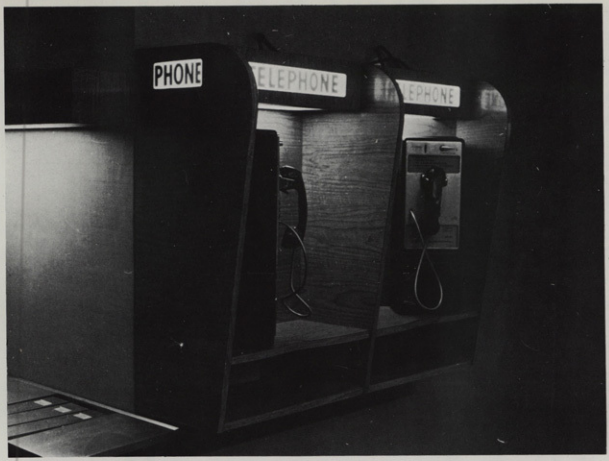
Fidel A. Daniele, *Some New Los Angeles Artists*, in: Artforum 6/7 März 1968, p. 47. Barbara Rose, *Gallery Without Walls*, in: Art in America, 56/2/Febr.–März 1968. Jane Livingston, *B. L. V.: Distributional Sculpture*, in: Artforum, 7/3/Nov. 1968, pp. 50–54. Barbara Rose, *Problems of Criticism, The Politics of Art*, in: Artforum 1969. Jane Livingston, *Los Angeles Artists*, in: Art in America 1969. Emily Wasserman, *New York Reviews*, in: Artforum, Sept. 1969. Larry Rosing, *B. L. V.: Non Script Piece at the University of River Falls*, in: Art News, Sept. 1969. Peter Schjeldahl, * *New York Letter*, in: Art International, Sept. 1969. Robert Morris, *Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated*, in: Artforum, VIII/8/April 1970, pp. 62–66. In: Design Quarterly, 74/75, Walker Art Center 1970. Willoughby Sharp, *Los Angeles Artists*, in: Arts Magazine, Sommer 1970. In: Magazin Kunst, 38/1970. In: Arts Magazine, Sept. 1971. *Notes on an Piece by B. L. V.*, in: Studio International, Nov. 1971, pp. 178–179.

Bücher

Kunstjahrbuch 1, 1970.

Barry Le Va

* 1941 Long Beach, California. Lebt in New York.





Filmfotos aus: AREA FUNCTIONS, 1969

Einzelausstellungen

Gal. Notizie, Turin, Nov. 1962. Gal. Sperone, Turin, 12. – 30. Okt. 1967. Gal. Sperone, Turin, März 1969 (E./Abb. der Ausst.). Gal. L'Attico, Rom, April 1969. Gal. Ileana Sonnabend, Paris, Dez. 1969 (Kat.). Konrad Fischer, Düsseldorf, 7.–31. März 1970. Gal. Sonnabend, NYC, 25. April–14. Mai 1970. Françoise Lambert, Mailand, Okt. 1970. Gal. Sperone, Turin, 27. März–8. April 1971. Gal. Sonnabend, NYC, Dez. 1971, John Weber Gal., NYC, Dez. 1971. Walker Art Center, Minneapolis, 29. Jan. – 19. März 1972 (Kat./Interview von Richard Koshalek, 20. Dez. 1971).

Gruppenausstellungen

Contemplazione, Gal. Sperone, Gal. Stein, Gal. Il Punto, Turin, Dez. 1967 (Kat./Text: D. Palazzoli). *Contemplazione*, Gal. Flaviana, Lugano, Febr. 1968. * *Arte Povera*, Gal. De'Foscherari, Bologna 1968. *Arte Povera*, Centro Arte Viva, Triest, März 1968 (Kat./Text: G. Celant). *Il Percorso* (+ Anselmo, Boetti, Paolini, Zorio), Gal. d'Arco d'Alibert, Rom, März 1968. Gal. del Deposito (u. a. + Anselmo, Boetti, Kounellis, Zorio), Turin, Mai – Sept. 1968. * *RA 3 Amalfi 1968.* * *Prospect '68*, KH Düsseldorf, 1968. * *Op Losse Schroeven*, SM Amsterdam, 1969. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern, 1969. *Disegni e progetti* (u. a. + Anselmo, Boetti, Calzolari), Gal. Sperone, Turin, 22. – 30. Mai 1969. *Arte Povera*, Gal. La Bertesca, Genua 1969. * Gal. Sperone, Turin, 29. Okt. – 16. Nov. 1969. * *3a Biennale della Giovane Pittura – Gennaio 70*, Bologna 1970. * *Tokyo Biennale 1970.* * *Amore mio*, Palazzo Ricci, Montepulciano 1970. * *Processi di pensiero visualizzati*, KM Luzern, 1970. * *Arte Povera/Land Art/Conceptual Art*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin 1970. *The Conference of Halifax*, Canada 1970. * *2. Biennale Nürnberg, 1971.* * *Vitalità del Negativo*, Rom 1970/71. * *Arte Povera*, KV München, 1971. * *Arte de Sistemas*, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires, Juni 1971. * *Projects: Pier 18*, MOMA, NYC 1971. * *Guggenheim International Exhibition 71*, NYC (Kat./M. M.: Zeichnung + Text). * *Prospect 71 / Projection*, KH Düsseldorf, 1971. * *De Europa*, John Weber Gal., NYC, Mai 1972.

Video

Lumaca, 1970, s/w, Ton, ca. 6', 4 Video-Originale, sign.; in: * *Identifications*, Videogal. Schum, Düsseldorf. *Plants Exist and Numbers Exist*, 1972, 1/2 inch videotape, s/w, Ton, 10'. Regie: M.M., Kamera: Philip Larson.

Werkpublikation

Fibonacci 1202 Merz 1970, Ed. Sperone, Turin 1970 (Aufl. 1000).

Bücher

Arte Povera più azioni povere, Hg. Germano Celant, Rumma Ed., Salerno 1969. Germano Celant, * *Arte Povera*, Mailand/Tübingen/NYC 1969. Carla Lonzi, **Autoritratto*, De Donato Ed., Bari 1969. *Electronic Art, Elektronische und elektrische Objekte und Environments*, Neon Objekte/Kalender 1969, Verlag Kalender, Düsseldorf 1969. * *Album 9–68.2–71*, Hg. L'Attico, Rom 1971. Ursula Meyer, *Conceptual Art*, NYC 1972.

Periodica

Lea Vergine, * *Torino '68: Nevrosi e sublimazione*, 1968. Germano Celant, *Arte Povera*, in: flash art, 1968. Alberto Boatto, *9 per un percorso*, in: Cartabianca, 1968. Tommaso Trini, * *Rapporto da Amalfi.* T. Trini, * *Nuovo allabeto per corpo e materia*, 1969. Claudio Cintoli, *Tre mostre a Roma*, in: Cartabianca 15. Mai 1968, p. 43. P. Restany, *Poverta dell'arte povera*, in: Corriere della Sera, Mailand, 15. Juni 1969. Klaus Hoffmann, * *Die Expansion der Künste*, 1969. T. Trini, * *Trilogia del creator prodigo*, 1969. A. Bonito Oliva, *Ipotesi per una rianimazione dei vivi*, in: Senza Margine I, 1969. Gillo Dorfles, * *Arte Concettuale o Arte Povera?*, 1969. G. Celant, * *Sensorio, sensazionale, sensitivo, sensibile, sentimentale, sensuoso*, 1969, Jean-Ch. Ammann, * *Schweizer Brief, Live in Your Head–When Attitudes Become Form*, 1969. D. Buzzati, *Ecco l'arte povera*, in: Corriere della Sera, Mailand, 9. Febr. 1970. M. De Micheli, *Candidi naturalisti e apprendisti stregoni*, in: Unità, Rom, 25. Febr. 1970. M. Calvesi, *Schermi al posto dei quadri*, in: Espresso colore II, Rom, 15. März 1970. * *Kiss Me I'm Italian*, Sonderheft Opus International 16, März 1970. A. B. Oliva, * *Amore Mio – I segni della presenza*, 1970. M. Bandini, *Concettual art, arte povera, land art*, in: NAC 1, Mailand, Okt. 1970. R. Comi, *I procedimenti mentali di Merz e Boetti*, in: NAC 2, Milano, Nov. 1970. D. Buzzati, *Gli enigmi dell'arte concettuale*, in: Corriere della Sera, Mailand, 15. Okt. 1970. Carter Ratcliff, *New York Letter*, in: Art International, XVI/2, Febr. 1972, pp. 32–35, 52–56.

Mario Merz

* 1925 Mailand. Lebt in Turin.

und weil Menschen, Zahlen, Dinge, Tage danach trachten unendlich zu sein,
ist die erste aller Summen, eins + eins = zwei, noch nicht gestorben

non é ancora morta la prima somma, uno + uno = due, cosí poiché infiniti
tendono a essere gli uomini i numeri le cose i giorni

1.1.2..3...5.....8.....13.....21.....34.....
.....55.....
.....89.....
.....144.....
.....
.....233.....
.....
.....
.....377.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....610.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
..987.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....



IGLOO, 1972 (Neon, Metall, Drahtgewebe, Tuch) Ort: Walker Art Center, Minneapolis

una somma reale
è una somma di gente

l'internazionalismo
praticante di un uomo
vale di più del nazionalismo
idealistico della organizzazione
borghese

eine wirkliche Summe
ist eine Summe von Volk

Der in Praxis umgesetzte
internationalismus eines
menschen ist mehr wert
als der idealistische
Nationalismus der
bürgerlichen Gesellschaft

a real sum
is a sum of people

One man's internationalism
put into practice is worth
more than the idealistic
nationalism of organisation

Ausbildung

Univ. of Wisconsin, B.S. Univ. of California, Davis, M.A.

Einzelausstellungen

Nicholas Wilder Gal., LA 1966. Leo Castelli Gal., NYC, 27. Jan.–17. Febr. 1968 (Kat./Text: David Whitney). Konrad Fischer, Düsseldorf, 10. Juli–8. Aug. 1968. Sacramento State College Art Gal., Cal. 1968. Nicholas Wilder Gal., LA 1969. Leo Castelli Gal., NYC 1969. Gal. Ileana Sonnabend, Paris, Dez. 1969. Nicholas Wilder Gal., LA 1970. Konrad Fischer, Düsseldorf, 5. Febr.–3. März 1970. Gal. Sperone, Turin, 25. Febr.–10. März 1970. *Studies for Holograms*, Gal. Ricke, Köln, Sept. 1970. Leo Castelli Gal., NYC, 13. Febr. bis 6. März 1971. Gal. Ileana Sonnabend, Paris, März 1971. Konrad Fischer, Düsseldorf, 5. März–1. April 1971. Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven 1971. Ace Gal., Vancouver 1971. Leo Castelli Gal., NYC, Nov. 1971. Gal. Françoise Lambert, Mailand, Dez. 1971.

Gruppenausstellungen

* *Eccentric Abstraction*, Fischbach Gal., NYC 1966. *William Geis and B.N.*, San Francisco Art Inst., 26. Sept.–22. Okt. 1966. *New Directions*, San Francisco Mus. of Art, 1966. * *American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles County Mus. of Art, LA 1967. *West Coast Now*, Portland Art Mus., Oregon, 9. Febr.–26. März 1968 (Kat.). * *documenta 4*, Kassel 1968. *Three Young Americans*, Allen Art Mus., Ohio 1968 (Kat./Text: Ellen H. Johnson, Anthea T. Spear). *Anti-Form*, John Gibson, NYC, 5. Okt.–7. Nov. 1968. *Nine at Castelli*, Leo Castelli Warehouse, 4.–28. Dez. 1968. * *Series Photographs*, School of Visual Arts, NYC 1968–1969. *Soft and Apparently, Soft Sculpture*, The American Federation of Arts, Wanderausst. 1968–1969. * *Here and Now*, Washington Univ. Gal. of Arts, St. Louis 1969. *31st Annual Exhibition*, Corcoran Gal. of Art, Washington D.C., 1. Febr.–20. März 1969 (Kat./Text: J. Harithas). * *Op Losse Schroeven*, SM Amsterdam 1969. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern, 1969. Gal. Heiner Friedrich, München 1969. *Young American Artists*, (u. a. Andre, Artschwager, LeWitt), Wide White Space Gal., Antwerpen, März 1969. *The Sky's the Limit*, Univ. of St. Thomas, Houston, Texas 1969. * *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, Whitney Mus., NYC 1969. *Nine Young Artists*, The Solomon R. Guggenheim Mus., NYC 1969 (Kat./Text: Thomas M. Messer, Diane Waldman). *7 Objects/69*, Gal. Ricke, Köln 1969. * *Konzeption – Conception*, Städt. Mus. Leverkusen 1969. Gal. Zwirner, Köln 1969. * *Kompas 4 West Coast U.S.A.*, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven 1969. **Art by Telephone*, Mus. of Contemporary Art, Chicago 1969. * *Drawings, An Exhibition of Contemporary American Drawings*, Fort Worth Art Center, Texas 1969. *Time Photography*, Gal. of the School of Visual Arts, NYC, 3.–19.Dez. 1969 (Kat./Text: Robert Fiore). *Querschnitt II*, Gal. Ricke, Köln, Dez. 1969. * *Art in Process IV*, Finch College Mus. of Art, NYC 1969–1970. *West Coast 1945–1969*, Pasadena Art Mus., 24. Nov. 1969–18. Jan. 1970 (Kat./Text: John Coplans); City Art Mus. of St. Louis, 13. Febr.–29. März 1970; Art Gal. of Ontario, 17. April–17. Mai 1970; Fort Worth Art Center, 8. Juni–19. Juli 1970. *Group Exhibition* (u. a. Serra), Helman Gal., St. Louis 1970. * *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, New York Cultural Center, NYC 1970. *N Dimensional Space*, Finch College Mus. of Art, NYC, 22. April–15. Juni 1970 (Kat./Text: Elayne H. Varian); State Univ. of New York, Albany; Everson Mus. of Art, Syracuse, NY; Univ. of Rochester, NY 1970. * *Between Man and Matter: Tokyo Biennale '70*, Tokio 1970. * *American Art Since 1960*, Princetown Univ. Art Mus., N.J. 1970; Univ. of California, San Diego 1970. * *Information*, MOMA, NYC 1970. *Holograms and Lasers*, Mus. of Contemporary Art, Chicago 1970. *Zeichnungen amerikanischer Künstler*, Gal. Ricke, Köln, Juni 1970. *Drawings of American Artists*, Gal. Yvon Lambert, Paris, Sept. 1970. *Grafiek van de West Coast* (u. a. Ruscha), Seriaal, Amsterdam, 24. Sept.–8. Okt. 1970. * *The Young Bay Area Sculptors*, San Francisco Art Inst., SF, 3. Nov.–5. Dez. 1970. * *String and Rope*, Sidney Janis Gal., NYC 1970. * *Klischee und Antiklischee*, Neue Gal., Aachen 1970. * *Recorded Activities*, Moore College of Art, Phil., 1970. * *Looking West 1970*, Joslyn Art Mus., Omaha 1970. * *Against Order/Chance and Art*, Inst. of Contemporary Art, Phil., 1970. * *3 → ∞: New Multiple Art*, Whitechapel Art Gal., London 1970–1971. * *Whitney Annual – Sculpture 1970*, Whitney Mus., NYC 1970. Gal. Françoise Lambert, Mailand 1971. *Body* (u. a. Acconci, Graham, Serra, Snow), Loeb Student Center, New York Univ., 22.–23. Febr. 1971. John Gibson, NYC, 20. Febr.–19. März 1971. * *Guggenheim International Exhibition*, The Solomon R. Guggenheim Mus., NYC 1971. *Air*, SM, Amsterdam 1971. *Kid Stuff*, Albright-Knox Art Gal., Buffalo, NY 1971. *Works on Film* (u. a. Morris, Serra, Sonnier), Leo Castelli Gal., NYC, Okt. 1971. * *Prospect '71/Projection*, KH Düsseldorf 1971. *Young American Artists* (u. a. Sol LeWitt), Wide White Space Gal., Antwerpen 1971. * *Art & Technology*, Los Angeles County Mus. of Art, LA 1970. *11 Los Angeles Artists* (u. a. Ruscha, Wegman), Hayward Gal., London, 30. Sept.–7. Nov. 1971 (Kat./Text: Maurice Tuchman, Jane Livingston). * *7e Biennale de Paris*, 1971. * *Biennale Nürnberg 1971*, KH Nürnberg 1971. *Zeichnungen*, Gal. Ricke, Köln 1972. *USA West Coast*, KV Hamburg, 1972 (Kat./Text: Helmut Heißenbüttel); KV Hannover, 1972; KV Köln, 1972; Württembergischer KV, Stuttgart 1972.

Bruce Nauman

* 1941 Fort Wayne, Indiana. Lebt in Pasadena, California.

Filme

Playing a Note on the Violin while I walk around the Studio, 1968, Hg. Gal. Ileana Sonnabend, Paris. *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square*, 1968, Hg. Gal. Ileana Sonnabend, Paris. *Bouncing Two Balls between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms*, 1968, 16 mm, s/w, Ton, 10', Hg. Gal. Ileana Sonnabend, Paris. *Black Balls*, 1969, 16 mm, s/w, o.Ton, 9', Hg. Leo Castelli Gal., NYC. *Gauze*, 1969, 16 mm, s/w, o.Ton, 9', Hg. Leo Castelli Gal., NYC. *Slo-Mo* 69, 16 mm, s/w, 30'. *Walk Dance*, 16 mm, s/w, Ton, 10'. *Violin Film no. 1*, 16 mm, s/w, Ton, 10'. *Violin Film no. 2*, 16 mm, s/w, Ton, 10'. *Art Make Up no. 1, White*, 16 mm, c, 10'. *Art Make Up no. 2, Pink*, 16 mm, c, 10'. *Art Make Up no. 3, Green*, 16 mm, c, 10'. *Art Make Up no. 4, Black*, 16 mm, c, 10'. *Pulling Mouth*, 1969, 16 mm, s/w + c., o.Ton, 10'.

Video

Violin Tuned D.E.A.D., 27. April 1968. *Slow L Walk*, 6. Nov. 1968. *Stamping in the Studio*, 16. Nov. 1968. *Bouncing in a Corner*, 27. Nov. 1968. *Walking in Contraposto*, 25. Febr. 1969. *Bouncing in a Corner*, 27. Febr. 1969. *Lip Sync*, 27. März 1969. *Revolving Upside Down*, 1969, *Pacing Upside Down*, 1969.

Editionen

Window or Wall Sign, neon, 150 x 140, Aufl. 6, Hg. Leo Castelli, NYC 1967. *Henry Moore Trap no. 2*, Foto, 170 x 102, Aufl. 6, Hrg. Leo Castelli, NYC 1967. *Record – Sound Track From 1st Violin Film*, aus: 7 Objects, sign., num., Aufl. 100, Tanglewood Press, NYC 1969. *Studies for Holograms*, 5 farb. Siebdrucke, 66 x 66, sign., num., Aufl. 150, Hg. Leo Castelli, NYC 1970. *Ohne Titel*, 2 farbige Litho., 56,5 x 71,6, sign., num., Aufl. 100, Hg. Leo Castelli und Nicholas Wilder Gal., NYC 1971. *Raw War*, farbige Litho, 56,5 x 71,6, Sign., num., Aufl. 100, Hg. Leo Castelli und Nicholas Wilder Gal., NYC 1971. Werkpublikationen in: *A Miniature Boxed Exhibition "Artists and Photographs"*, Text: Lawrence Alloway, 32 x 32 x 10, Aufl. 1200, Hg. Multiples Inc., NYC 1971.

Eigene Publikationen

Notes and Projects, in: Artforum, IX/4/Dez. 1970, p. 44. *Body Works*, in: * Interfunktionen 6, Sept. 1971, pp. 2–8. In: * Interfunktionen 8, Jan. 1972, pp. 105–106.

Interviews

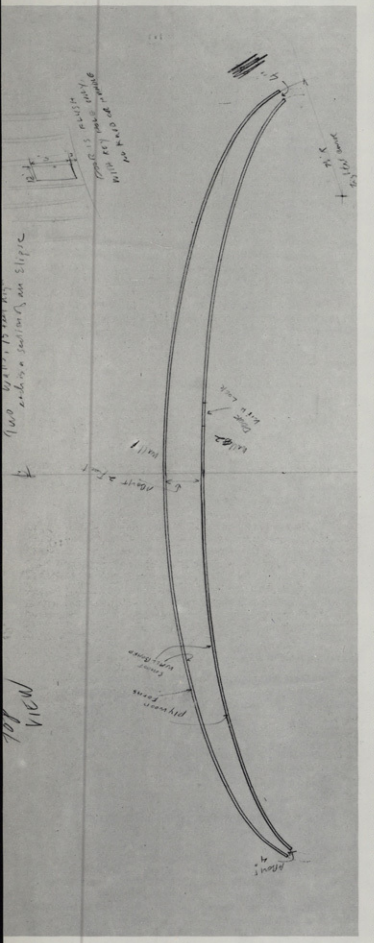
Willoughby Sharp, *Nauman Interview*, in: Arts Magazine, 44/5/März 1970, pp. 22–27. In: Avalanche, Winter 1971, pp. 23–31.

Bücher

Electronic Art, Hg. Verlag Kalender, Düsseldorf 1969.

Periodica

David Antin, *Another Category: "Eccentric Abstraction"*, in: Artforum, 5/3/Nov. 1966, pp. 56–57. Knute Stiles, *William Geis and Bruce Nauman*, in: Artforum, 5/4/Dez. 1966, pp. 65–66. Joe Raffaele und Elizabeth Baker, *The Way-Out West: Interviews with San Francisco Artists*, in: Art News, 66/4/Sommer 1967, pp. 39–40, 75–76. Fidel A. Danieli, *The Art of B.N.*, in: Artforum, 6/4/Dez. 1967, pp. 15–19. Jacqueline Barnitz, *In the Galleries: B.N.*, in: Arts Magazine, 42/5/März 1968, p. 62. John Perreault, *B.N.*, in: Arts News, 67/1/März 1968, p. 22. Piero Gilardi, * *Micro-Emotive Art*, 1968. *The Avant-Garde: Subtle, Cerebral, Elusive*, in: Time Magazine,



92/21/22. Nov. 1968, pp. 70–77. Robert Pincus-Witten, *New York*, in: Artforum, 6/8/1968, pp. 63–65. Philip Leider, *The Properties of Materials: In the Shadow of Robert Morris*, in: New York Times, 22. Dez. 1968, p. D. 31. Max Kozloff, *9 in a Warehouse*, in: Artforum, 7/6/Febr. 1969, pp. 38–42. William Wilson, *A Critical Guide to the Galleries*, in: Los Angeles Times, 14. Febr. 1969, IV, p. 4. Barbara Gold, *Corcoran Biennal: New Sensibility in Washington*, in: Arts Magazine, 43/6/April, pp. 28–31. Jean-Christophe Ammann, * *Schweizer Brief, "Live in Your Head – When Attitudes Become Form"*, 1969. Scott Burton, *Time on their Hands*, in: Art News, 68/4/Sommer 1969, pp. 40–43. Stephen Kurtz, *Reviews and Previews*, in: Art News, 68/5/Sept. 1969, p. 20. Peter Schjeldahl, * *New York Letter*, 1969. John Perreault, *Art*, in: Village Voice, 1. Jan. 1970, p. 16. J. Bremer, * *Kompas 4 – West Coast U.S.A.*, 1970. Philip Leider, *New York*, in: Artforum, 8/6/Febr. 1970, p. 70. William Wilson, *B.N.'s Unsettling Art Given a Masterful Touch*, in: Los Angeles Times, 23. März 1970, IV, p. 6. Douglas Davis, *Veni, Vidi, Video*, in: Newsweek, 75/15/April 1970, pp. 98–99. Jan van der Marck, * *Kunst per Telefon*, 1970. Brenda Richardson, * *Bay Area Survey: The Myth of Neo Dada/Los Angeles Bay Area Galleries*, 1970. Joseph E. Young, *Los Angeles*, in: Art International, 14/6/Sommer 1970, p. 113. Jean-Christophe Ammann, * *Zeit, Raum, Wachstum, Prozesse*, 1970. Willoughby Sharp, * *Body Works*, 1970. Marcia Tucker, *The NAUMANology*, in: Artforum, XV/9/4. Dez. 1970, pp. 38–44. Robert Morris, *The Art of Existence, Three Extra-Visual Artists: Works in Process*, in: Artforum, Jan. 1971, pp. 28–33. Renato Barilli, * *A propos de l'Exposition de Turin*, 1971. Carter Ratcliff, *New York Letter (Spring: Part I)*, in: Art International, XV/4/April 1971, pp. 25–26. Carter Ratcliff, *New York Letter (Spring: Part II)*, in: Art International, XV/5/Mai 1971, pp. 32–39, 45. Beatrice Parent, *Le Nβon dans l'Art Contemporain*, in: Chroniques de l'Art Vivant, 20. Mai 1971, pp. 4–6 (Bernard Borgeaud), * *Photo Information*, 1971. J. Patrice Marandel, * *Art and* Technology à Los Angeles, 1971. Bernard Borgeaud, * *Body Art*, 1971. Elizabeth Baker, * *Los Angeles, 1971*, 1971. Cor Blok, * *Gaat Sonsbeek buiten de perken?*, 1971. Douglas Davis, *Man of Parts*, in: Newsweek, 77/9/1971, p. 70. Helen Winer, * *How Los Angeles Looks Today*, 1971. Dore Ashton, * *Synoptik Lotf: U.S. Commentary*, 1971. P. H. Hefting. * *Anny de Decker over de Wide White Space Gallery*, 1971. Georg Jappe, * *Projection: The New Trend at Prospect 71*, 1971. Connie de Jong, *New York Miscellaneous*, in ArTitudes, Dez. 1971–Jan. 1972, pp. 16–17. Bernard Borgeaud, * *Art et Nature*, 1971. Gislind Nabokowski, * *Was ist mit der Avantgarde los?*, 1971. Antje von Graevenitz, * *Body Art – vier Aspekte neuerer Kunsterscheinungen*, 1972.

Verwendung des elliptischen Raums

Der Raum kann nur durch die kleine verschließbare Tür beim Scheitel der inneren Wand betreten werden.
Diese Türe muß stets verschlossen bleiben. Wenn ein Besucher den Raum betreten will, muß er den Schlüssel bei einem Aufseher oder in einem Büro, das speziell für diese Aufgabe eingerichtet wird, abholen.
Ein Besucher darf den Schlüssel nicht länger als eine Stunde für sich haben. Während dieser Zeit ist es ihm freigestellt, den Raum so oft zu betreten und zu verlassen, wie es ihm gefällt. Er darf jedoch den Schlüssel niemand anderem übergeben oder eine andere Person in den Raum mitnehmen.
Wenn diese Regeln mehrheitlich nicht befolgt werden (einige Verletzungen der Regeln möge man übersehen), dann muß jemand die Kontrolle über den ganzen Vorgang übernehmen. Wenn der Schlüssel zu oft verlangt wird, muß ein Stundenplan aufgestellt werden, wobei ein paar Felder für die Anfragen des Tages offengelassen werden müssen.
Ich würde raten, daß der Schlüssel nicht mehr als einmal pro Stunde abgegeben wird, auch wenn er früher zurückgebracht werden sollte. Auf diese Weise vermeidet man es, auf den Raumbenutzer Druck auszuüben und ihn zu drängen.
Der Ort des Büros oder wo sich die Person aufhält, die den Schlüssel in Gewahrsam nimmt und den Stundenplan führt, sollte nicht zu nahe beim elliptischen Raum sein, aber wenn es praktischer erscheint, im selben Gebäude.
Auf der oder neben der Türe ist ein kurzer Hinweis anzubringen über die Prozedur:
"Besucher, die den Raum zu betreten wünschen, können den Schlüssel bei . . . . . beziehen."
Es wird sicher nötig sein, noch mehr Informationen anzuschlagen, um einem Übermaß an Verwirrung zuvorzukommen.

Aus einem Brief, Jan. 1972

Ausbildung

Nationaal Hoger Inst. en Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Antwerpen.

Einzelausstellungen

C.A.W., Antwerpen 1963. Wide White Space Gal., Antwerpen 1966. Gal. Orez, Den Haag 1967. Wide White Space Gal., Antwerpen 1967. Kunstakademie Düsseldorf, 16. Mai 1968. Wide White Space Gal., Antwerpen 1968. *Closed System Power Devices for Space – Portable Air Transport – Gas Turbines*, John Gibson, NYC, 19. April – 9. Mai 1969. Gal. René Block, Berlin 1969. Städt. Mus. Mönchengladbach, 1969. Konrad Fischer, Düsseldorf 1969. *Das Flugzeug*, Gal. Zwirner, Köln, 13. – 31. Okt. 1969. *P., Multimillionär Stellt voor in Wide White Space Het Geheim De Spezialisten, De Fijne Vlijting Mechanica Portable Air Transport*, Wide White Space Gal., Antwerpen, 24. Okt. – 21. Nov. 1969. Wide White Space Gal., Antwerpen 1970. Stedelijk Van Abbemus., Eindhoven 1970 (Kat./Text: Hans Strelow). *Wide* White Space Gal., Antwerpen, 15. Jan. – 15. Febr. 1971. *Der Mechanismus des Meganeudons*, Onnasch Gal., Köln, Jan.–Febr. 1972 (Kat./Text: P.).

Gruppenausstellungen

Three Blind Mice, Stedelijk Van Abbemus., Eindhoven 1968. * *Prospect 68*, KH Düsseldorf, 1968. *Eerste Triënnale voor Plastische Kunst in Belgie*, Stadshallen, Brugge 1968. *Antiform*, John Gibson, NYC 1968. * *Op Losse Schroeven*, SM Amsterdam, 1969. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern, 1969. *Triënnale der Zuidelijke Nederlanden*, Stedelijk Van Abbemus., Eindhoven 1969; Koninklijk Mus. voor Schone Kunsten, Antwerpen 1969. *Tabernakel*, Louisiana Mus., Humlebaek, 24. Jan. – 22. Febr. 1970 (Kat./Text: P.). *Galeries-Pilotes*, Mus. Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne 1970; MAM Paris 1970. * *Between Man and Matter: Tokyo Biennale '70*, Tokio 1970. Koninklijk Mus. voor Schone Kunsten, Antwerpen 1970. *Belgische Kunst*, Mexiko 1971. *Triënnale voor Plastische Kunst in Belgie*, Stadshallen, Brugge 1971. * *Sonsbeek 71*, Arnhem 1971. Belgisches Haus, Köln 1971.

Editionen

Manpowered Fanjet Aircraft, Siebdruck, 90x51, Aufl. 100, Ed. Tangente, Heidelberg 1972.

Interview

Jean Leering, *Gesprek met Panamarenko*, in: Kat. Stedelijk Van Abbemus, Eindhoven 1970.

Periodica:

T. Frenken, *Panamarenko Multimillionär, Ein Belgier verwirklicht Träume in poetischen Objekten*, in: Rheinische Post, Düsseldorf, 19. Juli 1968. P., L. Schirmer, F. W. Heubach, *Flugmaschinen*, in: * Interfunktionen 4, März 1970, pp. 1 – 17. T. Frenken, in: Erfdeel, Rekken, Sept. 1970, pp. 129 – 132. T. Frenken, in: Kunst van Nu, Amsterdam – Brüssel 1971, p. 109. Jürgen Harten, in: Das Kunstwerk, Juli 1971, pp. 19 – 29. Irmeline Lebeer, *Les Machines Volantes de P.*, in: Chroniques de l'Art Vivant 27, Febr. 1972, pp. 20–21.

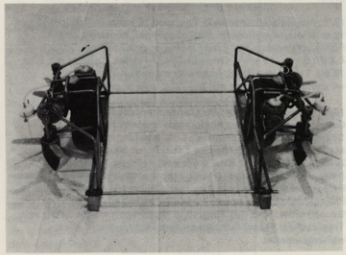
Panamarenko

* 1940 Antwerpen. Lebt in Antwerpen.

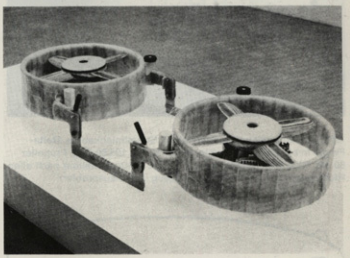
Liste von Experimenten und Versuchen – Prototypen



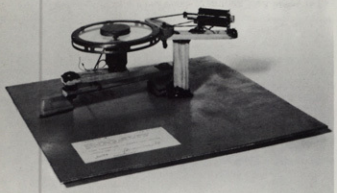
1967. "Das Flugzeug". Menschenkraft-Flugzeug mit Pedalantrieb. Zwei rotierende dreiteilige Flügel (Totale Maße 15 m x 7 m). Konstruktion nicht stark genug. Flugzeug zu klein. Entdeckung der Möglichkeit, Flügel in Steropor zu machen. Gewicht 30 kg.



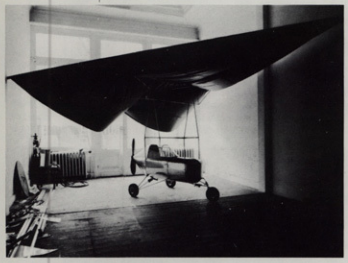
1968. Entwurf und Maquette zum Minihelikopter. Ausführung 50 cm x 70 cm. Aufklappbar. Schnell drehende Motoren, 11 000 T/min + acht Propeller von 25 cm Durchmesser. Übertragung durch konische Zahnräder. Propellertourenzahl 16 000 T/m. Der Prototyp dreht auf Glühkopfmotoren und Nitromettanen 70 %. Kraft 30 PS. Erhob sich mit mir während 10 bis 15 Sekunden in die Luft, 2 Meter hoch, danach Verbrennung der Zahnräder.



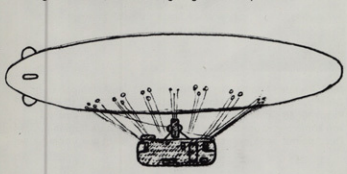
1969. Prototyp Minihelikopter, 100 cm x 50 cm. Aufklappbar. In Glasfiber und Epoxy. 2 Motoren 10 000 T/m. 125 cc., 10 PS. 2 Propeller 45 cm direkt auf der Motorachse. Propeller umringt von konischer Krone, die als Reservoir dient. Stark flugfähig. Der Apparat kann wahrscheinlich fliegen. Nicht ausprobiert.



1970. Experimente mit Beschleuniger. Theoretisch ist es möglich, einen Körper durch einen Stoß außerhalb seines Schwerpunktes zu beschleunigen, so daß das Objekt von selbst rotiert. Folge: eine Spaltung der Reaktionskräfte, wodurch das Objekt sich nicht mit sehr viel Kraft weiterbewegt, weil ein Teil der ursprünglichen Stoßkraft in zwei entgegengesetzte Komponenten geteilt wird und sich dreht. Resultat: ein rekuperierbares Objekt, das jedesmal in einer geschlossenen Maschine beschleunigt werden kann, während das Ganze sich noch in einer bestimmten Richtung beschleunigt.
Beschleuniger 1 bis 15. Lehrreiche Versuche ohne viele Resultate. Das Experiment wird weitergeführt.



1971. Delta-Flugzeug (Donnerwolke). Stromlinienkabine. Delta-Flügel in biegsamem Rogallo. Motor 10 PS. 10 000 T/m. Propeller 80 cm. 5000 T/m. 3 Räder mit Luftreifen. Delta einstellbar nach allen Richtungen. Starkes, leichtes Flugzeug. Nicht ausprobiert.



1971. Zeppelin-Luftschiff (Blimp). Inhalt 650 m³ Wasserstoffgas. Kabine in Rotan 6 m x 3 m. 2 m hoch. 4 kleine Motoren. Entgegengesetzt drehende Propeller, Cardanis aufgehängt, drehbar elektrisch, mit Servos nach allen Richtungen. Geschwindigkeit 30 km/h. Motorkraft 16 PS. Gesamtballon 27,5 m lang, 6 m breit. PVC 0,4 mm geklebt. 15 Bänder an Reißstellen. Luftklappe. 52 Befestigungen. Aufgeblasen mit Luft ist das Ganze stark und formfest. Im Mai 1971 aufgeblasen mit Gas.

Die Teile des 90 Fuß langen Luftschiffs vom Typ Panamarenko sind: die geflochtenen Kabinenteile, die Motoren und der PVC-Ballon.

Die Kabine, eine geflochtene Weidenrutenstruktur, wurde so groß wie möglich gehalten, im Hinblick auf ihre Funktion als feste Landefläche. Das flexible Weidenrutengeflecht absorbiert jeglichen Stoß. Auf dem Dach ist eine Konstruktion für die vier Motoren und die vier Propeller angebracht. Diese Konstruktion kann mit Hilfe von vier Servomotoren in alle Richtungen gedreht werden.

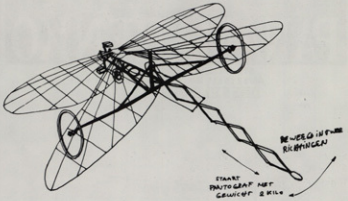
Die Motoren und Propeller haben eine Kraft von 16 PS, genug, um die Geschwindigkeit auf ca. 30 km/h zu halten. Das Luftschiff, dessen Motoren von Hand angelassen werden, verbraucht weniger als 5 Liter Treibstoff pro Stunde. Das Reservoir enthält 60 Liter.

Sieben Lagen Sperrholz und Epoxy wurden zusammengeklebt, um einen Propeller von folgenden Ausmaßen herzustellen: Durchmesser 73,5 cm, Dicke 7 cm, Höhe 30,5 cm. Alles wird von der Kabine aus elektrisch gesteuert.

Der PVC-Ballon ist ein langgezogenes, symmetrisches Oval mit vier Tragflächen. Im Zentrum ist der Durchmesser 6 m. Er besteht aus 15 Einzelteilen aus 0,04 starkem Polyvinylchlorid.

Der Ballon enthält keine Luftkammern und die Elastizität des Plastiks gleicht Expansion und Kontraktion der Gase aus. Deshalb ist ein komplizierter Druckregler-Mechanismus unnötig. 52 Nylonseile verbinden die Kabine mit dem Ballon.

Ein Sandsack ist an einem Ende des Luftschiffes befestigt, um das Gleichgewicht in der Längsrichtung zu regulieren. Ein Band umgibt in Abständen von 90 cm den Ballon, um das Zerreißen zu verhindern, und eine Öffnung für das Gas befindet sich in der Mitte.



1971. "Meganeudon". Theorie von der Resonanz eines Stabes (Stahl und Glasfiber), der mit Diafragma Rogallo ausübt. Konstruktion eines Insekt-Flugzeuges. Erster Prototyp. Stäbe in Glasfiber verbunden mit Epoxy, überzogen mit Seide und Lack. Pedalantrieb. Pantographischer Schwanz. Zeigt weitere Möglichkeiten in Richtung der unabhängigen Luftbeschleunigung (Jet).

1972. Projekt Menschenkraft. Flugzeug 18 km/h. Deltaflügel 12 m x 12 m in Mikrofilm-Rogallo mit Spannkabel. Konstruktion mit Röhre in Glasfiber und Propeller in Epoxy 2,7 m lang. Druck bei 0,4 PS 6 kg – 13 km/h. Gewicht 12 kg. Totales Gewicht mit Pilot 70 kg. Tragkraft 1/15. Starker und schöner Apparat, sehr windempfindlich. Kann nur bei Windstille benutzt werden.

1972. Menschenkraft-Fanjet. Kleines Menschenkraft-Flugzeug. Ganz neue Idee mit Fan Kompressor kronenförmig. 6 m Spannweite. Flügelschlankheit 1/13. 3 m lang. Gewicht 11 kg. Material Balsaholz, Seide und Lack. Rotor 30 cm Durchmesser. 2440 cm². 750 T/m. 12 Blätter mit zwei Kränzen. Leitpropeller (Winkel 50 °). Druck bei 0 km/h 3 kg, bei 80 km/h 3,5 kg. Reisegeschwindigkeit des Flugzeugs 80 km/h. Laminairprofilierte Flügel. Stoßgetestet bei statischer Balance 3 kg. Der Gesamtwiderstand des Flugzeugs bei 80 km/h würde 3,5 kg sein. Tragkraft der Flügel 1/26. An diesem Flugzeug wird noch weitergearbeitet.

Lehrtätigkeit

School of Visual Arts, NYC.

Einzelausstellungen

Bykert Gal., NYC 1970, 1971, 1972.
Ileana Sonnabend Gal., Paris 1971.

Gruppenausstellungen

E. A. T. Exhibition, Leo Castelli Gal., NYC 1966. Mus. of Normal Art, NYC 1967. Yale School of Art, Norfolk 1969. Paula Cooper Gal., NYC 1970. *Language IV*, Dwan Gal., NYC 1970. *Annual Exhibition*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1970. *Drawing Exhibition*, Paula Cooper Gal., NYC 1970. Janie C. Lee Gal., Dallas 1971. *Projected Art – Artists at Work*, Finch College, NYC 1971. *Materials and Methods, A new View*, The Katonah Gal., Katonah, NY 1971. *Twenty Six by Twenty Six*, Vassar College Art Gal., Poughkeepsie, NY 1971. *Works for New Spaces*, Walker Art Center, Minneapolis 1971. Bykert Gal., NYC 1971. *Paintings Whitout Supports*, Bennington College, Bennington 1971. *Art of the 20th Century*, Stedelijk Van Abbemus., Eindhoven 1971. * *Arte de Sistemas*, Mus. de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires 1971. *Recent Acquisitions*, MOMA, NYC 1971. *Invitational*, Univ. of Massachusetts, Amherst 1971. The New Gal., Cleveland 1972. *Art in Process*, Finch College, NYC, Febr. 1972.

Periodica

Robert Pincus-Witten, in: Artforum, Sept. 1970, pp. 75–76. Jeanne Siegal, *Reviews and Previews*, in: Art News, Jan. 1971, p. 57. Elizabeth Baker, *Sexual Art Politics*, in: Art News, Jan. 1971, pp. 47–48. Carter Ratcliff, *New York Letter – Après le Cubisme, Après Mondrian*, in: Art International, Febr. 1971, p. 69. Robert Pincus-Witten, *New York*, in: Artforum, Febr. 1971, pp. 75–76. Marcelyn Pleynet, *Des Idées, des Critiques, de la Peinture et des Galeries*, in: Art International, Mai 1971, p. 78. Robert Pincus-Witten, *New York*, in: Artforum, Juni 1971, p. 80. Gregoire Muller, *Materiality and Painterliness*, in: Arts Magazine, Sept.–Okt. 1971, pp. 34–37. Douglas Davis, *Art – The Invisible Woman is Visible*, in: Newsweek, 15. Nov. 1971, pp. 130–131.

Dorothea Rockburne

* Verdun, Quebec, Canada. Lebt in New York.

Art no longer comes from art. Art comes from everything.
To locate oneself in relation to this:
that is the problem.

Kunst kommt nicht mehr von Kunst.
Kunst nimmt ihren Ursprung in allem.
Sich selbst einen Ort in dieser Einsicht zuzuweisen:
das ist das Problem.

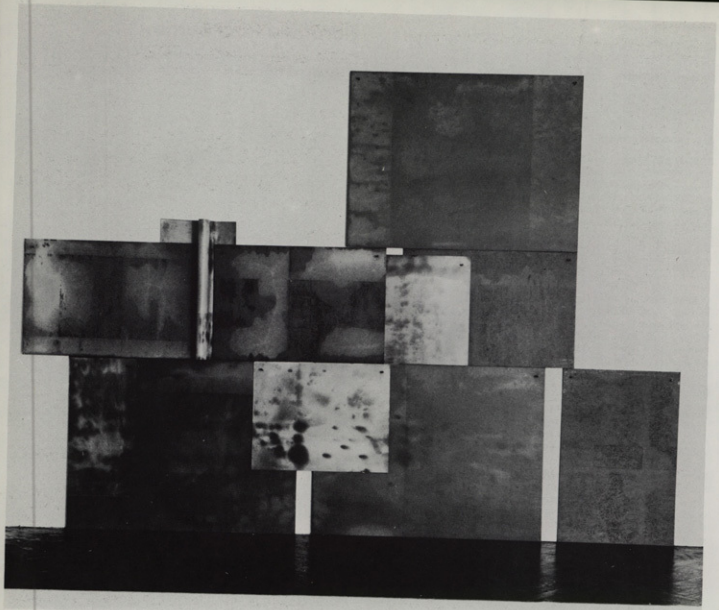
INDUKTIVES DENKEN: EINE PERSÖNLICHE BRÜCKE

Stufen der Beweisführung

1. Ich bedenke alle Primzahlen von 2 bis 11, sagen wir 2.3.5.7.11.
2. Ich forme ihr Produkt: 2x3x5x7x11 = N
3. Ich vermehre dieses Produkt um 1, sagen wir N plus 1
4. Diese Zahl, wenn sie nicht eine Primzahl ist, muß einen Primdivisor zulassen, welcher die erforderte Zahl ist.

Mein Gedankenbild

Ich sehe eine verwirrte Masse.
Da N eine ziemlich große Zahl ist, stelle ich mir einen Punkt ziemlich weit von der verwirrten Masse entfernt vor.
Ich sehe einen zweiten Punkt ein wenig weiter entfernt als der erste;
ich sehe einen Ort irgendwo zwischen der verwirrten Masse und dem ersten Punkt.



SCALAR, 1971 (Papier, Nägel, Preßpappe, Rohöl, 243,8 × 365,8)

Ausbildung

Nach Besuch des Gymnasiums Steinmetzlehre. Geselle an der Dombauhütte, Köln 1959.

Einzelausstellungen

Gal. Ernst, Hannover 1969. Konrad Fischer, Düsseldorf 1969 – 1970. Gal. Ricke, Köln 1970. Mus. Haus Lange, Krefeld, 15. Nov. 1970 – 10. Jan. 1971. Gal. Mayfair, London 1971. Paul Maenz, Köln, 8. Mai – 2. Juni 1971. Gal. Ernst, Hannover 1971. Kabinett für Aktuelle Kunst, Bremerhaven 1971. Video Gal. Schum, Düsseldorf, 8. – 20. Okt. 1971. Konrad Fischer, Düsseldorf, 6. – 30. Nov. 1971. Gal. Paula Cooper, NYC 1972.

Gruppenausstellungen

Wege 67, Mus. am Ostwall, Dortmund 1967. *Junge Deutsche Plastik*, Lehmbruck Mus., Duisburg 1968. *Sonsbeek 71*, Arnhem 1971
* *7e Biennale de Paris*, 1971. 14 x 14, Baden-Baden, 25. Febr. bis 5. März 1972.

Ulrich Rückriem

* 1938 Düsseldorf. Lebt in Mönchengladbach.

Filme/Video

Sprengung, 1970, 16 mm, s/w, 5', umgesetzt in Video, Hg. Videogal. Schum, Düsseldorf, in: * Identifications, Videogal. Schum, Düsseldorf 1971. *Teilungen*, 1971, Video, s/w, 9', Hg. Videogal. Schum, Düsseldorf. *Kreise*, 1971, Video, s/w, 10', Hg. Videogal. Schum, Düsseldorf. *Diagonalen*, 1971, Video, s/w, 3', Hg. Videogal. Schum, Düsseldorf.

Interview

Willoughby Sharp, in: Avalanche, 3/1971.

I. Vorgefundenes Material
A) vom Ort unabhängig
B) auf den Ort bezogen

II. In den Maßen bestimmtes Material
A) vom Ort unabhängig
B) aufeinander bezogen

III./IV. Gleiches Thema in verschiedenen Medien

I.A 1. Im Steinbruch vorgefundene Rohblöcke, in gleiche Teile geschnitten und zur ursprünglichen Form zusammengelegt.
I.A 2. Im Steinbruch ausgesuchte Rohblöcke, deren geometrische Grundform herausgehauen.
I.A 3. Gefundene Gußeisenstücke, an den schwächsten Stellen zerschlagen und zur ursprünglichen Form zusammengelegt.
I.A 4. Gefundene, verbogene Eisenstäbe, gerichtet.
I.A 5. Gefundene Eisenrohre, flachgeschlagen.
I.B 1. Gefundene Gußeisenringe, zerschlagen und um Bäume oder Säulen wieder zusammengelegt.
I.B 2. Gefundene Holzbalken, mit neuen Balken gleichen Querschnitts auf Länge oder Höhe einer Wand ergänzt.

II.A 1. Rechtwinklig geschnittene Steinblöcke, Steinplatten von bestimmten Maßen, mit Hammer und Meißel nach Augenmaß gespalten und senkrecht oder waagrecht zur ursprünglichen Form zusammengelegt.
II.A 2. Eisenplatten von bestimmten Maßen, an ihren Kanten oder Ecken gestaucht.
II.B 1. Eisenrohre von bestimmten Längen, von einer Seite, von zwei Seiten, von vier Seiten geschlagen.

III. 1. Kreise auf Papier.
III. 2. Kreise auf Transparentblock.
III. 3. Videotape über Kreise, abhängig von meinem Körpermaß.
III. 4. Kreis, auf der Mitte einer Stahlplatte stehend, rings um mich herum geschlagen.
III. 5. Gußeisenringe (vergl. I.5).
III. 6. Flach-, Vierkant-, Rundeisenstäbe gleicher Länge, zu Kreisen geschlagen.

IV. 1. Diagonalen auf Papier.
IV. 2. Diagonalen auf Transparentblock.
IV. 3. Graphitdiagonalen auf Wänden.
IV. 4. Videotape über Diagonalen, abhängig von meinem Körpermaß.
IV. 5. Diagonalen in Steinrohlinge geschnitten.
IV. 6. Diagonale Spaltung in rechtwinklig geschnittene Steinplatten.

I.A 1. Im Steinbruch ausgesuchte Rohblöcke.
I.A 1. a) In gleiche Teile geschnitten und wieder aneinandergelegt.
I.A 1. b) In gleiche Teile geschnitten und wieder aufeinandergelegt.
I.A 1 c) In gleiche Teile geschnitten, mit vorgefundenen Standfugen – waagrecht oder senkrecht – wieder zusammengelegt.
I.A 1. d) In gleiche Teile geschnitten, als zwei Blöcke auf gleicher Ebene aufgestellt.

II.A 1. Rechtwinklig geschnittene Steinblöcke und Steinplatten von bestimmten Maßen mit Hammer und Meißel nach Augenmaß in gleiche Teile gespalten.
II.A 1. a) Hoher Steinblock in 5 Teile gespalten und wieder aufeinandergelegt.
II.A 1. b) Flacher Steinblock in 2 Teile gespalten und wieder aufeinandergelegt.
II.A 1. c) Steinplatte in 4 Teile gespalten.
II.A 1. d) 8 gleiche Steinriegel mit dem Hammer in je 2 gleiche Teile geschlagen.
Quadratisch geschnittene Steinplatten (1×1 m) mit Hammer und Meißel nach Augenmaß:
a) in 2 Teile gespalten und wieder zusammengelegt,
b) in der Diagonalen gespalten und wieder zusammengelegt,
c) die 4 Ecken abgespalten und wieder zusammengelegt,
d) rundherum die Hälfte der Plattenstärke nach innen aufgesprengt.

II. A 2. Eisenplatten von bestimmten Maßen, an ihren Kanten oder Ecken gestaucht.
a) Quadratische Eisenplatte von einer Seite gestaucht.
b) Quadratische Eisenplatte an 4 Ecken gestaucht.
c) Quadratische Eisenplatte in der Mitte getrieben.
d) Vierkanteisen, an den Enden ausgeschmiedet.

II. B 1. Eisenrohre von bestimmten Längen, geschlagen
a) Von einer Seite bis zur Mitte geschlagen – flach, kurvig
Von zwei Seiten bis zur Mitte geschlagen – flach, gerade
Von vier Seiten bis zur Mitte geschlagen – viereckig, gerade
b) Von einer Seite auf ganzer Länge geschlagen – flach, kurvig
Von zwei Seiten auf ganzer Länge geschlagen – flach, gerade
Von vier Seiten auf ganzer Länge geschlagen – viereckig, gerade
c) Von einer Seite bis zum Handgriff geschlagen – flach, kurvig
Von zwei Seiten bis zum Handgriff geschlagen – flach, gerade
Von vier Seiten bis zum Handgriff geschlagen – viereckig, gerade

Zwei Aachener Blausteinplatten (160 × 140 × 4)

Reiner Ruthenbeck

* 1937 Velbert, Rheinland. Lebt in Düsseldorf.

Biographisches

Fotografenlehre. Arbeit als Fotograf. Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie bei Joseph Beuys ab 1962. Freier Bildhauer seit 1968.

Einzelausstellungen

Charlottenburg (mit Palermo), Kopenhagen, 1967. Konrad Fischer, Düsseldorf, März 1968. Wide White Space Gal., Antwerpen, 15. Nov. – 15. Dez. 1968. Konrad Fischer, Düsseldorf, März 1969. *Blockade*, Gal. René Block, Berlin, Okt. 1969. Gal. Heiner Friedrich, München, Okt. 1969. Konrad Fischer, Düsseldorf, Sept. 1970. Gegenverkehr e.V., Aachen, 1. – 24. Okt. 1970 (Kat./Text: Klaus Honnef). *Identifications:* Papier, Fernsehgalerie, Hannover 1970. TV Ausstellung II, Fernsehsendung, 30. Nov. 1970. Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven, 13. Febr. – 17. März 1971. Gal. Heiner Friedrich, München, 22. April – 10. Mai 1971. Westfälischer KV, Münster, 27. Nov. – 26. Dez. 1971 (Kat./Text: Klaus Honnef). Städt. Mus. Mönchengladbach, 1. Jan. – 20. Febr. 1972 (Kat./Text: Hans van der Grinten, Johannes Cladders, Schallplatte „Dachskulpturen").

Gruppenausstellungen

Künstler der White Wide Space Gal., die in Prospekt '68 gezeigt wurden, Antwerpen, 17. Okt. – 14. Nov. 1968. * *Op losse schroeven*, SM Amsterdam, 1969. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern, 1969. *In en om Gal. Mickery*, Loenersloot, Holland, 1969. *Düsseldorfer Szene* (u. a. m. Beuys, Polke, Palermo), KM Luzern, 15. Juni – 13. Juli 1969 (Kat./Text: J. C. Ammann). Foundation o.t. Arts and Sciences, Long Beach, Island, New Jersey, Juli 1969. * *Prospect '69*, KH Düsseldorf 1969. * *Slg. Karl Ströher*, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1969. * *Pläne und Projekte als Kunst*, KH Bern, 1969. *Fünf Künstler in fünf Räumen*, Kunst- und Museumsverein Wuppertal, 10. Jan. – 22. Febr. 1970 (Kat./Text: Günther Aust). *Jetzt*, KH Köln, 14. Febr. – 18. Mai 1970 (Kat./Text: Helmut R. Leppien). * *Biennale Tokyo, 1970: Between Man and Matter.* * *Strategy: Get Arts*, Edinburgh International Festival, 1970. *14 x 14*, Staatl. KH Baden-Baden, 22. Mai – 28. Juni 1970 (Kat./Text: Klaus Gallwitz). *Urbs 71*, Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal, Juni 1971. *Aktiva '71*, Haus der Kunst, München, 20. März – 9. Mai 1971. *Experimenta 4*, Frankfurter KV, 28. Mai – 6. Juni 1971 (Kat./Text: G. Bussmann). *20 Deutsche*, Onnasch Gal., Berlin und Köln 1971 (Kat./Text: Klaus Honnef). *Düsseldorf – Stadt der Künstler*, Vortragszentrum der Neuen Messe, Düsseldorf-Stockum, 9. – 23. Sept. 1971. *Zeichnungen*, Gal. Stampa, Basel, Febr. 1972.

Film

Film zu: *Objekt zum teilweisen Verdecken einer Filmszene*, Super 8, s/w, endloses Band, 1971.

Video

Video Sculpture „Papier", s/w, ca 6', 4 Kopien, sign., Hg. Fernsehgalerie Schum, 1970.

Editionen

Dachskulpturen, Schallplatte, Beilage zum Katalog zur Ausstellung des Museums Mönchengladbach 1972, Aufl. 440.

Bücher

* G. Celant, *Ars Povera*, Mailand, Tübingen, NYC 1969. R. G. Dienst, *Deutsche Kunst – Eine neue Generation*, Hg. DuMont, Köln 1970. Karin Thomas, *Bis heute*, Hg. DuMont Verlag, Köln 1971. Karin Thomas, *Kunst-Praxis heute*, Hg. DuMont Verlag, Köln 1972.

Periodica

E. Sommer, *Cologne Letter*, in: Art International, 12/Jan. 1968, p. 57. R. G. Dienst, *Deutsche Kunst: Eine neue Generation*, in: Das Kunstwerk, 21/Juni - Juli 1968, p. 8. J. C. Ammann, *Düsseldorfer Szene*, in: Art International, 13/Okt. 1969, p. 68. Klaus Honnef, in: Das Kunstwerk, Mai 1969, p. 82. J. P. Love, *The tenth Tokyo Biennale of Contemporary Art*, in: Art International, XVI/6, p. 70. * J. C. Ammann, *New Art, Visualisierte Denkprozesse*, in: Kunst Nachrichten, April 1970. Peter Hecht, *Barrieren gegen den Kunstkonsum*, in: Die Welt, 7. Dez. 1971. Christiane Müller, *Gefährliche Stille*, in: Süddeutsche Zeitung, 1. Febr. 1972. Georg F. Schwarzbauer, *Die Sprache der Materialien*, in: Frankfurter Rundschau, 5. Febr. 1972. * Georg Jappe, *Young Artists in Germany*, in: Studio International, Febr. 1972, pp. 65 – 73. J. A. Thwaites, *Cologne*, in: Art and Artists, März 1972, p. 53. J. A. Thwaites, *Sculptural intent*, in: Art and Artists, April 1972, pp. 32 – 35.



VERSPANNUNG V, 1970 (Zwei Latten, 150 und 200 cm, Stoffring, 100/538 cm)

Ausbildung

University of California, Berkeley, Santa Barbara, B. A.
Yale University, B. A., M. F. A.

Einzelausstellungen

Gal. La Salita, Rom 1966. Gal. Ricke, Köln 1968.
Gal. Françoise Lambert, Mailand 1969. Leo Castelli Warehouse, NYC, 16. Dez. 1969–10. Jan. 1970. Joseph Helman Gal., St. Louis, Jan./1970. Ace Gal., LA 1970. Univ. of California, San Diego 1970. Pasadena Art Mus., Cal., 26. Febr.–1. März 1970 (Kat.). Gal. Ricke, Köln 1971.

Gruppenausstellungen

Drawings, Yale University, New Haven 1966. *From Arp to Artschwager I*, Richard Bellamy/Noah Goldowsky Gal., NYC, 30. Juni–5. Sept. 1966. *Directions*, Purdue Univ., Indiana 1967. Philadelphia Arts Council, 1967.
Drawing 1967, Ithaca College Mus., Ithaca, NY 1967.
From Arp to Artschwager II, Richard Bellamy/Noah Goldowsky Gal., NYC, 30. Juni–5. Sept. 1967. *Soft Sculpture and Apparently Soft Sculpture*, American Federation of Arts, Wanderausst., 1968–1969. *Primary Structure, Minimal Art, Pop Art, Anti Form*, Gal. Ricke, Kassel, Juni–Juli 1968. *Three Sculptors*, Noah Goldowsky Gal., NYC 1968. *Programm I*, Gal. Ricke, Köln 1968. *From Arp to Artschwager III*, Richard Bellamy/Noah Goldowsky Gal., NYC, 30. Juni–5. Sept. 1968.
Anti-Form, John Gibson, NYC, 5. Okt.–7. Nov. 1968.
Nine at Castelli, Leo Castelli Warehouse, NYC, Dez. 1968.
* *Whitney Annual – Sculpture 1968*, Whitney Mus., NYC 1968.
* *New Media – New Methods*, MOMA, NYC 1969.
Here and Now, Washington Univ. Gal. of Art, St. Louis 1969.
* *587,087*, Seattle Mus., Seattle 1969. * *Series: Photographs*, School of Visual Arts, NYC 1969. * *Soft Art*, New Jersey State Mus., Trenton, NJ 1969. * *Op Losse Schroeven*, SM Amsterdam, 1969.
* *When Attitudes Become Form*, KH Bern 1969. *Contemporary American Sculpture Part II*, Whitney Mus., NYC 1969.
Sechs Künstler, Gal. Ricke, Köln 1969. * *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, Whitney Mus., NYC 1969. *Nine Young Artists*, Guggenheim Mus., NYC 1969 (Kat.). *7 Objects/69*, Gal. Ricke, Köln 1969. *Highlights of the '68–'69 Season*, Aldrich Museum, Ridgefield, Conn. 1969. *No 7*, Paula Cooper Gal., NYC 1969. Joseph Helman Gal., St. Louis 1969.
* *Art by Telephone*, Mus. of Contemporary Art, Chicago 1969. *The George Waterman Collection*, Mus. of Art, Rhode Island School of Design, 1969. * *Five Sculptors*, Univ. of California, Irvine 1969. Kaiser Wilhelm Mus., Krefeld 1969.
Walter and Jean Lipman Acquisitions, Whitney Mus., NYC 1969.
Verborgene Strukturen, Folkwang Mus., Essen 1969.
Kunst der Sechziger Jahre, Wallraf Richartz Mus., Köln 1969.
* *Between Man and Matter: Tokyo Biennale '70*, 1970.
Zeichnungen amerikanischer Künstler, Gal. Ricke, Köln 1970.
* *Conceptual Art / Arte Povera / Land Art*, Gal. Civica d'Arte Moderna, Turin 1970. *Castelli at Dayton's*, Dayton's Gal 12, Minneapolis 1970. *Programm III*, Gal. Ricke, Köln 1970.
* *Information*, MOMA, NYC 1970. * *3 → ∞: New Multiple Art*, Whitechapel Art Gal., London 1970. * *Identifications*, Videogal. Schum, Düsseldorf 1970. * *Whitney Annual – Sculpture 1970*, Whitney Mus., NYC 1970. Joseph Helman Gal., St. Louis 1970.
* *Guggenheim International Exhibition 71*, Guggenheim Mus., NYC 1971. *Body*, u. a. Acconci, Graham, Nauman, Snow, Loeb Student Center, New York University, NYC, 22.–23. Febr. 1971. *7 neue Arbeiten*, Gal. Ricke, Köln 1971.
Works on Film, u. a. Morris, Nauman, Sonnier, Leo Castelli Warehouse, NYC, Sept.–Okt. 1971. * *Prospect '71/Projection*, KH Düsseldorf 1971. *2nd Indian Triennale*, Neu-Delhi 1971.
* *Projects: Pier 18*, MOMA, NYC 1971. * *Arte de Sistemas*, Museo de Arte Moderno de la Ciudad Buenos Aires 1971.
Recent Vanguard Acquisitions, Art Gal. of Ontario, Ottawa 1971.
* *Art and Technology*, Los Angeles County Mus., 1971.
Amerikanische Kunst 1950–1970, Louisiana Mus., Kopenhagen 1971. * *Sonsbeek '71*, Arnhem 1971.
Lo Giudice Gal., NYC 1971. * *7e Biennale de Paris*, 1971.
Leo Castelli Gal., NYC, Febr. 1972. *Zeichnungen*, Gal. Ricke, Köln, April 1972.

Filme

Hands Scraping, 1968, 16 mm, s/w, o. Ton, 3', Kamera: Bob Fiore, Hg. Leo Castelli Gal., NYC. *Hand Catching Lead*, 1968, 16 mm, s/w, o. Ton, 3', Kamera: Bob Fiore, Hg. Leo Castelli Gal., NYC. *3 Untitled Films*, 1969, je 16 mm, s/w, 3'. *Untitled*, 1969, 16 mm, s/w, 25'. *Untitled*, 1969, 16 mm, s/w, 30'. *Tina Turning*, 1969, 16 mm, s/w, 3'. *Frame*, 1969, 16 mm, s/w, Ton, 25', + Bob Fiore. *Hands Tied*, 1969, Hg. Leo Castelli Gal., NYC. *Color Aid*, 1971, 16 mm, c, Ton, 35', Kamera: Bob Fiore, Hg. Leo Castelli Gal., NYC. *Paul Revere*, 1971, + Joan Jonas, Hg. Leo Castelli Gal., NYC. *Vail*, 1971, + Joan Jonas, Hg. Leo Castelli Gal., NYC.

Editionen

Rolled, Encased and Sawed, aus: *7 Objects*, gerolltes und gesägtes Blei, 30 lang, Aufl. 100, sign., num., Hg. Tanglewood Press, NYC 1969.

Eigene Publikationen

Statement, in: Corinne Robins, *Circle in Orbit*, in: Art in America, 56/6 Nov. 1968, p. 66. *Play it again, Sam*, in: Arts Magazine, 44/4/Febr. 1970, pp. 24–27. *The Artist and Politics: A Symposium*, in: Artforum, IX/1/Sept. 1970, pp. 35–39. R. S. und Joan Jonas, *Paul Revere*, in: Artforum, X/1/Sept. 1971, pp. 65–67. *Statements*, in: Artforum, X/1/Sept. 1971, p. 64.

Bücher

Jack Burnham, *The Structure of Art*, NYC 1971.
Karin Thomas, *Kunst Praxis Heute*, Hg. DuMont, Köln 1972.

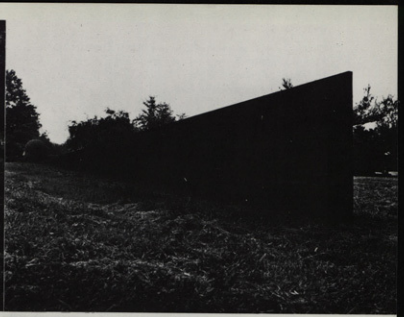
Periodica

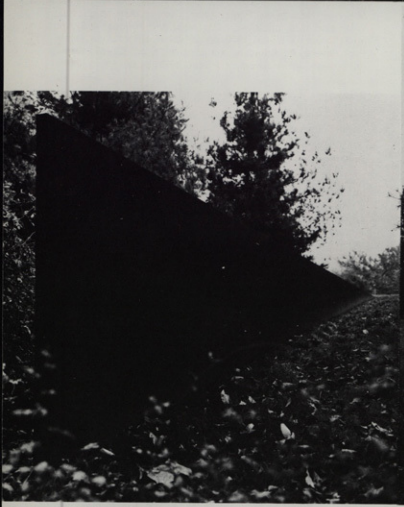
Max Kozloff, *9 in a Warehouse*, in: Artforum, Febr. 1969, pp. 38–42. Ed Sommer, * *Prospect 68 and Kunstmarkt 68*, in: Art International, XIII/2/Febr. 1969, pp. 32–36. Jean-Christophe Ammann, * *Schweizer Brief, "Live in Your Head – When Attitudes Become Form"*, in: Art International, XIII/5/Mai 1969, pp. 47–50. F. F., S. S., *Avanguardia a Berna*, in: Cartabianca, 15. Mai 1969. Robert Pincus-Witten, *R. S.: Slow Information*, in: Artforum, VIII/1/Sept. 1969, pp. 24–39. Peter Schjeldahl, * *New York Letter*, in: Art International, XIII/7/Sept. 1969, pp. 70–73. Elizabeth C. Baker, *Critic's Choice, Serra*, in: Art News 68/10/Febr. 1970, pp. 26–27. Peter Plagens, *Los Angeles*, in: Artforum, IX/1/Sept. 1970, pp. 81–83. Philip Leider, *How I spent my Summer Vacation or, Art and Politics in Nevada, Berkeley, San Francisco and Utah*, in: Artforum, IX/1/Sept. 1970, pp. 40–49. Maurice Tuchman, *An Introduction to 'Art and Technology'*, in: Studio International, April 1971, pp. 173–180. Bernard Borgeaud, * *Object Action Information*, in: Chroniques de l'Art Vivant, 19. April 1971, pp. 16–17. Beatrice Parent, *Le Néon dans l'Art Contemporain*, in: Chroniques de l'Art Vivant, 20. Mai 1971, pp. 4–6. David Antin, *Déjà-vu*, in: Art News, Sommer 1971, pp. 50–53, 63–65. David Antin, *Art and the Corporations*, in: Art News, 20/5/Sept. 1971, pp. 22–26, 52–56. Jack Burnham, *Corporate Art*, in: Artforum, X/2/Okt. 1971, pp. 66–71. Dore Ashton, *Synoptic Loft: U. S. Commentary*, in: Studio International, Nov. 1971, pp. 199–201. Georg Jappe, * *Projection: The New Trend at Prospect 71*, in: Studio International, Dez. 1971, pp. 258–261.

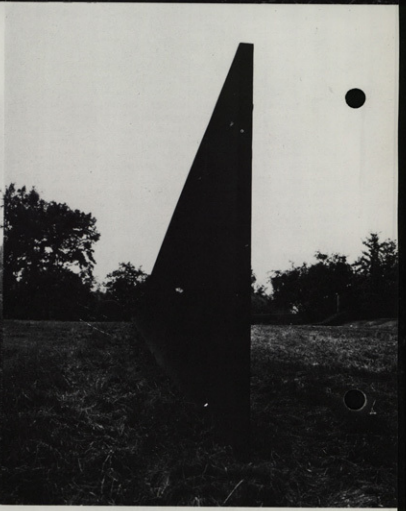
Richard Serra

* 1939 San Francisco. Lebt in New York.









JOE PULITZER PIECE, 1970/71

5 acres 350 square feet = 20'527,1 m² / 3 Platten, Stahl, 5 cm dick
1. Platte 14 m × 33 cm
2. Platte 16 m × 77 cm
3. Platte 18 m × 91 cm

Einzelausstellungen

Gal. Sperone, Turin, 14. – 30. Nov. 1967 (Kat./Text: T. Trini). Centro Colautti, Salerno, 15. – 30. Mai 1968 (Kat./Text: A. Boatto). Gal. Sonnabend, Paris, 4. – 11. + 25. Febr. 1969 (Kat.). Gal. Sperone, Turin, 29. Jan. – 20. Febr. 1969 (E/Foto: Arco Voltaico). Gal. Toselli, Mailand, 8. – 23. März 1970. Gal. Flori, Florenz, 13. – 30. März 1971. Gal. Sperone, Turin, 14. – 28. Mai 1971. Modern Art Agency, Neapel, 16. Juni – 16. Juli 1971 (Manifest). Incontri Internazionali, Palazzo Taverna, Rom, Dez. 1971.

Gruppenausstellungen

Cento opere dal futurismo ad oggi, Prag, Stockholm, Berlin, Rom 1967 (Kat.). *Contemplazione*, Gal. Sperone, Gal. Stein, Gal. Il Punto, Turin, Dez. 1967 (Kat./Text: D. Palazzoli). *Italienische Kunst des XX. Jahrhunderts*, Städtische Kunstgalerie Bochum, 1968 (Kat./Text: P. Bucarelli, S. Pinto, De Marchis). *Il Percorso* (+ Anselmo, Boetti, Paolini), Gal. Arco d'Alibert, Rom, März 1968. * *Arte Povera*, Gal. De'Foscherari, Bologna 1968. *Arte Povera* (u. a. + Boetti, Paolini), Centro Arte Viva Feltrinelli, Triest, März 1968 (Kat./Text: G. Celant). Gal. del Deposito (u. a. + Anselmo, Boetti, Kounellis), Turin, Mai–Sept. 1968. * *RA 3 Amalfi 1968*. * *Prospect 68*, KH Düsseldorf 1968. * *Nine at Castelli*, Leo Castelli Warehouse, NYC 1968. * *Op Losse Schroeven*, SM Amsterdam, 1969. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern 1969. *Nine Young Artists*, The Solomon R. Guggenheim Mus., NYC 1969 (Kat.). * *Arte Povera 1967/1969*, Gal. La Bertesca, Genua 1969. * Gal. Sperone, Turin, 29. Okt.–16. Nov. 1969. * *3ª Biennale della Giovane Pittura-Gennaio 70*, Bologna 1970. * *Tokyo Biennale 1970*. * *Processi di pensiero visualizzati*, KM Luzern 1970. * *Conceptual Art / Arte Povera / Land Art*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin 1970. *Un decennio di eventi artistici*, Prato, Okt. 1970 (Org./Kat./Text: De Marchis, Sandra Pinto). * *Vitalità del negativo*, Rom, 1971. * *At the Moment*, Zagreb 1971. * *Arte Povera*, KV München 1971. * *7ª Biennale de Paris*, 1971. * *Arte de Sistemas*, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires, 1971. * *Informazioni sulla presenza italiana*, Incontri Internazionali, Rom 1971. *Zeichnungen*, Gal. Stampa, Basel, Febr. 1972. * *De Europa*, John Weber Gal., NYC 1972. *Biennale di Columbia*, 1972.

Buch

Germano Celant, * *Arte Povera*, Mailand/Tübingen/NYC 1969.

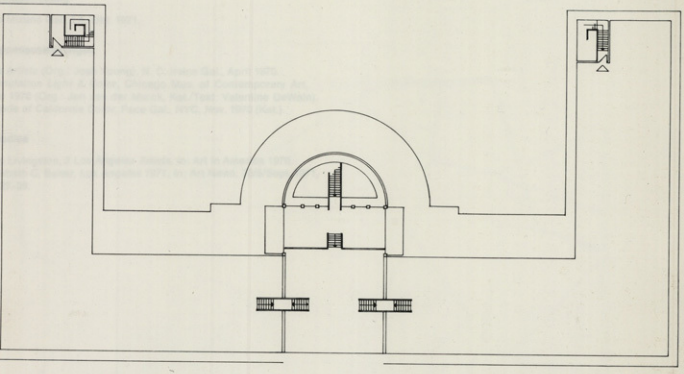
Periodica

A. N., *Zorio*, in: flash art, I/5, 1967, p. 10. G. Celant, *Arte Povera, Appunti per una guerriglia*, in: flash art, I/5, 1967, p. 3. G. E. Simonetti, *Gilberto Zorio*, Gal. Sperone, in: Bit, Nov. 1967, p. 25. T. Trini, *La scuola di Torino*, in: Domus, 457, Dez. 1967, p. 49. G. Celant, *La Giovane scultura Italiana*, in: Casabella, 322, 1968, pp. 46–48. P. Gilardi, *Micro-emotive Art 1968*. P. Gilardi, *Primary Energy and the microemotive artists*, in: Arts Magazine, Sept./Okt. 1968, pp. 48–52. L. Vergine, * *Torino 1968 Nevrosi e Sublimazione*, 1968. T. Trini, * *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, 1969. Gillo Dorfles, * *Arte Concettuale o Arte Povera?* 1969. * *Kiss Me I'm Italian*, Sonderheft Opus International 16, März 1970.

Gilberto Zorio

* 1944 Andorno Micca. Lebt in Turin.

PUGNO FOSFORESCENTE / Phosphoreszierende Faust, 1970/71. Sammlung Enzo Sperone, Turin



luseum Fridericianum Dachboden

Charles Arnoldi

* 1946 Dayton, Ohio. Lebt in Venice, California.

Ausbildung

Chouinard 1968. Contemporary Arts Council Grant (Stipendium), LA County Mus., 1969.

Einzelausstellung

Riko Mizuno Gal., LA, Okt. 1971.

Gruppenausstellungen

Nine Artists (Org.: Josh Young), N. C. Irvine Gal., April 1970.
Permutation Light & Color, Chicago Mus. of Contemporary Art, April 1970 (Org.: Jan van der Marck, Kat./Text: Valentine DeWain).
Decade of California Color, Pace Gal., NYC, Nov. 1970 (Kat.).

Periodica

Jane Livingston, *3 Los Angeles Artists*, in: Art in America 1970.
Elizabeth C. Baker, *Los Angeles 1971*, in: Art News, 70/5/Sept. 1971, pp. 27–39.



ACCORDING TO CODE, 1971 (Bemalte Äste, 225 × 225) Riko Mizuno Gallery, LA

Einzelausstellung

Konrad Fischer, Düsseldorf, 20. März–8. April 1972 (E/Text: L. B., *Ich flog durch die Luft. Die Urwaldbäume unter mir sahen aus wie Blumenkohl . . .)*

Periodica

Neue Leute, in: interfunktionen, 5/Nov. 1970, pp. 118–142 (Werk-Publikation: Südamerika/Nordamerika 1968/69/70). *L. B., Arbeiten von 1968 – 1971*, in: interfunktionen 7, Köln 1971, pp. 68–75.
in: Monthly Art Magazine Bijutso Techo 23/1971.

Lothar Baumgarten

* 1944 Rheinsberg. Lebt in Düsseldorf.



Zu den übernatürlichen Tieren gehören schließlich riesige Wespen, *Kamayuág*, handgroß und größer. Sie haben ihr Haus in einem Falle des Miáng[4], der *Kamáyua-yeñ*, „Wespennest", heißt und von Felsen rings umgeben ist. Unter dem Falle dringen sie ins Wasser ein, durch ein Loch, das tief ins Gebirge hineinführt. Kein Mensch geht dorthin, denn es ist sehr gefährlich, da die Wespen sofort herauskommen und ihn stechen[5].
Man sieht *Kamayuág* (a Centauri) am Himmel, wo sie ein Hokkohuhn (südliches Kreuz) mit dem Blasrohr verfolgt[6]. Sie gilt als ein hilfreicher Gefährte des Jägers und Fischers[7]. Deshalb läßt sich der Indianer von Wespen in die Arme stechen, um dadurch die Zauberkraft der *Kamayuág* in sich aufzunehmen und Erfolg auf Jagd und Fischfang zu haben.
Das dumpfe Geräusch, das man häufig im Wasser, besonders unterhalb der Stromschnellen, hört, und das wohl von heftigen Strudeln herrührt, bringt ein Untier hervor, namens *Wąįlalimę*, „Tapirjaguar", das größer als ein Tapir ist[3]. Es hat seine Wohnung unter der Erde in den Gebirgen. Der Eingang liegt unter Wasser, wie bei den Wohnungen des *Kęyęrnę*, *Rató* und anderer Wasserungeheuer.
Ein anderer riesiger Jaguar, größer als ein Hirsch, heißt *Wąįkinimę*[4], ein anderer *Usáliuala*. Dieser ist weit größer als das gleichnamige Tier der Savanne, eine Art Puma mit rötlichem Fell, ähnlich dem eines Waldhirsches, *usáli*, was ihm seinen Namen gegeben hat.
Andere Wasserjaguare, die stets in großen Scharen zusammenleben, sind die *Ulútulu*. – Es gibt außerordentlich viele Wasserjaguare, aber es hält schwer, sie zu sehen[5].



1 1969/71
2 1968

Ausbildung

Werkkunstschule Kassel. Hochschule für Bildende Künste, Kassel.

Einzelausstellungen

Gal. Ricke, Kassel, 2.–30. März 1968. Gal. Ricke, Köln, Mai 1969. Von-der-Heydt-Mus., Wuppertal, 2.–29. Sept. 1969 (Kat.). Kabinett für Aktuelle Kunst, Bremerhaven 1970. Gal. Kuhn, Aachen 1970. Gal. Ernst, Hannover, 6.–26. März 1970. Gal. Möllenhoff, Köln 1970. *Schö swie le Phantom*, Marrakesch, Marokko, 1970. Gal. Renée Ziegler, Zürich 1970. *Le Mythe du Maroc – Le Mythe du Monde + La Mövre*, Marokko 1970. *La belle e (ä) sche tü violett*, Marrakesch, Marokko 1970. *Lukretia Duchesse de Babylone, Glorius Dei*, Gal. Möllenhoff, Köln 1971. *(einem Traum Leonardos gewidmet)*, Gal Renée Ziegler, Zürich, 2. Febr.–13. März 1971. *Environment Hommage an die Sonne*, Gal. Toni Gerber, Bern, 8. Dez. 1971–28. Febr. 1972.

Gruppenausstellungen

Gal. Ricke, Kassel 1966. Gal. René Block, Berlin 1968. *Programm I*, Gal. Ricke, Kassel 1968. Gal. Lichter, Frankfurt a. M. 1968. *Primary Structure, Minimal Art, Pop Art, Anti Form*, Gal. Ricke, Kassel, Juni–Juli 1968. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern 1969. *In en om*, Gal. Mickery, Loenersloot, 6. Juli–11. Aug. 1969. *Attitüden*, Gal. Mickery, Loenersloot 1969. Gal. Nächst St. Stephan, Wien 1969. *Sechs Künstler, Artschwager, Bollinger, Buthe, Kuehn, Serra, Sonnier*, Gal. Ricke, Köln 1969. *Attitüden*, Gal. Felix Handschin, Basel, 10. Sept.–15. Okt. 1969. *Jetzt*, KH Köln, 14. Febr.–18. Mai 1970 (Kat./Text: Helmut L. Leppien). Gal. Ricke, Köln, März 1970. *Umweltakzente – Die Expansion der Kunst*, Kunstkreis Monschau, 9. Mai–21. Juni 1970. *Zeichnungen*, Städt. Mus. Leverkusen, Schloß Morsbroich, 12. Juni–19. Juli 1970 (Kat./Text: Rolf Wedewer); KHs Hamburg, 17. Juli–8. Aug.; KV München, 21. Aug.–13. Sept. *J. Beuys, M. Buthe, F. Eggenschwiler und die Berner Werkgemeinschaft*, KM Luzern, 19. Sept.–25. Okt. 1970 (Kat./Text: J. C. Ammann). *Fünf Junge Deutsche – Bildnerische Raumsituationen*, Gegenverkehr e.V., Aachen 1970. *14x14*, KH Baden-Baden, 22. Mai–28. Juni 1970 (Kat./Text: Klaus Gallwitz). *Experimenta 4*, KV Frankfurt a. M., 28. Mai–6. Juni 1971 (Kat./Text: G. Bussmann). *Kunst des 20. Jahrhunderts, Freie Berufe Sammeln*, KH Düsseldorf, 25. Juni–15. Aug. 1971 (Kat./Text: Horst Richter). *Zeichnungen*, Gal. Ricke, Köln, April 1972.

Editionen

Siebdruck, braun, grau, schwarz, weiß, silber, 66x84,5, sign., num., Aufl. 120, Hg. Gal. Wilbrand, Köln 1968. Siebdruck, schwarz, weiß, blaßrot, 32x45, sign., num., Aufl. 150, Hg. Gal. Ricke, Köln 1968. Siebdruck, rot, weiß, schwarz, braun auf gelbem Grund, 51,5x75, sign., num., Aufl. 120, Hg. Gal. Wilbrand, Köln 1968. Siebdruck, 11farbig, 38x59, sign., num., Aufl. 120, Hg. Gal. Wilbrand, Köln 1970. Siebdruck, mehrfarbig, 70x100, sign., num., Aufl. 120, Hg. Gal. Wilbrand, Köln 1970. Siebdruck/Collage, grau, weiß, 86x61, sign., num., Aufl. 50, 1970. Siebdruck, mehrfarbig, 100x70, sign., num., Aufl. 120, Hg. Gal. Wilbrand, Köln 1970. Kaltnadelradierung/Mischtechnik, 70x50 auf 84x64, sign., num., Aufl. 50, 1970. 3 Kaltnadelradierungen, Mischtechnik, 58x85 auf 72x88, sign., num., Aufl. je 120, 2 Blätter wurden zusätzlich vom Künstler übermalt, Hg. Gal. Wilbrand, Köln 1970. Siebdruck/Collage, 73x102, sign., num., Aufl. 150, Hg. Gal. Möllenhoff, Köln 1970. *Kopf*, Siebdruck/Collage, fünffarbig, 40x30, sign., num., Aufl. 80, Hg. Gal. Möllenhoff, Köln 1971. *La morte del Fiore Rosso Roma, Sebastiano Lucarelli*, 50x70, Aufl. 150, Hg. Art Graphic International, Luzern-Freudenstadt, 1971.

Eigene Schriften

Freunde/Friends, Art Information of M. B., in: Mediacontact 1971. *Lucretia begann damals gerade von der Kueste weg zu ziehen . . .*, Hg. P. B. Stähli, Luzern 1971.

Periodica

J. C. Ammann, *Schweizer Brief, Live in Your Head – When Attitudes Become Form*, in: Art International, XII/5, Mai 1969, pp. 47–50. R. G. Dienst, *Deutsche Kunst: Eine neue Generation III*, in: Das Kunstwerk/Nov. 1971, pp. 1–41.

Michael Buthe

* 1944 Sonthofen/Allgäu. Lebt in Marokko.

In: Vaterland, Luzern, 15. Jan. 1972. In: Der Bund, Bern, 16. Jan. 1972.





Kacawane
LA SCHALU

Kacawane
LA SCHALU

HOMMAGE AN DIE SONNE, Ort: Galerie Toni Gerber, Bern, Dezember 1971 bis Februar 1972

Einzelausstellung

Gal. Toni Gerber, Bern 1971.

Gruppenausstellungen

KM Luzern, 1969. *Visualisierte Denkprozesse*, KM Luzern 1970 (Kat./Text: J. C. Ammann). KM Luzern, 1970. Galerie Stampa, Basel 1971. *The Swiss Avant Garde*, The New York Cultural Center, NYC 1971 (Kat.). * *7e Biennale de Paris*, 1971. *La Suisse à la 7e Biennale de Paris*, Mus. des Arts Décoratifs, Lausanne 1971 (Kat./Text: J. C. Ammann); dann: Villa Ciane, Lugano, 1971. *Giovane Arte Svizzera*, Rotonda di Via Besana, Mailand 1972. *Junge Schweizer Kunst*, KM Olten 1972.

Periodica

J. C. Ammann, *Raum—Zeit—Wachstum—Prozesse*, in: DU, Aug. 1970. Th. Kneubühler, J. C. Ammann, *Aspekte der aktuellen Kunstszene*, in: Werk, Sept. 1970. Th. Kneubühler, *Exaktere Situierungen*, in: Sonntagsjournal, Zürich, 15./16. Mai 1971.

Luciano Castelli

* 1951 Luzern. Lebt in Luzern.

Frage: *Welche Bedeutung haben die Objekte?*

Antwort: *Sie sind Teil meines Lebens. Sie entstehen wie Leben, das reift. Meine Gegenstände entstehen nicht aus der Absicht, Kunst zu machen. Es sind eigentliche Zweckobjekte, mit denen ich mich oft stundenlang auseinandersetze, von denen jedes eine bestimmte Bedeutung besitzt. Ich glaube, daß, wenn man die Dinge, die man im eigenen Alltag verwendet, selbst macht, so aussehen, wie man selbst ist. Sie erhalten ein Gesicht, das die symbolhafte Ausdehnung der eigenen, unmittelbaren Erfahrung mit sich selbst darstellt.*

Frage: *Wie ist der "Pilatus" entstanden?*

Antwort: *Ich sah zufällig einen bekannten Luzerner Künstler, der am Alpenquai den Pilatus Strich um Strich in sein Skizzenbuch zeichnete. Ich ging heim und "zeichnete" den Pilatus im gleichen Vorgang, aber aus unzähligen Stücken von Tesaklebeband, so daß eine kleine Skulptur entstand.*

Frage: *Die Objekte aus Tonerde haben unabhängig von ihrer Form stets die Bedeutung von Pfeifen, von Chiloums. Welches ist der Sinn?*

Antwort: *Sie haben nicht nur die Bedeutung von Pfeifen, von Chiloums, sie sind es. Jedes Objekt wird eingeraucht. Je mehr Liebe ich dem Rauch gebe, je mehr Liebe erfährt das Objekt, je schöner wird es.*

Frage: *Wie ist die "Motorradmütze", die gleichzeitig ein Chiloum ist, entstanden?*

Antwort: *Wir hatten geraucht und standen auf einem Hügel mit Blick auf Luzern. Der Wind blies mir die Haare über den Kopf und ich hatte das Gefühl, sie reichten bis an den Horizont. Es störte mich, weil sie mir das Blickfeld einengten, und ich hätte gern die Mütze, die mir Marina gestickt hatte, angezogen.*

Frage: *Wie entstand das "Taschentuch"?*

Antwort: *Ich war einmal sehr krank und mein Taschentuch war wie eine Bestandsaufnahme dieser Krankheit. Dann ist noch zu sagen, daß ich meine Taschentücher seit vielen Jahren besitze und jedes durch sein Aussehen eine Geschichte hat.*

Frage: *Bezieht sich das auf das erste, gemalte Taschentuch?*

Antwort: *Jawohl. Das große Chiloum-Taschentuch aus Tonerde gehört aber in den gleichen Zusammenhang.*

Frage: *Welches ist die Geschichte des "Fliegenden Teppichs"?*

Antwort: *Das ist die Geschichte eines Märchens. Ich flog auf einem Teppich. Als ich dann das Objekt baute, machte ich ein Chiloum daraus. Wenn ich jetzt den Teppich mit den sitzenden Figuren betrachte, wird alles wieder klar, bis in die Einzelheiten.*

Frage: *Inwiefern bestimmen die Objekte, aus denen du rauchst, dein Erlebnis während des Rauchens?*

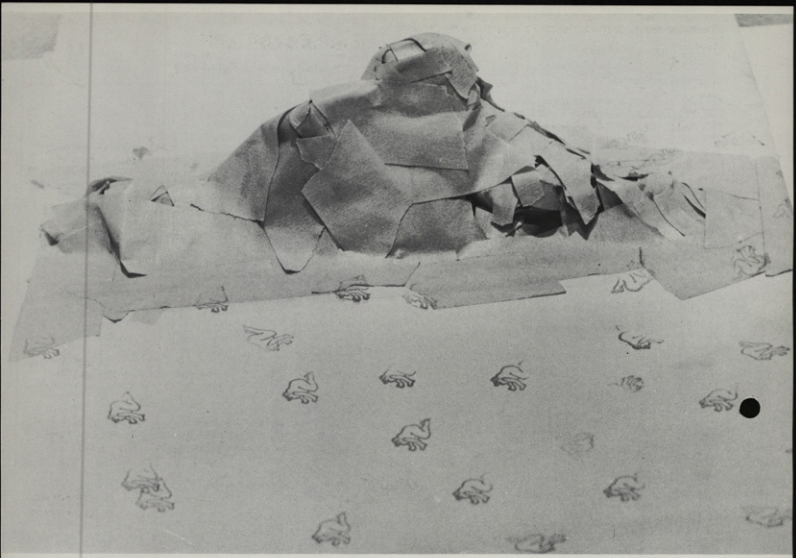
Antwort: *Ich wähle, je nach Stimmung, das mir innerlich am nächsten liegenden Chiloum. Es dient als Einstieg, und da ich jeden Tag ein anderer Mensch bin, bringt es mich auf eine andere Bahn mit neuen Erlebnissen und neuen Bildern.*

Frage: *Wie kommt es, daß z. B. Chiloums in Form eines Taschentuches oder eines Schuhes genäht sind, obwohl sie aus Tonerde bestehen?*

Antwort: *Der Glaube an das, was man nicht bewirkt, daß das Objekt mit dem, was es darstellt, identisch wird.*

Frage: *Die Farben Blau und Rot sind häufig. Hat das eine bestimmte Bedeutung?*

Antwort: *Ja, ich glaube schon. Beim Rauchen ist der Himmel fast immer blau; ein sehr merkwürdiges, schwer definierbares Blau, und die Wolken sind rosa.*



DER PILATUS, 1971 (Tesaklebeband/Papier, 105 × 86 × 10) Privatbesitz Luzern

Re-Vision of the Annunciation, (Ear-Eye is the Redeemer), Berkeley, Spring, 1966.

Poet-Tree in the Garden of Omni-Present Reality: Kinetic Real-Eye-Zation of Potential Possability, 1965—1966, Berkeley.

Descent into the Cave & Expulsion from the Garden, Kinetic Sculpture Seminar, Peter Slutch, Uni-Verse-City of California, Berkeley, April, 1966.

Table of Contents. Fall, 1966; Travelled with "Live in Your Head", Berne, London, '69—70.

Random House Converters. Past Words to Second Coming, Worth Ryder Gallery, U. C. Berkeley, Spring, 1967.

Joshua Fit the Battle of Jericho, Sculpture Class 14-A, U. C. Berkeley, Winter, 1968.

Birth of the Eye of Consciousness in the "Floating Lotus Magic Opera Company", Live Oak Park, Berkeley, 1968.

Thou Art: A Drawing Room for the Self, Berkeley Gallery, San Francisco, November, 1968.

People's Prick Prayed, People's Park Parade, Berkeley, May 30, 1969.

Model Citizens for a World Piece, Eugenia Butler, Los Angeles, July, 1969.

Earth Landing of The Reel Alter-Native, Butler Backyard, Los Angeles, July 24, 1969.

The Word Made Flesh / or The Pen-is Mightier Than the Sword, Published Los Angeles County Museum of Art, July 28, 1969.

Tantra Meats Tantrum; Money-Lenders in the Temple! Eugenia Butler, Los Angeles, October-November, 1969

People's Prick Makes Swift Cross-Reference in N. O. Brown's Myth & History Class, Uni-Verse-City of California, Santa Cruise, November 7, 1969.

The Upper Birth of Man Paul Son / The Benefit of the Doubt, † in Pines Nursery School, Oakland, December 24, 1969.

Prism House of the Mind, Between 4, Kunsthalle, Düsseldorf, February, 1970.

Paul Cotton

* 1939. Lebt in Berkeley, California.

Folk-Us, Mickery Theater-Gallery, Loenersloot, Holland, March 6 & 7, 1970.

Man Paul Son Expo'd Hymn Self Established Long Before the US Oblivion, Expo 70, Osaka, Japan, March 19, 1970.

Zippily Boo-Duh Meats The Zen Master, Kyoto, Japan; November 2, 1970.

Zippily Boo-Duh Shoots Peter Slutch in the Imp-Ossible Dream, Opening U. C. Berkeley Art Museum; Novemoer, 1970.

Play in the Street; an Organic Re-Sight-All, Wester Sun-Day I, Djinni's B Hive, Los Angeles, April 11, 1971

Denial and Betrayal of the Prince of Peace, Opening of Art and Technology Show, Los Angeles County Museum of Art, May 11, 1971.

Paul Man Sun and Djinni Sur-Vive Los Angeles; Journey to the Painter's Desert in the EEG, May 12, through June, 1971.

People's Prick in the Outer World: An Encounter with Esalin, July 25, 1971, Inter-View on KPFA, Berkeley, October 18, 1971.

Hoppy Earth-Mass: In the Big-Inning is the Word and the World is Made Afresh, Budding Poet-Tree Flower-Ring in-Fusion, January 18, 1972.

Completing the Octave: Wester Sun-Day II, Live Oak Park, Berkeley, April 2, 1972.

Leben ist Pigment der Göttlichen Vorstellung und nicht Anlaß zum Grübeln über Idole.

Life is the Pigment of the Divine Imagination and is not the Matter for Idol Speculation.

The Immaculate Concept-Ion *

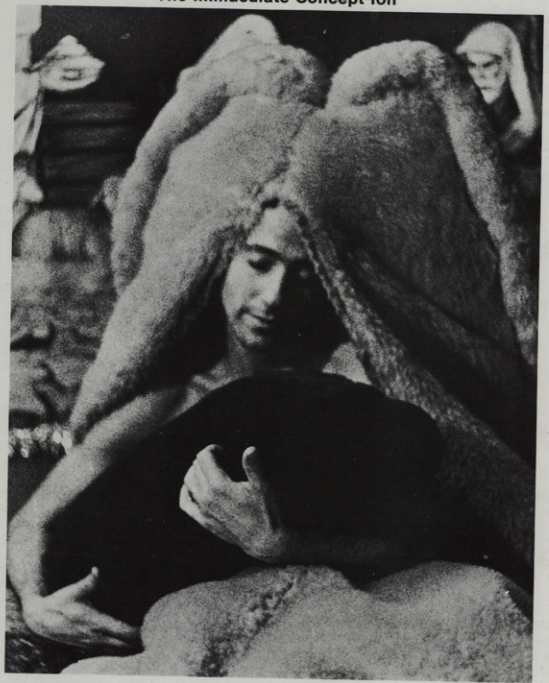


Photo-Graph by Otis Eye Niles

If I do not the works of my Father believe me not.

But if I do, though ye believe not me, believe the works;
that ye may know and believe, that the Father is in me, and I in him., St. John 10:37 & 38

Ausbildung

Univ. of Chicago. School of the Art Inst., Chicago. The Gilmore Inst. of Fine Arts, Kalamazoo.

Ausstellungen und Manifestationen

The Buddha Ballet, audience-participation dance-drama, mit David Medalla, Parliament Hill, London 1968. *The Void*, Konferenz, Portsmouth 1968. *Fire Benefit*, Islington Town Hall, London 1968. *Chuang-Tzu & the Butterfly-Dream*, puppet play, mit David Medalla, Trafalgar Square & Notting Hill Gate, London 1968. *The First Mirror in China*, Centre Culturel des Etudiants, Univ. d'Orléans, Frankreich 1968. *Tantric Fruits*, street market explorations, Dakar, Senegal 1968. *Moonwalk*, Jantar Mantar, Jaipur, India 1969. *Dagoba Sangini*, Railway Terminal, Kandy, Ceylon 1969. *Celebration of Han Shan*, Manila, Philippinen 1969. *Lohans*, Star Hotel, Bangkok, Thailand 1969. * *3 → ∞: Multiples Show*, Whitechapel Art Gal., London 1970. *Sonar Explorations*, Oriental Lodge, Kathmandu, Nepal 1970. *Canalization Of Psychic Energy*, Mayflower II, Paris 1970. *The Potato Eaters (Hommage à van Gogh)*, Mayflower II, Paris 1971. *Pioneers of Part-Art at The Museum of Modern Art*, Oxford 1971. *Microcosm*, Sigi Krauss Gal., London, 6. April–2. Mai 1971 (Kat.). Camden Arts Centre, London, 4. April–2. Mai 1971.

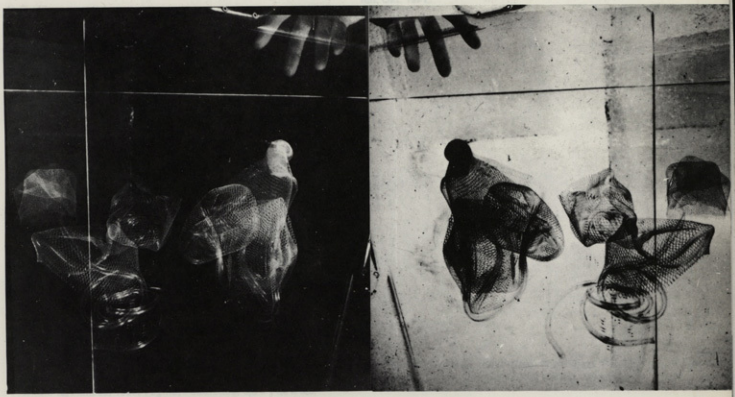
Eigene Publikationen

In: 377, Aufl. 100, sign., num., Hg. Sigi Krauss & Dagmar Krauss, London, Winter 1971–1972.

S. auch David Medalla: Zeichnung von John Dugger

John Dugger

* 1948 Bellflower, California. Lebt in London.



2 PERENNIALS IN MOTION, 1970



BODY CONDUCTOR, 1969

Franz Eggenschwiler

* 1930 Solothurn, Schweiz. Lebt in Bern.

Biographisches

Lehre als Glasmaler, Besuch der Kunstgewerbeschule Bern 1964–1951. Besuch der Malschule Max von Mühlenen, Bern 1951–1953. Eidgenössisches Stipendium für angewandte Kunst 1963 und 1964.

Einzelausstellungen

Gal. Toni Gerber, Bern (1. Teil), 22. Nov. 1969 – 31. Jan. 1970. Gal. Toni Gerber, Bern (2. Teil), 10. Febr. – 31. März 1970. Gal. Lock, St. Gallen, 15. Jan. – 7. März 1972. Stadthaus, KV Olten, 1. April bis 15. Mai 1972. Von der Heydt Mus., Wuppertal, 16. Mai–18. Juni 1972. Gal. Toni Gerber, Bern, Nov. – Dez. 1972. *Ausstellungen der Arbeitsgemeinschaft F. E., Peter Meier, K. Vetter und R. Wälti:* Arbeitsgemeinschaft, Raetz und Rot, KM Luzern, 19. Sept. – 25. Okt. 1970 (Kat./Text: Jean-Christophe Ammann, Theo Kneubühler). KM Basel, 8. Mai–4. Juli 1971 (Kat./Text: Peter Meier, Hans-Christoph von Tavel, D. Koepplin, Franz Joseph und Hans van der Grinten, Harald Szeemann, F. E., Franz Gertsch). 1. Stallausstellung im Hause van der Grinten, Kranenburg, 10. Mai bis 7. Juni 1970 (Kat./Text: Franz Joseph + Hans van der Grinten, Hans-Christoph von Tavel). KH Köln, 6. Juli–6. Sept. 1970 (Kat./Text: Helmut R. Leppien). *Beuys, Buthe, E. (und die Berner Arbeitsgemeinschaft), Raetz und Rot*, KM Luzern, 19. Sept. – 25. Okt. 1970 (Kat./Text: Jean-Christophe Ammann, Theo Kneubühler). KM Basel, 8. Mai–4. Juli 1971 (Kat./Text: Peter Meier, Hans-Christoph von Tavel, D. Koepplin, Franz Joseph und Hans van der Grinten, Harald Szeemann, F. E., Franz Gertsch).

Gruppenausstellungen

Aula der Gewerbeschule, Solothurn, Sept. – Okt. 1955. Gal. 33, Bern, 6.–28. Sept. 1957 (P.). Gal. Schindler, Bern, 27. Febr.–14. März 1964. *25 Berner und Bieler Künstler*, Städt. Gal. Biel, 17. Okt. – 22. Nov. 1964. *Originale Druckgrafik*, Gewerbemus., Bern, 1. – 30. April 1966. Gsmba, Städt. Gal., Olten, 24. Sept. – 16. Okt. 1966 (P.). Gal. Heide Hildebrand, Klagenfurt, 8. Juli – 31. Aug. 1967. *30 Junge Schweizer Künstler, Wege + Experimente*, KH Zürich, Bern, 7. – 31. Dez. 1968. *Salon de Mai*, Paris, Mai 1969. *Das Ding als Objekt*, Europäische Objektkunst des 20. Jahrhunderts, KH Nürnberg, 10. Juli–30. Aug. 1970 (Kat.); –, Sonja-Henie-Niels-Onstad-Foundation, Oslo 1970. *Die Sammlung der Emanuel Hoffmann Stiftung*, KM Basel, 7. Nov. 1970 – 24. Jan. 1971 (Kat.). *The Swiss Avant Garde*, The New York Cultural Center, Febr. – März 1971 (Kat./Text: D. H. Karshan, W. Rotzler). *Grafik der Welt, Internationale Druckgrafik der letzten 25 Jahre*, KH Nürnberg, 28. Aug. – 28. Nov. 1971 (Kat.). *Schweizer Zeichnungen im 20. Jahrhundert*, Staatl. Grafische Sign., München 1971; dann: KM Winterthur; dann: KM Berlin; dann: Musée d'Art et d'Histoire, Genf 1972. *Artistes suisses contemporains*, Grand Palais, Paris 1972. *Giovane Arte Svizzera*, Rotonda di Via Besana, Mailand, April 1972.

Editionen

1) Grafik
Chicago, Offsetlithographie, 65 x 76, sign., num., Aufl. 100, Hg. Ed. Toni Gerber, Bern 1966. *Heilige Familie*, Offsetlithographie, Irisdruck, 76 x 65, sign. num., Aufl. 100, Hg. Ed. Toni Gerber, Bern, 1970. *Miella*, Offsetlithographie, Irisdruck, 54 x 76, sign., num., Aufl. 100, Hg. Ed. Tangente, Heidelberg 1970. *Verrazano-Narrows-Bridge*, Offsetlithographie, Irisdruck, 76 x 54, sign., num., Aufl. 100, Hg. Ed. Tangente, Heidelberg 1970. *Solothurner Elf*, Offsetlithographie, Irisdruck, 76 x 54, sign., num., Aufl. 40, Hg. Kantonale Kunstkommission, Solothurn 1970. *Tor zur Oberwelt*, Offsetlithographie, Irisdruck, 76 x 54, sign., num., Aufl. 40, Hg. Kantonale Kunstkommission, Solothurn 1970. *Die hängenden Gärten*, Offsetlithographie, Irisdruck, 50 x 65,5, sign., num., Aufl. 200, Hg. Schweiz. KV, St. Gallen 1970. *Spielkarte*, Irisdruck, 58 x 37 auf 76 x 54, sign., num., Aufl. 100, Hg. Ed. Tangente, Heidelberg 1971. *Gott mit uns*, Offsetlithographie, Irisdruck, 59 x 32 auf 76 x 54, sign., num., Aufl. 100, Hg. Ed. Tangente, Heidelberg 1971. *Schnittstelle Sujet*, Fotolithographie, 39,5 x 51,7, sign., num., Aufl. 100, Hg. art intermedia, Köln 1971. *Aristokrates*, Offsetlithographie, Irisdruck, 76 x 58, sign., num., Aufl. 100, Hg. Ed. Toni Gerber, Bern 1971. *Frauen*, Mappe mit 50 Offsetlithographien, Irisdruck, 76 x 54,5, jede Grafik sign. und num., Aufl. 100, mit Vorwort von Harald Szeemann, Hg. Ed. Toni Gerber, Bern 1971. *Siehst einen Baum du stehen*, in: 11 Schweizer, Offsetlithographie, Irisdruck, 76 x 56,5, sign., num., Aufl. 100, Hg. Vontobel-Collection, Zürich 1971.

2) Objekte
Schleifenwürstchen, Messing poliert, 5,5 x 7 x 5,5, unlim., 1968. *Endloswürstchen*, Messing poliert, 5,5 x 7 x 5,5, unlim., 1968. *Zersägte Dame*, Bronze, 7 x 6 x 2, Aufl. 30, 1968. *Zinnbrust*, Zinn, 11 x 15 x 15, Aufl. 30, 1969. *Vagina*, Federstahl, 5,5 x 11,5 x 8,5, Aufl. 30, 1970. *Gegenbrust*, Bronze, 7 x 13 x 15, Aufl. 30, 1970. *Multipel-Herz*, Eisen, Bronze, Aluminium, Gießharz, 0,5 x 3,5 x 3, Aufl. je 30, 1970. *Falsch zusammengesetzte Kirchen*, Bronze, Messing, 15 x 8 x 15, Aufl. 10, 1970. *Stielauge*, Bronze, ca. 4,5 x 4 x 4, Aufl. 30, 1970. *Guckloch*, Bronze, ca. 6,5 x 2,5, Aufl. 30, 1970. *Abdruck*, Eisen, 10 x 15 x 2,5, Aufl. 30, 1970. *Wetterthermometer*, Eisen, 22 x 5,5 x 1,5, Aufl. 30, 1970. *UFO-Paar mit gleichem Querschnitt*, Kupfer, Messing, 3,8 x 13 x 13 und 13 x 2,8, Aufl. 30, 1971. *Plus und Minus*, Eisen, Bronze (dreiteilig), 12,5 x 17 x 10, Aufl. 30, 1971. *Blindfisch*, Bronze, 1 x 10 x 5, Aufl. 30, 1971. *Durchbrochene Null*, Stahl, 2,5 x 19 x 11, Aufl. 30, 1971. *Exzentrisches Hütchenobjekt*, Stahl und Magnet, 15 (bzw. 21) x 7, Aufl. 30, 1971. *Römische Eins*, Stahl (zweiteilig), 16,5 x 5,5 x 6, Aufl. 100, Hg. pro helvetia anläßlich der Ausstellung 31 Schweizer in der Rotonda, Mailand, April 1972. *Doppel-E*, Stahlguß, 15 x 11 x 4, Aufl. 30, 1971. *Matterhorn-Waagerecht*, Bronze, 19 x 12 x 12, Aufl. 30, 1971. *Wulst-UFO*, Bronze, 6,5 x 7,5 x 7,5, Aufl. 30, 1971. *Kuppelstuhl*, Messing, 11 x 7 x 7, Aufl. 30, 1972. *Doppelstern*, Eisen, 22 x 11 x 0,5, Aufl. 30, 1972. *Fußstein*, Eisen, 7 x 7 x 11, Aufl. 30, 1972. *Braune Zunge*, Eisen, 7 x 5,5 x 9, Aufl. 30, 1972. *Absatzkreuz*, Eisen, 1,5 x 9 x 8,5, Aufl. 30, 1972. *Vierschnitt*, Bronze, 7 x 1,5 x 3, Aufl. 30, 1972. *Gegenwurstobjekt*, Porzellan, Eisen, 5,5 x 6 x 5,5, Aufl. 30, 1972. *E-Stempel*, Bronze, 6 x 1,5 x 1,5, Aufl. 30, 1972. *Piquierte Elf*, Bronze, Eisen, Stahl, 23 x 10,5 x 5, Aufl. 30, 1972. *Biber*, Stahl, 4 x 10 x 5, Aufl. 30, 1972. *Große Emailbrust*, Porzellan, 13 x 25 x 25, Aufl. 30, 1972. *Kleine Emailbrust*, Porzellan, 11,5 x 22 x 22, Aufl. 30, 1972. *Holzhand*, Eisen, 24 x 4,5 x 2, Aufl. 30, 1972. *Steinhand*, Eisen, 13 x 6 x 3, Aufl. 30, 1972. Hg. aller Objekte Gal. Bernard, Solothurn, Schweiz.

Bücher

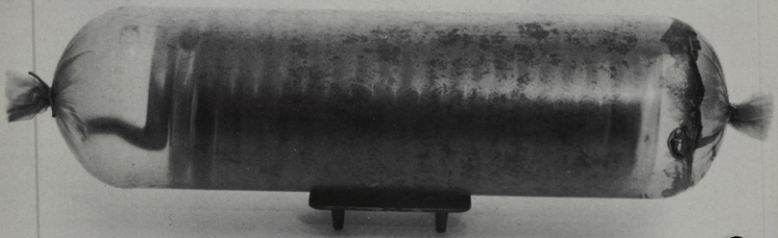
D. Rot, *F. E., der Jüngere, der Mann, die Zeit, das Werk (bis heute, z. 5. 71)*, Aufl. 400, davon 130 in F. E. Mappe sign. + num., 270 Ex. in D. Rots.: Essays (unsign.), Hg. Hansjörg Mayer, Düsseldorf 1971.

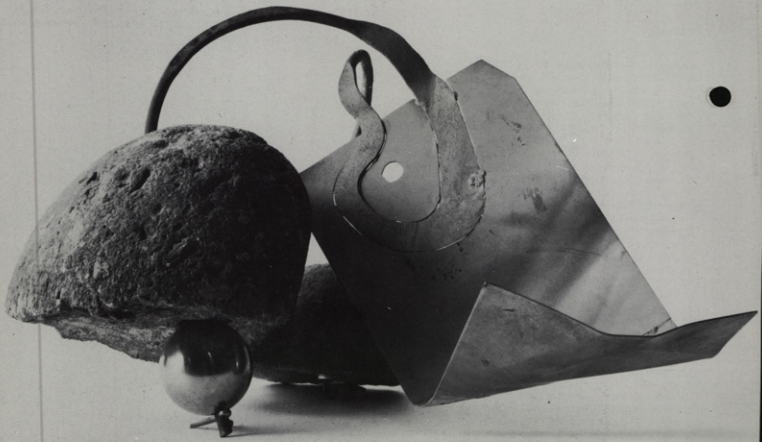
Periodica

R. B. Arnold, in: Das Werk 2/1970, p. 137. Zdenek Felix, *Objekt als Assoziationsgegenstand, Beispiel E.*, in: Kunst-Nachrichten 7/3, Luzern, Nov. 1970. Leonardo Bezzola (Photoreportage), *UFOs von F. E.*, in: Das Werk 12/1970, pp. 808-809. Willy Rotzler, *Magie der Objekte*, in: DU, 29. Sept. 1969, pp. 689-690. In: Art International, Okt. 1971.

WURST MIT SPIRALE, 1969 (Glas, Plastikhaut, Schnur, Eisen, 14 x 51 x 12), Sammlung Jost Herbig, München. ▶

ETIKETTIERTE PLASTIK, 1969 (Stein, Eisen, Messing, 18,5 x 19 x 29,5), Sammlung Diter Rot, Reykjavik. ▶





Ausbildung

Univ. of California, Santa Barbara, B. A. Cornell Univ., NY, M. F. A.
Lehrt am Los Angeles Harbor College.

Ausstellungen

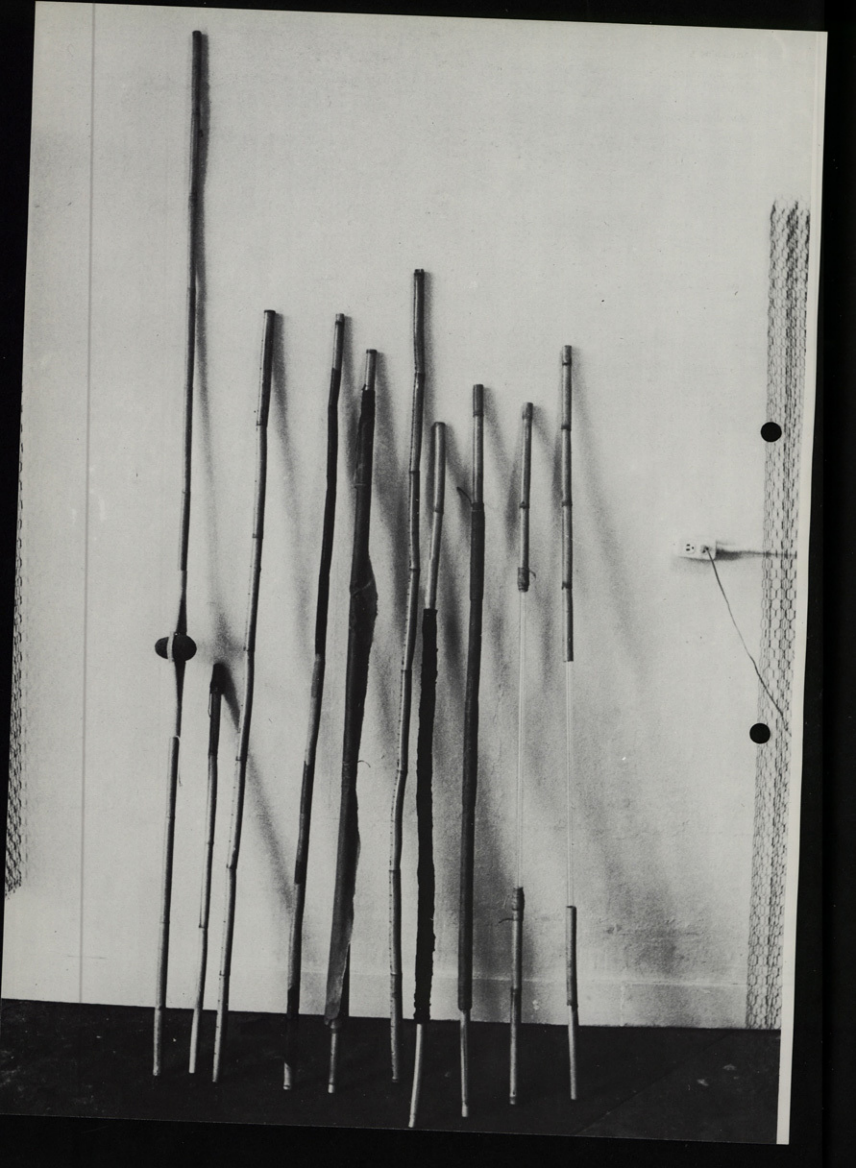
Drawing '71, New Mexico State Univ., 1971. Mizuno Gal., LA, 1972.
Ron Feldman Fine Arts, NYC, 1972. Brand Art Center, LA 1972.

Jud Fine

* 1944 Los Angeles. Lebt in Venice, California.

The soul is fairly terse. The surface lushness flowers manifest--it is not irrelevant here to speak of President James K. Polk. A sense of history, far from anathema, is essential to the completion of these objects.

The Arab and His Friends, 1971/72 (Bambusstöcke, farbiger Gummi, Stein, Schnur, 300×300×40)



Ausbildung

Kenyon College, Ohio 1969. Thomas J. Watson Reisestipendium 1969.

Einzelausstellungen

Whitney Mus. Art Resources Center, NYC 1970. The Mansfield Art Center, Mansfield, Ohio 1970. Nigel Greenwood Inc. Ltd., London, Nov. 1971. Victoria & Albert Mus. Loan Exhibition, London 1971. Gal. Sonnabend, Paris, Febr. - März 1972.

Gruppenausstellungen

Drawings, Paula Cooper Gal., NYC 1970. *45°39'N – 73°36'W (Conceptual Art)*, Montreal 1970. Paula Cooper Gal., NYC 1971. Paula Cooper Gal., NYC, Mai–Juni 1971 (u. a. mit Shields). 112 Greene Street, NYC 1971. Paula Cooper Gal., NYC, 18. Dez. 1971 - 12. Jan. 1972. *New York 72*, Paula Cooper Gal. Exhibition, Greenwich, Conn., 6. Jan. - 15. Febr. 1972.

Publikation

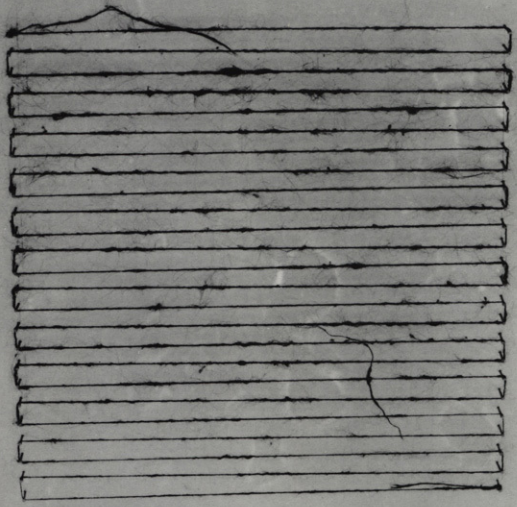
Double Camouflage, Mansfield, Ohio, Aufl. 100, Okt. 1970.

Periodica

Joseph Masheck, in: Artforum, June 1971, p. 84. *Soap*, in: Avalanche 3/Herbst 1971, pp. 22-23. Simon Field, *J. F.*, in: Art & Artists, Jan. 1972.

Joel Fisher

* 1947 Salem, Ohio. Lebt in San Francisco, California.



HAIR SQUARE, 1972 (Haare, Nägel, 30,5 × 30,5) Galerie Sonnabend, Paris

Ausbildung

Kunstakademie Düsseldorf, 1967–1972.

Lehrtätigkeit

Lehrer seit 1965.

Einzelausstellungen

Gal. Siebrasse, Köln, 5.–31. März 1971. Gutenberg Buchhandlung, Mainz, 21. April–19. Mai 1971. *Gutenberg was here*, Gegenverkehr e. V., Aachen, 4. Nov. 1971. Gal. Siebrasse, Köln, 1.–16. Juni 1972.

Gruppenausstellungen

Bücher, die man sonst nicht findet, Buchhandlungen in: Hamburg, Gießen, Berlin, Wien, Frankfurt a. M., Zürich, Aachen, Bonn, Dortmund 1971 (Kat./Text: H.G.). *Beethoven 1770–1970*. Neue Gal. der Stadt Aachen, 3. Dez. 1970–15. Jan. 1971; *van Beethoven environment*, Mus. des 20. Jahrhunderts, Wien, 1. April–2. Mai 1971. *Texte - Bilder - Zeichen*, Gal. im Hof, Gießen, 24. April–31. Mai 1971. *Käfige*, Atelier NW8, Beindersheim, 3. Juli–30. Juli 1971 (P.). *Konkrete Poesie*, KH Nürnberg, 20. Aug.–19. Sept. 1971. *Konkrete Kritik*, art intermedia, Köln, Dez. 1971–Jan. 1972. *Schriftbilder und Buchobjekte* (+ Kolář, Reiche); Gal. S Press, Hattingen-Blankenstein, 12. Febr.–12. März 1972.

Editionen

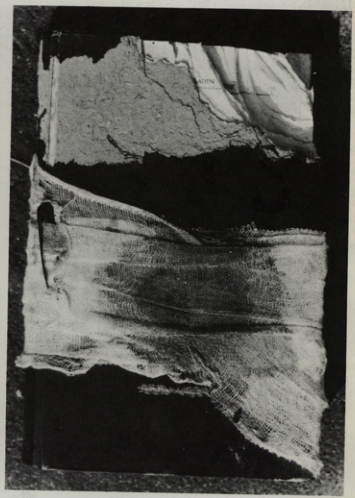
Schmetterling, sign. num., Aufl. 10, Ed. Gal. und Buchhandlung Michael Siebrasse, Köln 1971. *Pechbuch*, sign. num., Aufl. 10, Ed. Gal. und Buchhandlung Michael Siebrasse, Köln 1971. *Buch im Gipseinband*, sign. num., Aufl. 10, Ed. Gal. und Buchhandlung Michael Siebrasse, Köln 1971.

Hubertus Gojowczyk

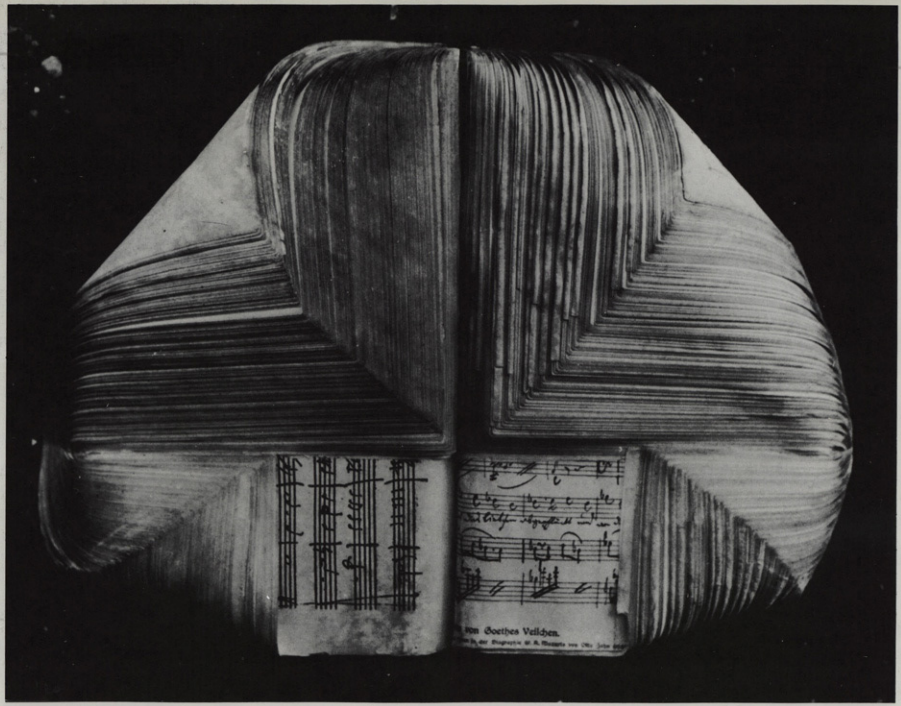
* 1943 Oels/Schlesien. Lebt in Krefeld.



FUNDSTÜCK AUS DEM MITTELEUROPÄISCHEN GRÄBERFELD, 1970 (Gips, Farbe, 24 × 16 × 3)



BUCH MIT WUNDE, 1969 (Buch, Mullbinde, Farbe, 23 × 16 × 3,5)



BUCHLAIB, 1970 (Buch, 23 × 33 × 8)

Biographisches

Lehre als Fotolithograph. Besuch der Kunstgewerbeschule in Bern 1950-1954. Aufenthalt in Paris. Erste Monochrome Bilder 1955. Aufenthalt in New York. Bekanntschaft mit Newman, Jensen und Held 1962. 1964 Beginn der Collagenserien. 1966 erste Lithographien und Kupferstiche. Farbkörper aus Holz. 1967 Aufenthalt in Moskau. 1968 farbige Holzobjekte. 1969 erste Eisen- und Stahlobjekte. 1970 Erde als Bildmaterial.

Einzelausstellungen

Gal. 33, Bern, Sept. 1956. Gal. Riehentor, Basel, Okt. 1960. Gal. Bernard Grenchen, Solothurn, Okt. 1962. Gal. Riehentor, Basel, Sept. 1962. Gal. Renée Ziegler (mit M. Spescha), Zürich, Sept. 1965. KH Bern (mit W. Linck), Sept./Okt. 1965 (Kat.). Gal. Bernard, Solothurn, Okt. 1967. Gal. Toni Gerber, Bern, 21. Sept.–11. Okt. 1968. KM Luzern, 10. März–15. April 1968 (Kat.).
Gal. Renée Ziegler, Zürich, Juni 1969. Gal. Loeb, Bern, Juli 1970. Grafik, KV Solothurn, Mai 1970. Gal. Renée Ziegler, Zürich, Mai 1971. Gal. Toni Gerber, Bern, 1. - 30. Juni und 16. Aug. - 10. Okt. 1971. Gal. Lock, St. Gallen, Mai 1971. Gal. Möllenhoff. Köln, 12. Nov. - 15. Dez. 1971. Gal. Raeber, Luzern, Schweiz, 21. Jan. - 29. Febr. 1972 (P., Kat./Text: R. I.).

Gruppenausstellungen

La Peinture Abstraite en Suisse, Mus. des Beaux-Arts, Neuchâtel 1957; dann: *Ungegenständliche Malerei in der Schweiz*, KM Winterthur 1958; Kongreßhalle Berlin 1958. *II Documenta '59*, Kassel, 11. Juli–11. Okt. 1959 (Kat./Text: Werner Haftmann).

Rolf Iseli

* 1934 Bern. Lebt in Bern.

Salon de Mai, Mus. d'Art Moderne, Paris 1959. *Salon de Mai*, KH Zürich, 1960. *Int. Exhibition of Modern Art*, Pittsburgh 1961. Städt. Gal., Biel 1961. *7. Biennale Sao Paolo* 1963. *Zwei Amerikaner – Sechs Schweizer*, KM St. Gallen, 8. Sept.–20. Okt. 1963 (Kat.). *L'Art Suisse*, Warschau und Krakau 1965. *Schweizer Malerei und Plastik 1945–1965*, Wanderausstellung in Deutschland 1966. *Unter 40*, Gal. d'Art Moderne, Basel 1967. *Geschichte der Collage*, Kunstgewerbemus. Zürich 1968. *Dimensionen*, Gal. d'Art Moderne, Basel 1969. *22 Jonge Zwitsers*, SM Amsterdam, 28. März–5. Mai 1969. (Kat./Text: J. C. Ammann); –, KH Bern 1969 (Kat.). **Das Ding als Objekt*, KH Nürnberg 1970; - Sonja-Henie-Niels-Onstad-Foundation, Oslo 1970. *Eisen und Stahlplastik*, Württembergischer KV, Stuttgart 1970. *3. Int. Triennale für farbige Originalgrafik*, Grenchen 1970. *Int. Grafikbiennale*, Venedig 1971. *3e Salon de la Jeune Gravure Suisse*, Genf 1971. *Grafikbiennale*, Lijubliana, Jugoslawien 1971. *Bildhauergrafik*, Gal. Renée Ziegler, Genf 1971. *Farbe als Form*, Helmhaus, Zürich 1971. *Swiss Avantgarde*, The Cultural Center, New York 1971. *Schweizer Zeichnungen im 20. Jahrhundert*, KM Winterthur 1971. *Schweizer Künstler*, Rotonda di Via Basani, Mailand 1972. *Métamorphose de l'objet*, KH Basel 1972 (Kat.). *31 Artistes Suisses Contemporains*, Paris 1972.

1 ERDBILD ST. ROMAIN, 1972 (106 x 155)

2 Größere und kleinere EISENZÜPFEN, 1971 ▶





Ausstellungen

Penthouse Gal., MOMA, NYC, Juni 1971. Detroit Inst. of Arts, Detroit, Michigan, Juni 1971. *White on White*, Mus. of Contemporary Art, Chicago, Juni 1971.

Thomas Kovachevich

* 1942 Detroit, Michigan. Lebt in Chicago, Illinois.

To describe these pieces in strictly sensory terms, i. e.,visual objects or tactile objects, would be missing the point. But what is the point? Perhaps it is best to allow the pieces to speak for themselves.

4 Stücke a) Faden, Gummi, Klebstreifen (L 30)
b) Seidenpapier, Karton, Klebstreifen (7,5 × 5 × 2,5)
c) Watte, Seidenpapier, Leukoplast (25,5 × 15 × 10)
d) Papier, Faden, Tesafilm (7,5 × 30)



BÜNDELQUINTETT (Gaze, Leukoplast, Heftklammer, Seidenpapier, je Ø 2,5 × 10)



Piotr Kowalski

* 1927 Lwow, Polen, heute UdSSR. Lebt in Paris.

Biographie

Geht über Frankreich und Schweden nach Brasilien, Zusammenarbeit mit dem Landschaftsarchitekt Roberto Burle-Marx, 1946. Studium der Architektur, Physik und Mathematik am M.I.T., Cambridge, Mass., 1947–1952. Architekturdiplom 1952. Studium der Mathematik bei Norbert Wiener 1952. Mitarbeiter im Büro I. M. Pei für Zeckendorf, 1952–1953. Auf Einladung von Marcel Breuer Mitarbeit am UNESCO-Projekt, Paris 1953–1955. Mitglied des Lehrerkollegiums in Seminaren der CIAM, Venedig 1954. Eröffnung eines eigenen Architekturbüros 1955. Bau eines Gymnasiums in Le Havre 1956. Bei Jean Prouvé Studium der vorfabrizierten Strukturen für Wüstensiedlungen. Bau des Sahara-Pavillons in Paris 1957. Gründung eines Ateliers für experimentelle Architektur 1958. Transformer der EDF in Fresnes, Frankreich, erste skulpturale Architektur aus transparentem Polyester, 1960. Erster Preis im internationalen Wettbewerb für eine Bahnhofanlage in Tunis 1961. Dritter Preis im Wettbewerb für das Internationale Baumuseum in Paris 1962. Reliefwand in Viry-le-Châtillon 1962. Stipendium der Graham Foundation for Advanced Studies in Fine Arts, Chicago, für seine architektonischen Arbeiten sowie die experimentellen Skulpturen, 1963. Brunnenanlage in Viry-le-Châtillon 1964. Projekt für eine Platzgestaltung in San Francisco 1965. Lebt in Paris.

Einzelausstellungen

Création des Formes Nouvelles Issues Directement de Toutes les Déformations que peut subir une Surface Elastique, Maison des Beaux-Arts, Paris, 24. Jan.–7. Febr. 1961 (E./Kat.). *P. K.*, KH Bern, 4. Mai–3. Juni 1963 (E./P./Kat./Vorw.: H. Szeemann; P. K., "Neue Formen schaffen, wie sie direkt hervorgehen aus jeglichen Deformationen, welchen sich eine elastische Fläche unterziehen läßt . . ."). *As Formas Novas Do Escultor*, Museu de Arte Moderna, Sao Paulo, 15. Sept.–1. Okt. 1966 (E. mit Kat./Text: P. K.: "Perquisas relativas as superficies estendidas."). *P. K., Museu de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, 17. Nov.–4. Dez. 1966 (Kat./Vorw.: H. Szeemann). *P. K.*, Gal. Claude Givaudan, Paris, 6.–31. Okt. 1967 (Kat./Text: Otto Hahn, "Formation et déformation de K.", franz./engl.). *34. Biennale Internazionale d'Arte, Venezia*, Französischer Pavillon, Sommer 1968 (Kat.). *P. K.*, MAM, Paris, April–Mai 1969 (E./Kat./Vorw.: Frank Popper, Interview: Gilbert Brownstone, Pierre Gaudibert). *Mesures à Prendre*, Gal. Claude Givaudan, 28. April–3. Mai 1969. *Présentation du Manipulateur 4*, Gal. Claude Givaudan, Paris, 6.–11. Okt. 1969. *P. K.*, Gal. Loeb, Bern, Dez. 1969–Jan. 1970. *P. K.*, Gal. X-One, Anvers, 4. Dez. 1969–9. Jan. 1970. *Présentation du Manipulateur 5*, Gal. Claude Givaudan, Paris, 13.–18. April 1970. *P. K.*, SM Amsterdam, 11. April–24. Mai 1970 (E./Kat./Text: E. de Wilde, Interview: H. Szeemann), dann: Ateneumin Taidemuseo, Helsinki, 11. Okt.–8. Nov. 1970 (E./P./Kat./Interview: H. Szeemann). *P. K.*, Moderna Museet, Stockholm, 5. Dez. 1970–6. Jan. 1971 (E./P./Kat./Interview: H. Szeemann).

Gruppenausstellungen

XVIIe Salon de Mai, MAM, Paris, 7.–28. Mai 1961 (E./P./Kat.). *Anti-Procès 3*, Gal. Brera, Mailand, Juni 1961 (P./Kat.). *Antagonismes 2, l'Objet*, Mus. des Arts Décoratifs, März 1962 (E./Kat./Text: P. K.). *Sculptures – Architectures et Architectures – Sculptures*, Gal. Anderson-Mayer, Paris, 26. Sept.–15. Okt. 1963. *Architecture-Sculpture*, Maison de la Culture, Caen, 10.–30. Nov. 1963 (E./P./Kat.). *Kunst i Betong*, Moderna Museet, Stockholm 1964 (E./P./Kat./Text: Carl Nesjar, "Betong – Mötested for arkitekt og Kunster."), Oslo 1965. *Salon Comparaisons 65*, MAM, Paris, 8.–28. März 1965 (P./Kat.). *Babel 65*, Mus. Galliera, Paris, Juli–Aug. 1965 (Kat./Text: P. K.: "Où est la réaction en chaîne."). *Licht und Bewegung / Kinetische Kunst*, KH Bern, 3. Juli–5. Sept. 1965 (P./Kat.); Brüssel; Baden-Baden; Düsseldorf; Paris 1965–1966. *Tjänsteförsändelse*, Moderna Museet i Kunsthalle, Lunds, 15. Jan.–20. Febr. 1966. *European Drawings*, Guggenheim Mus., NYC 1966 (Kat.). *Salon Comparaisons 1966*, MAM, Paris, 7.–27. März 1966 (P./Kat.). Gal. Jacqueline Ranson, Paris, 12. Mai–7. Juni 1966 (E./Kat.). *Europlastic 66*, Parc des Expositions, Gal. des Arts, Paris, 20.–30. Mai 1966 (Kat.). *Weiß auf Weiß*, KH Bern, 25. Mai–3. Juli 1966 (P./Kat./Vorw.: Udo Kultermann). *18e Salon de la Jeune Sculpture*, Paris 1966 (Kat.). *Schèmes 66*, MAM, Paris, 2.–27. Dez. 1966 (E./Kat.). *Livres*, Gal. Claude Givaudan, Paris, 18. Jan.–28. Febr. 1967 (Kat.). *Lumière et Mouvement*, MAM, Paris, Mai–Aug. 1967 (P./Kat./Text: P. K., "Fabrication d'art."). *19e Salon de la Jeune Sculpture*, Jardins du Palais Royal, Paris 1967 (E./Kat). *Science Fiction*, KH Bern, 8. Juli–17. Sept. 1967 (P./Kat.), dann: Mus. des Arts Décoratifs, Paris, 28. Nov. 1967–26. Febr. 1968 (E./P./Kat.). *Sculpture from Twenty Nations Guggenheim International Exhibition – 1967*, Guggenheim Mus., NYC, 20. Okt. 1967–4. Febr. 1968 (Kat.), dann: Toronto, Ottawa, Montreal. *Triennale di Milano*, Mailand 1968 (Kat./Text: P. K., "la dilection, multiples"). *Art Cinétique et Espace*, Nouveau Mus. et Maison de la Culture, Le Havre, 27. Jan.–11. März 1968 (Kat./Text: Frank Popper, "Art cinétique et espace."). P. K.). *Structures Gonflables*, MAM, Paris, März 1968 (Kat./Text: P. K.). *Ephémère*, Aix-en-Provence; Grenoble, März 1968. *L'Art Vivant 1965–1968*, Fondation Maeght, St. Paul-de-Vence, 13. April–30. Juni 1968 (Kat.). *Cinétisme, Spectacle, Environnement*, Maison de la Culture, Grenoble, Mai–Juni 1968 (E./Kat.). *XXe Salon de la Jeune Sculpture*, Paris 1968 (P./Kat.). *24e Salon de Mai*, MAM, Paris, 4.–26. Mai 1968 (P./Kat.). *12 Evironnements*, KH Bern, 20. Juli–29. Sept. 1968 (P./Kat./Text: Michel Ragon, H. Szeemann, M. Conil-Lacoste, "Une usine pour Kowalski."). Gal. Deposito, Genua, Dez. 1968. *Ars 69*, Ateneumin Taidemuseo, Helsinki, 7. März–13. April 1969 (Kat./Text: A. Lindstrom, S. Sarajas-Korte. "Kuvataiteen ny ky suuntauksista".). *25e Salon de Mai*, MAM, Paris, Mai 1969 (P./Kat.). *Three Trends in Contemporary French Art*, Reiseausst. heutiger französischer Kunst in Australien, Melbourne, Perth, Sydney, Canberra 1968 (Kat./Text: J. Alvard, franz./engl.). *10e Biennale Middelheim Antwerpen*, 15. Juni–5. Okt. 1969 (Kat.). *A L'Assaut du Ciel*, Centre Culturel Communal, Châtillon, Jan.-Febr. 1970 (P./Kat.). *L'Art Cinétique*, Palais des Sports, Nanterre, 13. Febr.–8. März 1970 (P./Kat.); *Art Concept from Europe*, Gal. Bonino, NYC, März 1970 (Kat.); Buenos Aires. *Les Plastiques et l'Art Contemporain*, Palais des Expositions de la Porte de Versailles, Paris, 2. Juni–10. Juni 1970 (Kat./Text: M. Gaillard). *Kinetics, Hayward* Gal., London, Org.: The Arts Council of Great Britain, 25. Sept.–22. Nov. 1970 (Kat./Text: T. Crosby. F. Popper, J. Benthall, C. Tisdale). *Le Jardin de Matisse*, Centre Culturel Communal, Châtillon, 3. Nov.–30. Nov. 1970 (P.). *Japan Festival of Contemporary Art*, Nov.-Dez. 1970 (P.). *New Multiple Art 3*, Whitechapel Art Gal., London, 19. Nov. 1970–3. Jan. 1971 (Kat./Text: R. Campbell, J. Daley, K. Gerstner, R. Banham, J. Krishnamurti, A. Wedgewood-Benn, J. Berger). *Multiplication*, Södertälje Konsthall, Södertälje, 18. Febr.–14. März 1971 (Kat.). *Mutations*, Mus. d'Art Moderne, F66-Céret, Juli–Sept. 1970 (E./Kat.). *Collections de Mr. et Mme. B . . .*, CNAC, Paris, Sommer 1971 (E.). *Peintures et Objets Paris 1971*, Mus. Galliera, Paris, 23. Juni–12. Sept. 1971 (E. mit Kat.). *Dewasne-Kowalski*, Mus. Picasso, Antibes, 3. Juli–1. Okt. 1971 (P./Kat./Text: G. Brownstone, J. Dewasne, Interview: E. Mavromatis). *Exposition Groupe*, Gal. 3, Paris, 3.–28. Sept. 1971. *Sigma 7*, Gal. des Beaux-Arts, Bordeaux, 15. Nov.–20. Nov. 1971. *Art Cinétique*, Gal. Formes et Muraux, Lyon, 23. Nov. 1971–8. Jan. 1972 (E./Kat.).

Texte des Künstlers

France-Recherches sur les surfaces tendues, in: Techniques et Architectures, 24/3/1963, pp. 115–117. *Sculpture à la dynamite*, in: Le Nouvel Observateur, 60/5. Jan. 1966, pp. 34–35. *Etude d'habitat*, in: Aujourd'hui, 53/Mai–Juni/1966, pp. 78–79,86. *Cône, sphère, pyramide à être environnés chez vous*, grüner Handzettel, redigiert und verteilt während der Ausst. Environnements, Bern 1968.

Interview

B. Spring, *The Explosive Forms of P. K.*, in: The New Architectural Forum, Dez. 1965, pp. 30–35. H. Szeemann, *Einige Fragen an P. K.*, Paris 1970, ed. in: Kat. Amsterdam, Stockholm 1970.

Bücher

Lionel Schein, *Paris construit*, Guide de l'architecture contemporaine, Paris, Vincent, Fréal et Cie, 1961.

Herbert Read, *A Concise History of Modern Sculpture*, Thames & Hudson, London 1964. Frank Popper, *Origins and Development of Kinetic Art*, Studio Vista, London 1968, pp. 188, 208, 211. *Depuis 45 — L'Art de notre temps*, Ernest Goldschmidt, La Connaissance, Brüssel 1969. Michel Ragon, *25 ans d'art vivant*, Castermann, Paris 1969, p. 339. *Nouveau dictionnaire de la sculpture moderne 1970*, Fernand Hazan, Paris 1970, p. 158. Jean-Christophe Ammann, Harald Szeemann, *Von Hodler zur Antiform, Geschichte der Kunsthalle Bern*, 1970, pp. 106–107, 189. *Documents 1, Cahiers d'Histoire de l'Art Contemporain*, Centre de Documentation et d'Etudes d'Histoire de l'Art Contemporaine, Saint Etienne, 1972, pp. 11–31.

Periodica

Etude d'un habitat saharien, in: Aujourd'hui, 18/Juli/1958, pp. 18, 86, 89. John Ashberry, *Art and Artist in Paris — Gouaches, elastic sculpture, geometrical forms, collages*, in: New York Herald Tribune, 1. Febr. 1961. Raoul-Jean Moulin, *Genier-Kowalski-Muel*, in: Les Lettres françaises, 863/16. Febr. 1961. Françoise Choay, *La forma come modo della technica*, in: Superficie, 2–3/Mai–Sept. 1961, pp. 126–128. Anna Rosa Cotta, *La forma come modo della technica*, in: Superficie, 2–3/Mai–Sept. 1961, pp. 126–128. Françoise Choay, *Structures natives, formes coulées et architecture*, in: Ring des Arts, 2/Herbst/1961, pp. 50–51. Alain Jouffroy, *Une recherche systématique est-elle une expression plastique?*, in: Domus, 383/Okt./1961, pp. 7–12, 16. Pierre Restany, *Vers une architecture fantastique*, in: Planète, 6/Sep.–Okt. 1962, pp. 59–69. Georges Charbonnier, *La machine à créer l'art*, in: Connaissance des Arts, 139/Sept./1963, pp. 78–83. Pierre Joly, *Architecture de sculpteurs*, in: Architecture d'Aujourd'hui, 115/Juni–Juli/1964, pp. 98–104. Edward F. Fry, *Sculpture of the Sixties*, in: Art in America, 5/Sept.–Okt./1964, pp. 21, 25–43. Michel Ragon, *1900 parmi nous*, in: Jardin des Arts, 112/1964, pp. 48–55. Beate Sydhoff, *Experiment med formens möjligheter*, in: Konstrevy, 1/1965, pp. 12–15. Bernard Spring, *The Explosive Forms of P. K.*, in: The New Architectural Forum, Dez. 1965, pp. 19, 30–35. Pierre Leonhard, *Sculpture à la dynamite*, in: Le Nouvel Observateur, 60, 5. Jan. 1966, pp. 34–35. Harald Szeemann, *P. K. Techniker oder Künstler*, in: Werk, 4/April/1967, pp. 228–232.

Ricardo Utrilla, *P. K. Un nuevo renacimiento*, in: Gaceto Illustrada, 554, 21. Mai 1967, pp. 58–71. Douglas M. Davis, *Art and Technology: the new combine*, in: Art in America, 1/Jan.–Febr./1968, pp. 28–37. Jean-Clarence Lambert, *Une visite au Palais de la Découverte*, in: Opus International, 5/Febr./1968, pp. 34–37. Julien Alvard, *Peinture fraîche à Paris*, in: Art International XII/2/Febr./1968, pp. 63–70. Gérald Gassiot-Talabot, *Le point critique*, in: Opus International, 8/Okt. 1968, pp. 40–46. Otto Hahn, *Le pavillon français à la Biennale de Venise*, in: Art International XII/6/Sommer/1968, pp. 52–57. Pierre Joly, *P. K.: une poétique de l'invention*, in: L'Oeil, 159/März/1968, pp. 36–43. R. C. Kennedy, *Venice 1968*, in: Art International XII/5/Sept./1968, pp. 40–44, 63. Jacques Michel, *Formes et Techniques: le monde dynamique des structures gonflables*, in: Le Monde, 14. März 1968, p. 13. Frank Popper, *P. K.: progrès technologique et contestation*, in: Opus International, 8/Okt./1968, pp. 52–56. Denys Chevalier, *P. K.: art mathématique*, in: Les Lettres Françaises, 1281, 30. April 1969, p. 29. François Chevalier, *P. K.: Un laboratoire d'idées illogiques*, in: Chroniques de L'Art Vivant, 2/Mai/1969, pp. 14–15. Michel Conil-Lacoste, *Kowalski au delà du visuel*, in: Le Monde, 8. Mai 1969, p. 20. Olivier Nanteau, *P. K., les démonstrations*, in: Combat, 19. Mai 1969, pp. 7–8. Pierre Restany, *L'alphabet de P. K.: une grammaire de l'espace*, in: Domus, 479/Okt./1969, pp. 44–47. Pierre Restany, *P. K. à la disposition du public: une grammaire de l'espace et une morale de la technologie*, in: Plaisir de France, 379/Juni/1970, pp. 48–53. Jean-Marc Poinsot, *P. K.*, in: Chroniques de L'Art Vivant, 20/Mai/1971, p. 12. E. de Wilde, Pierre Restany, Pierre Descargues, G. Queant, *Bilan d'un art autre*, in: Plaisir de France, 390/Juni/1971, pp. 1–9. Vassilis Alexakis, *Le livre-objet*, in: Le Monde, 3. Sept. 1971, p. 13. Elzbieta Grabska, *An Example of the Creative Utopia*, in: Projekt, 5–84/1971, pp. 40–44.

Filme

P. K., Sculpture, 1966, 16 mm, c. 26', North American Aviation, LA.
Pour le Plaisir: P. K., 1967, s/w, 30', Télévision Française.
Art et contestation, 1968, 16 mm, c, *Europe-Amérique*, 1968, Radio Televisione Italiana, 1969, ORTF-Recherche.





WORK HYPOTHESIS (1961):

. . . the contemporary conscience not having the pretention today of being able to cover the whole field of reality, limits its action to significant points or zones, accepting the process all the interplay of nature's and human forces, richer always in their complexity, than all the over-all a priori systems can admit. . .

WORK (→1972):

Establishment of fields (closed – boundary situations), for fabrication of art and its use.

THIS PRESENT FIELD (1969):

"Mesures to be taken": manipulated fluorescent tubes render evident to operators through the variations of their light intensity the distances that separate them from the source of waves and the position that they occupy in the field.

AMBITION (1972→):

Science > art

Kowalski

Stedelijk Museum Amsterdam 1970

Ausbildung

Staatliche Akademie Düsseldorf. Ab 1970 Meisterschülerin von Joseph Beuys.

Ausstellungen

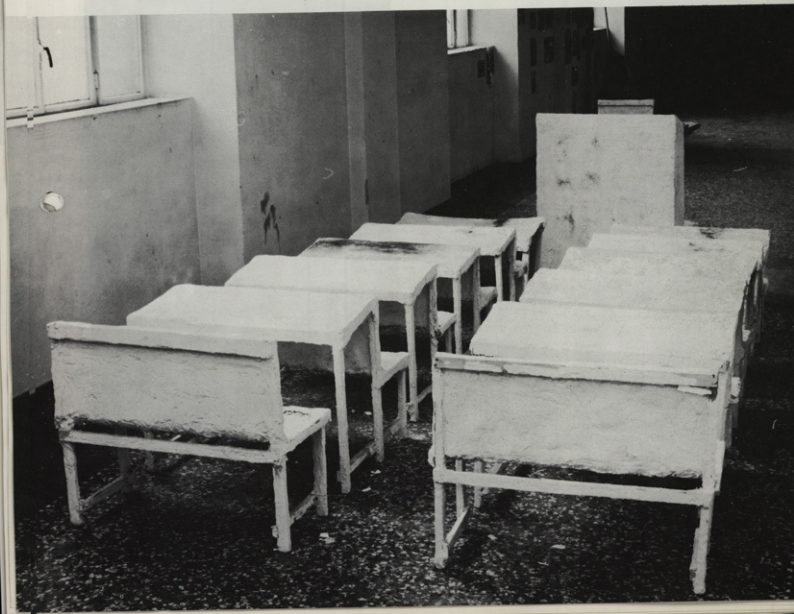
Städt. KM, Trier, 25. April – 8. Juni 1969. Landesgartenschau, Grefrath, 1971.

Inge Mahn

* 1943 Teschen/Oberschlesien. Lebt in Düsseldorf.

SCHULKLASSE, 1971, (Gips, Holz/Podium: 15x128x90; Kathederhöhe: 94 bzw. 85; Stuhl: Sitzfläche 46x42, Sitzhöhe 51, Lehne 43; Schulbänke: Sitzfläche 20 bis 28x90, Sitzhöhe: 32 bis 40, Pultfläche 34 bis 42x90, Pulthöhe 50 bis 75).

GLOCKENTURM, 1970, (Gips, Holz, Eisen, 400x72x73, Türöffnung 170x54).





DAVID MEDALLA: DOCUMENTATION: 1

born 1942 Manila, Philippines. Staff/student advisor: The Slade. London
lives in London at: 3a, Newport Place, London, W.C.2, ENGLAND. 1971-2
lecturer on oriental art history, St. Martin's School of Art, London.
first work of art created at the age of nine in the
Philippines:

David Medalla's first work of art was a living coral island nine metres long sculptured into tortoise-shape with the cooperation of entire population of a fishing village (then island, although still in existence, has since changed its shape due to polyps). He did anthropological work among the primitive mountain tribes of the philippines: (lived as an igorot) among igorots.

self-taught as an artist

1970: initiated with John Dugger: ARTISTS LIBERATION FRONT. London
studied greek & roman philosophy at columbia university new york usa: 1955-6

'pro-gro = cery-visions' 1963 pioneer of participation art since 1951

edited SIGNALS newsbulletin of SIGNALS LONDON 1964-5-6

MERCURY DAGGRA 1967 Silver Games with a Line & Cosmos 1969

dancer/poet

Feather Calendar 1970

initiated the EXPLODING GALAXY London 1967

first bubble-machine created in London 1963: this work was the first example of auto-creative art

The Sleepers: global sonar percussion 1964

first smoke machine: 1963

pioneered earth art with the first sand machine 1964

first mud-machine and MONOLE FLOWER (sculptures to be buried in the centre of the earth): 1964

ASTRO-ACUPUNCTURE MEN 1964-72 Thermal Structures 1964-70 Public Breathing Kubic 1969

for snails, ants shrimps and other living beings:

the world as a microdot 1969-72: 'FROM THE MASSES TO THE MASSES' PROPULSION: 1969 DAVID MEDALLA SUMMING UP /1964

selected works: Peelable sculptures and capillary environments 1965; Biokinetic Theatre 1966-7; Cosmic Games 1968-70; Sweeping the Sounds of the Sea 1968-9; The Slave Trade 1968; Discover the Rainbow in Each Other 1969; Launching the Great Wall of China into Orbit as a Satellite Around the Moon (telekineasthetic-manifestation, dedicated to Comrade Mao Tsetung) 1969; Tree of Ice, Tree of Fire, Tree of Human Sweat, Body Heat, Body Odour 1969; Struggle, Criticism, Transformation 1970; The Public Dust Market 1970 (evolved further in London in early 1972 as a manifestation in support of the miners' strike in Great Britain); The Annals of Moesbiumsville 1969; Zeno's Olympics 1970; A Stitch in Time 1971; LONG LIVE PEOPLE'S WAR! 1971; Project to Celebrate the Centenary of the Paris Commune (1000 acrobats standing one on top of another, forming the Vendôme column, with Courbet and the Communards smashing the Vendôme column) 1971; VICTORY! in support of the just struggles of the peoples of the world against oppression and exploitation

DAVID MEDALLA: DOCUMENTATION : 2 incomplete list of exhibitions)

1957: first one-man exhibition at La Cave, Poetry Club of Manila
1962: Mayflower Barn, Jordans, Buckinghamshire, England: one-man
1964: Redfern Gallery, London: collective show of kinetic art entitled 'Structures Vivantes/Kobles/Image' where Medalla's first smoke-machine and first bubble-machine were initially shown.
1964: Ashmolean Museum, Oxford. (Founding of CHU)
1964: Villa Foscari, La Malcontenta, Venice: Nocturnal Show of Kinetic Art, where Medalla's first sand-machine was initially shown. Shows with Lygia Clark, Helio Oiticica, etc.
1964-66: participated in various collective exhibitions organised by SIGNALS LONDON: one-man shows of kinetic art held in London, Edinburgh, Glasgow, Leeds, Sheffield, Bristol, Coventry, Manchester, Dublin, Wolverhampton, Oxford, Cambridge, Leicester, etc.
1966: Weiss auf Weiss/White on White/collective show at the Kunsthalle, Bern, Switzerland
1965: collective show of kinetic art at the Librarie Anglaise, Paris, 1967: show at Indica, London, with Juliane Lijn.
1966-67: touring exhibition 'In Motion' organised by the Arts Council of Great Britain. 1967: show with Derek Lisson, London.
1968-69: touring exhibition of pneumatic art: 'Air Art' held in Philadelphia, Pennsylvania; Cincinnati, Ohio; Peoria, Illinois; Art Museum of the University of California, Berkeley; and Buenos Aires, Argentina.
1969: 'Live in Your Head' (when attitudes become form), exhibition organised by Harald Szeemann, shown at the Kunsthalle Bern, Switzerland, the Institute of Contemporary Arts, London, and other Museums.
1968: Salons Comparaisons, Musee d'Art Moderne, Paris (section organised by Lourdes Castro and Marian Watts Russell) from early 1967 to late 1968 David Medalla, Lygia Clark and Oiticica danced in various manifestations and open-air dance-dramas of 'The Exploding Galaxy' in England, Holland and France; including 'The Mind Ballet' represented at Roundhouse, London, in 1967 and 'The Buddha Ballet' revolved with John Dugger and the public every Sunday afternoon over a period of nine months on Hampstead Heath, London. Also with John Dugger, David Medalla presented a puppet-play entitled 'Gangan and the Butterfly Dress' in support of the Vietcong at a rally held in Trafalgar Square in the summer of 1967. This puppet play took place on the of the fountains of Trafalgar Square before a crowd of several thousand people. Medalla and Dugger together with students and several members of The Exploding Galaxy exploded a dada-dream with audience-participation entitled 'The First Mirror in China' at the Students Cultural Centre of the University d'Orleans in France in 1968. That same year (1968) Medalla and Dugger embarked on a voyage to Africa and Asia.
1969: at the opening of the Cultural Center of the Philippines, David Medalla spent a California Governor Ronald Reagan's fascist face and denounced the fascist dictatorship of the puppet-government of Philippine President Ferdinand Marcos and his wife Imelda. Medalla escaped from the Philippines after several unsuccessful attempts were made on his life by hoodlums hired by the fascist government of the Philippines.
1971: inside the boat 'Mayflower II' moored alongside Quai des Tuileries, Paris, Medalla, Dugger and several people held a celebration in homage to Vincent Van Gogh ('Les Mangeurs des Patates'). 'Pioneers of Participation Art', Museum of Modern Art, Oxford. 'Microcosm', Camden Arts Festival, London.
1972: Environ , Birmingham. Documenta

David Medalla

* 1942 Manila, Philippinen. Lebt in London.

DAVID MEDALLA: DOCUMENTATION:3
(selected bibliography)

BOOKS

1. Guy Brett, Kinetic Art, Studio Vista, London 1967.
2. Kenneth Weston, Kaleidoscope of Modern Art, George Harrap & Son, London, Sydney and Toronto 1968.
3. Jack Burnham, Beyond Modern Sculpture, London & New York Brazillier 1968
4. Frank Popper, Naissance de l'art cinétique, Paris 1967
5. George Rickey, The Heirsof Constructivism, 1967.
6. Udo Kultermann, Neue Dimensionen der Plastik, Tübingen 1967.
7. Gregory Battcock, ed. 'Minimal Art' (article by W.Sharp) New York
8. Paul Keel[illegible] [illegible] PAINTER, London 1968

PERIODICALS

1. David Dickson, Review of the Microcosm Show, in The New Scientist, London: vol. 50, no. 747 5 April 1971
2. Caroline Tisdall, Review of t[illegible] POPA AT MOM[illegible] show, in The Guardian, London[illegible] 16 February 1971.
3. Anthony Everitt, Review of David Medalla's show at the Ikon Gallery, Birmingham, in The Birmingham Post, 3 February 1972.
4. Jean Clay, article on David Medalla, [illegible] ROMBO, Paris
5. Perfecto Tera, Jr., 'From the Masses to the Masses' The Art of David Medalla, introductory essay to volume one of THE MEDALLA KUMBUM, London 1972.

6. Philip Cohen, Listen to the Universe; a profile of David Medalla, in The Sunday Times Weekly Review, London, 14 February 1971.
A list of fourteen projects by David Medalla appeared in the first issue of SIGNALS Newsbulletin, London, August 1966. [illegible] Review of [illegible] Arts Review, London, 1967 pp.42-3.

statement by david medalla:
'I create my art for people and all living things.
LONG LIVE THE GREA[illegible]

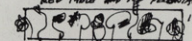
Other statements by David Medalla are to be found in the following issues of Studio International: [illegible] 1967, [illegible] 1967, [illegible] 1968, [illegible] 1968, [illegible] 1968



"SNAKE PIT AND GOLD BARS" 1971



RED TABLE AND 100 'PERSONALS' 1970



"LET A HUNDRED FLOWERS BLOSSOM"

JOHN DUGGER

'SERVE THE PEOPLE'

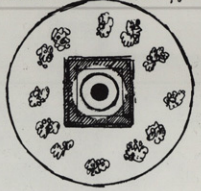
PORTRAIT OF CHAIRMAN MAO, THE RED SUN IN the HEARTS of the peoples of the world



songs:
'The Internationale'
'East is Red'
'Sailing the Seas Depends on the Helmsman'

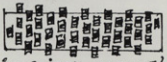
'VICTORY!'

'CLOUD CANYONS' (bubble machines 1963-4)



BLUE ROOM

'MEDALLA KUMBUM' 1963-72



'A STITCH IN TIME' (participation work 1969)

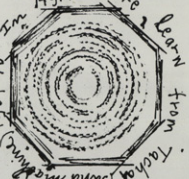
DAVID MEDALLA

FROM THE MASSES TO THE MASSES

ENTRANCE-EXIT

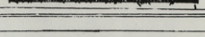
YELLOW ROOM

'MEDALLA KUMBUM'

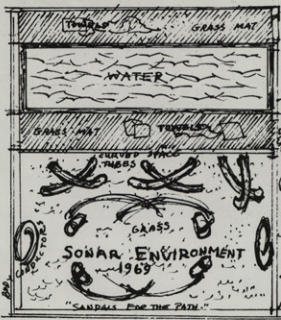


1964-70

'In industry, learn from Tatching' (mud machines 1964-71)



ENTRANCE-EXIT



"TIEN AN MEN AT SUNRISE"



'ONE DIVIDES INTO TWO'

ENVIRONMENT COLLABORATION BY
DAVID MEDALLA AND JOHN DUGGER
OF ARTISTS LIBERATION FRONT
LONDON 1972

To be constructed at Kassel, West Germany for the 1972 DOCUMENTA Exhibition

3-DIMENSIONAL RED STAR WITH HOLOGRAM IMAGES OF WORKERS AND PEASANTS

APPROXIMATELY 30 METRES LONG

16-1969

Ausbildung

Univ. Hamburg; Akademie Karlsruhe, Braunschweig, Düsseldorf.
Seit 1970 freier Künstler.

Bernd Minnich

* 1941 Hamburg. Lebt in Düsseldorf-Oberkassel.



OSKAR BUSCH, 1971 (Wachs, Metall, geschlossen: 25 × 23 × 23, geöffnet: 50 × 23 × 35)

Ausbildung

Lehrerseminar in Bern 1957–1961.

Lehrtätigkeit

Lehrer in Brügg 1961–1963. Seit 1963 als selbständiger Künstler tätig.

Einzelausstellungen

Gal. Toni Gerber, Bern, 3.–30. Juni 1966 (P.). Gal. Toni Gerber, Bern, 8. Sept.–15. Okt. 1967. Gal. Felix Handschin, Basel, 20. Okt.–25. Nov. 1967 (Kat./Text: Harald Szeemann). Gal. Bischofberger, Zürich, 21.–29. April 1969 (P.). Gal. Mickery, Loenersloot, 16. Nov.–8. Dez. 1969 (Kat.). Gal. Toni Gerber, Bern, 3.–30. Juni und 15.–31. Aug. 1969 (P.). Zentrum für Kommunikation, Utrecht 1970. *A. R. II*, Gal. René Block, Berlin 1970. Gal. Toni Gerber, Bern, 12. Sept.–10. Nov. 1970. *Balthasar Burkhard/M. R.*, Markt 17, Enschede, 12. Sept.–2. Okt. 1970 (P. als Kat.). Gal. Mickery, Loenersloot Okt. 1970. Gal. Diagramma, Mailand, April 1971. Gal. Herzog (Baselstab), Büren a. A., Aug.–Sept. 1971. Gal. Loeb, Bern, Sept.–Okt. 1971. Gal. Möllenhoff, Köln, 4.–31. Okt. 1971 Gal. Renée Ziegler, Zürich, 28. Jan.–25. Febr. 1972. Gal. Renée Ziegler, Genf, April–Mai 1972. KM Basel, 4. März–16. April 1972 (Kat./Text: Dieter Koepplin); –, Mus. d'Art et d'Histoire, Genf, 28. April–30. Mai 1971 (P.). Gal. Toni Gerber, Bern, Aug.–Okt. 1972.

Gruppenausstellungen

Expo, Lausanne 1964. *25 Berner Künstler*, Städt. Gal. Biel, 1964 (Kat.). *Bern 65*, Gal. Palette, Zürich 1965. *Neue Tendenzen*, Gal. Aktuell, Bern 1965. *4e Biennale de Paris*, 1965. *Licht und Bewegung*, KH Bern 1965. *Konkrete Kunst in der Schweiz*, Gal. Aktuell, Bern und Genf 1965. *Neue Tendenzen in Europa*, Univ. Lavalle, Quebec 1966. *Weiss auf Weiss*, KH Bern, 25. Mai–3. Juli 1966 (Kat./Text: Udo Kultermann). *Konkrete Schweizer Kunst*, Gal. Aktuell, Bern und Genf 1966; dann: Hochschule Stuttgart 1966; dann: Gal. Brusberg, Hannover 1966; dann: Gal. Zwirner, Köln 1966. *Salon Comparaison*, Mus. d'Art Moderne, Paris 1966. *Bern 66*, Berner Gal., 1966; dann: Halfmannshof, Gelsenkirchen 1966. *Konfrontationen*, Gal. Heide Hildebrand, Klagenfurt 1966. *Junge Konkrete Kunst aus Bern*, Gal. T'Venster, Rotterdam 1966; Gelders Kunstcentrum Epok, Velp 1966. *Junge Schweizer Künstler*, Gal. Swart, Amsterdam 1967. *Serielle Formationen*, Gal. Stähli, Frankfurt a. M., 22. Mai–30. Juni 1967 (Kat./Text: Paul Maenz, Peter Roehr). *Unter 40*, Gal. d'Art Moderne, Basel, 1967 (Kat.). *1er Salon de la jeune Gravure Suisse*, Mus. d'Art et d'Histoire Genf, Okt. 1967. *Science Fiction*, Abt. Bildende Kunst, KH Bern, 8. Juli–17. Sept. 1967 (Kat./Text: Pierre Versins); dann: Mus. des Arts Décoratifs, Paris 1967; dann: KV für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1968. * *Documenta 4*, Kassel 1968. *Wege und Experimente*, KH Zürich, 17. Jan.–17. März 1968 (Kat./Text: Felix Baumann, R. P. Lohse). –, Neue Gal., Graz 1968. *Kunst 68*, Gal. Felix Handschin, Basel 1968. *Dimensionen*, Gal. d'Art Moderne, Basel 1969. *22 Jonge Zwitsers*, SM Amsterdam, 28. März–5. Mai 1969 (Kat./Text: J. C. Ammann); –, KH Bern, 7. Juni–6. Juli 1969. *Projecten*, Gal. Mickery, Loenersloot 1969. * *When Attitudes become Form*, KH Bern, 1969. *In en om*, Gal. Mickery, Loenersloot, Sommer 1969. *Attitüden*, Gal. Mickery, Loenersloot 1969. *Attitüden*, Gal. Felix Handschin, Basel 1969. * *Prospect 69*, KH Düsseldorf 1969. * *Pläne und Projekte als Kunst*, KH Bern 1969. * *Konzeption-Conception*, Schloß Morsbroich, Leverkusen 1969. *Information*, Gal. Diagramma, Mailand 1969–1970. *Visualisierte Denkprozesse*, KM Luzern, 15. Febr.–29. März 1970 (Kat./Text: J. C. Ammann). * *Between Man and Matter*, Tokyo Biennale 1970. * *Information*, MOMA, NYC 1970. *Sammlung Beck*, KH Darmstadt 1970 (Kat.); –, Mus. am Ostwall, Dortmund 1970; –, Pfälzisches Mus., Kaiserslautern 1970. *Biennale von Venedig*, 1970. *23e Festival Belge*, Casino, Knokke 1970 (Kat.). *Eisen und Stahlplastik 1930–1970*, Württembergischer KV, Stuttgart, 20. Aug.–11. Okt. 1970 (Kat./Text: U. Schneede). *Joseph Beuys, Michael Buthe, Franz Eggenschwiler und die Berner Werkgemeinschaft, M. R. und Diter Rot*, KM Luzern, 19. Sept.–25. Okt. 1970 (Kat./Text: J. C. Ammann). *Gevisualiseerde Denkprocessen: Werken-Plannen-Projekten-Documenten*, X-One Gal., Antwerpen, Okt. 1970. * *Situation-Concepts*, Innsbruck, Febr. 1971.

Markus Raetz

* 1941 Bern. Lebt in Amsterdam.

Schweizer Zeichnungen im 20. Jahrhundert, Staatl. Graphische Sign., München 1971; dann: KM Winterthur 1971; dann: KM Bern 1971; dann: Mus. d'Art et d'Histoire, Genf 1971; dann: Rheinisches Landesmus., Bonn, 1971–1972; dann: KV Hannover, 1972; dann: KH Kiel, 1972; dann: Mus. des Arts Décoratifs, Lausanne, 1972, Tel-Aviv 1972. *Swiss Art of Today*, Kongresshaus, Davos 24.–30. Jan. 1971 (Kat.). *The Swiss Avantgarde*, Cultural Center, NYC (Kat./Text: D. H. Karshan, W. Rotzler). *Konstruktivismus im Kanton Bern 1945–1970*, KM Bern, 1971. *Der Weiße Raum*, KM Bern, 1971. *3e Salon de la Jeune Gravure Suisse*, Mus. d'Art et d'Histoire, Genf, Okt. 1971. *Die andere Realität*, KH Bern 1971. * *7e Biennale Paris*, 1970. *La Suisse à la 7e Biennale de Paris*, Mus. des Arts Décoratifs, Lausanne 1971, (Kat./Text: J. C. Ammann); –, Villa Ciani, Lugano 1971. *M. R., La Monte Young, Nauman*, Gal. Diagramma, Mailand 1971. *Schweizer Kunst*, Rotonda di Via Basani, Mailand 1972 (Kat./Text: G. Schönenberger). *31 Artistes Suisses Contemporains*, Grand Palais, Paris, 18. Febr.–10. April 1972 (Kat./Text: Felix Baumann). *Métamorphose de l'Objet*, KH Basel, März–April 1972 (Kat./Text: P. F. Althaus). *L'Art Contemporain en Suisse*, Mus. Tel Aviv, Mai–Juni 1972. *36. Biennale Venedig: Mostra Internazionale della Grafica d'Oggi*, 11. Juni–1. Okt. 1972 (Kat.).

Publikationen

M. Raetz, 27 Reproduktionen von Zeichnungen, Din A 4, 3 sign., num. Drucke, Aufl. 200, Hg. Stähli's Publikationen, Luzern 1970. *Notizbüchlein 27.* 8.–17. 9. *71*, Faksimile, 75 Blatt, 12 x 8,5 Aufl. 1500, Hg. Toni Gerber, Bern, und P. B. Stähli, Luzern 1970. *Plans and Projects 1965–1969*, Hg. Gal. Mickery, Loenersloot 1969. *M. Raetz*, Buch mit 138 Xeroxkopien nach dem Projekt 1969: von diesem Blatt eine Xeroxkopie machen; die Kopie wieder kopieren, diesen Prozeß nach Belieben fortsetzen, Hg. M. Raetz, Amsterdam 1971.

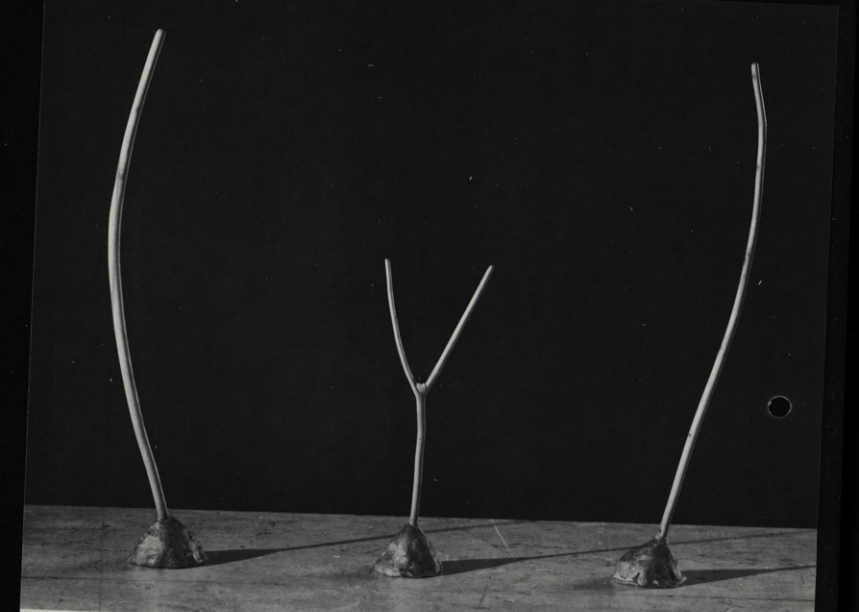
Filme

Eben, 16 mm, s/w, o. Ton, 4', Zeichentrickfilm. *Die Pforten der Wahrnehmung / Himmel und Hölle, Aldous Huxley*, s/w, Ton, 15' bis ∞, Zeichentrickfilm, verfilmt in Essaouira am 12. März 1971.

Editionen

1. Grafik

Schären 1, zweifarb. Siebdruck, 50x70, sign., num., Aufl. 80, Hg. Ed. Toni Gerber, Bern 1967. *Schären 2*, zweifarbiger Siebdruck, 50x70, sign., num., Aufl. 80, Hg. Ed. Toni Gerber, Bern 1967. *Schären 3*, dreifarb. Siebdruck, 50x70, sign., num., Aufl. 80, Hg. Ed. Toni Gerber, Bern 1967. *Apollo*, fünffarb. Siebdruck, 50x70, sign., num., Aufl. 80, Hg. Ed. Toni Gerber, Bern 1967. *Cribriform*, fünffarb. Siebdruck, 50x70, sign., num., Aufl. 80, Hg. Ed. Toni Gerber, Bern 1967. *Erdbeere*, vierfarb. Siebdruck, 50x70, sign., num., Aufl. 80, Hg. Toni Gerber, Bern 1967. *Elvis*, siebenfarb. Siebdruck, 50x70, sign., num., Aufl. 80, Hg. Ed. Toni Gerber, Bern 1967. *Projekt*, Siebdruck, schwarz-weiß, 50x70, sign., Aufl. 100, Hg. Aldegrever-Gesellschaft Münster 1968. *Diagonale*, 20x2000 cm; 100 Blatt Millimeterpapier, 20x20, Steigung der Diagonale pro Blatt um 1 mm, Bleistift, Stempel, jedes Blatt sign. und num., Hg. Gal. Toni Gerber, Bern 1969. *1000 Points*, Karton in Plastiktasche, 5x8, num., sign., Hg. Ed. Toni Gerber, Bern 1969. *Dieses und Jenes*, Farbstiftfrottagen, 50x70, sign., num., Aufl. 150, 15 Varianten in je 10 Ex., Hg. KV für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1970. *Gratik 1970*, Mappe mit 15 Radierungen und Aquatinten, 63x45, sign., num., Aufl. 30, Hg. Toni Gerber, Bern 1970. *Anne Trilogie*, 3 Radierungen, je 8,6x7 auf 69,5x50, Aufl. 200, Hg. Kunstkreis Luzern, 1971. *En Broek in een Hoek*, Radierung, 4,5x4,6 auf 50x75, Aufl. 50, Hg. Vontobel-Collection, Zürich 1971. *Ohne Titel (Böueli 3)*, Radierung, 14x11 auf 50x75, Aufl. 50, Hg. Vontobel-Collection, Zürich 1971. *Zum Kopfschütteln*, Radierung, 24,4x14,8 auf 45x63, Aufl. 100, Hg. Ed. Toni Gerber, Bern 1971. *Ohne Titel*, Radierung, 14,8x12,3 auf 45x63,



EVA 1971 (Holz, Plastilin, l: H 38 / M: 22,5 × 8 / r: H 37) Monika Raetz, Amsterdam

Aufl. 200, Hg. Schweizerischer KV, St. Gallen 1971. *Ohne Titel*, Holzschnitt von vier Platten, 41x19,6, unsig., Aufl. unbekannt, Hg. Spar- und Leihkasse Büren a. Aare 1971.

2. Objekte

Ohne Titel, Aluminium, Silikonkautschuk, Kugelkette, Länge 157, Aufl. 3, Hg. Toni Gerber, Bern 1968. *Iron Flap*, Eisen, Länge 160, Aufl. 3, Hg. Ed. Toni Gerber, Bern 1969. *Ohne Titel*, Kugelkette, Eisen, Länge 300, Höhe 100, Aufl. 3, Hg. Toni Gerber, Bern 1969. *Ohne Titel*, Eisen, Kautschuk, Länge 100, Höhe 50, Aufl. 3, Hg. Ed. Toni Gerber, Bern 1969. *Ohne Titel*, Eisen, Länge 100, Aufl. 3, Hg. Ed. Toni Gerber, Bern 1969. *Ohne Titel*, feuerverzinktes Eisen, Länge 300, Aufl. 3, Hg. Toni Gerber, Bern 1969. *Polare Objekte 1969*, Eisen, Fettstift, Größe variabel, Aufl. 3, Hg. Ed. Toni Gerber, Bern 1969. *Ohne Titel*, Kautschuk, Eisen, 102x102, Aufl. 3, Hg. Ed. Toni Gerber, Bern 1969. *Ohne Titel*, feuerverzinkte Eisenplatte, aufgelötete Winkeleisen, vierteilig, je 30x30, Aufl. 3, Hg. Toni Gerber, Bern 1969. *Rollstab*, rostfreier Stahl, Rohlederbehälter, Länge 100, ◊ 1: 5, ◊ 2: 4,9, Aufl. 3, Hg. Ed. Toni Gerber, Bern 1969. *Lampe als Lampe*, Neon mit Transformer, 52x42 und 5x16, Aufl. 3, Hg. Ed. Toni Gerber, Bern 1970. *Aha-Objekt*, sandgestrahlter Messing, 3,6x3,6x3,6, Aufl. 6, Hg. Ed. Toni Gerber, Bern 1970. *Coproduktion Markus Raetz-Balthasar Burkhard*, Photos auf Leinwand, je Aufl. 3, Hg. Ed. Toni Gerber, Bern 1969–1970: *Papier*, 200x260; *Vorhang*, 185x235; *Bett*, 200x260; *Atelier*, 245x330; *Atelier*, 245x330; *Küche*, 200x260; *Stilleben*, 80x120, *Kehrichtsack*, zweiteilig, 90x90; *Tonbandknäuel*, 90x116; *Himmel*, 230x200.

Bücher

Electronic Art, H. J. Dietrich, Düsseldorf 1969. H. Szeemann + J. C. Ammann, *Von Hodler zur Antiform*, Benteli, Bern 1970. W. Aue, *P. A. C.*, Köln 1971.

Periodica

Ed. Sommer, *Bern 66*, in: Art International, 3/1966. J. C. Ammann, *Junge Berner Künstler*, in: Werk, Mai 1966. J. C. Ammann, *M. R.*, in: Werk, August 1966. J. C. Ammann, *M. R.*, in: Werk, Nov. 1967. Harald Szeemann, *Jonge Zwitsers*, in: Museumjournaal, 9/1967. J. C. Ammann, *Fünf Junge Schweizer/Kunst 68*, in: Art International 12/1968. J. C. Ammann, *Experimente*, in: Art International, 3/1968. J. C. Ammann, *Schweizer Kunst 68*, in: Art International 12/1968. J. C. Ammann, *When Attitudes Become Form*, in: Art International 5/1969. R. B. Arnold, *22 Junge Schweizer Künstler*, in: Werk, Sept. 1969. Cor Block, *Letter from Holland*, in: Art International, 5/1969. J. P. Love, *The 10th Tokyo Biennale*, in: Art International, 6/1970. Th. Kneubühler, *Visualisierte Denkprozesse*, in: Werk, April 1970. Urs Graf, *Aspekte Thema Kollektivkunst*, in: Werk, Okt. 1970. R. Hanhart, *Ausstellungen in St. Gallen*, in: Werk, Nov. 1970. J. C. Ammann, *Zeit-Raum-Wachstum-Prozesse*, in: DU, Aug. 1970. P. Killer, *M. R.*, in: DU, Dez. 1970. J. Morschel, *Conceptual Art*, in: Kunstnachrichten, Febr. 1970. Margit Staber, *Eigenschaften wie Pudding*, in: Kunstnachrichten, Febr. 1970. Klaus Honnef, *Concept Art*, in: Magazin Kunst, 38/1970. Allan Porter, *Ultrabanalität*, in: Camera, Aug. 1970. Th. Kneubühler, *Beuys, Buthe, Eggenschwiler, R., Rot*, in: Werk, Dez. 1970. Urs und Rös Graf, *Kunst und Öffentlichkeit*, in: Werk, April 1971. Zdenek Felix, *Die Wirklichkeit als umgekehrter Spiegel*, in: Kunstnachrichten, April 1971. Margit Staber, *Galerienreport: Galerie Toni Gerber, Bern*, in: Kunstnachrichten, Mai 1971. F. Vincitorio, *M. R.*, Notiziario Arte Contemporanea, Mai 1971. G. Schönenberger, *M. R.*, in: Corriere del Ticino, Corriere delle Arti, 22. April 1971. Tommaso Trini, *Mostre a Milano e Torino*, in: Domus, April 1971. J. Perreault, *Swiss Cheese*, in: The Village Voice, 18. März 1971. J. C. Ammann, *M. R., Zeichnungen aus den Jahren 1970–1971*, in: DU, März 1972.

Einzelausstellungen

Gal. Toni Gerber, Bern, 25. April – 30. Juni 1969.
Gal. Toni Gerber, Bern, 30. 8. – 30. 9. 1969 (P.).
Gal. Toni Gerber, Bern, 20. April – 30. Juni 1972.

Gruppenausstellungen

Konkrete Photographie, Gal. Aktuell, Bern 1967. *Vier Schweizer Photographen*, Gal. Clarissa, Hannover 1967. *12 Environments*, KH Bern, 20. Juli – 29. Sept. 1968 (Kat./Text: Bazon Brock, J. C. Ammann). *Junge Schweizer Künstler*, SM Amsterdam, 28. März – 5. Mai 1969 (Kat./Text: J. C. Ammann); –, KH Bern 1969. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern 1969. * *Pläne und Projekte als Kunst*, KH Bern 1969. * *Between Man and Matter, 10. Tokyo Biennale '70*, 1970. * *7e Biennale de Paris*, 1971. *Swiss Art of Today*, Davos Kongreßhaus, 24. – 30. Jan. 1971 (Kat.). *La Suisse à la 7. Biennale de Paris*, Mus. des Arts Décoratifs, Lausanne 1971 (Kat./Text: J. C. Ammann).

Periodica

Harald Szeemann, *Junge Schweizer*, in: Museumjournaal 9/1967.
J. P. Love, in: Art International 6/1970.

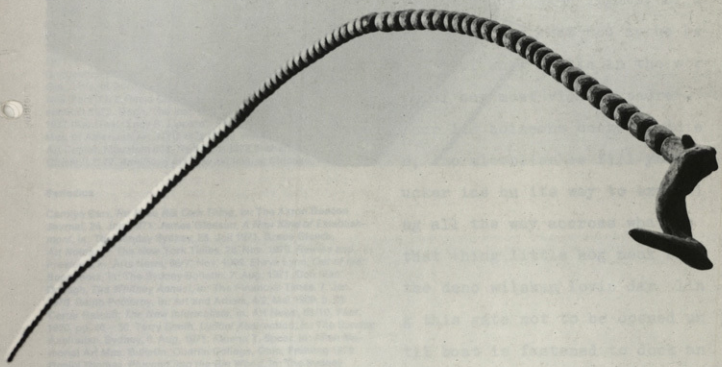
Filme

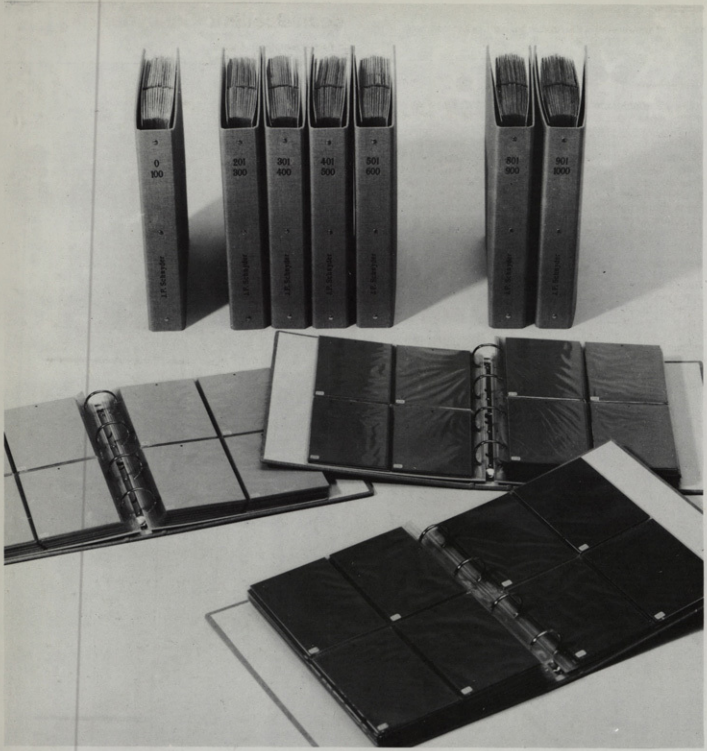
Ohne Titel, 1970, 16 mm, s/w, o. Ton, 30'. *Elvis*, 1970 ,16 mm, c., o. Ton, 20'.

Jean-Frédéric Schnyder

* 1945 Basel. Lebt in Bern.

SCHNITZEREI 3, New York 1971 (Holz, Länge 78)





FARBSTUFE WEISS-VIOLETT IN 1000 TÖNEN, 1969 (10 Bände in Leinen, je 32 × 28 × 5) Galerie Toni Gerber, Bern

Ausbildung

Kansas State Univ. Theatre Workshop, Univ. of Maine.

Einzelausstellungen

Paula Cooper Gal., NYC 1969 – 1970. Janie C. Lee Gal., Dallas 1970 – 1971. The New Gal., Cleveland 1971. Gal. Ileana Sonnabend, Paris, Mai 1971. Gal. dell' Ariete, Mailand, April 1972.

Gruppenausstellungen

Paula Cooper Gal., NYC 1968. *Soft Art*, New Jersey State Mus., Trenton 1969. *New Acquisitions*, The Whitney Mus. of American Art, NYC 1969. *Drawings and Watercolors of the Museum Collection*, The Solomon R. Guggenheim Mus., NYC 1969. *Drawing Show*, Carmen Lamanna Gal., Toronto 1969. Paula Cooper Gal., NYC, Sept. 1969; Dez. 1969. *Painting Annual*, The Whitney Mus. of American Art, NYC 1969 (Kat./Text: John I. H. Baur). The New Gal., Cleveland 1970. *New York Regional Drawing Exhibition*, The American Federation of Arts, Cooper-Hewitt Mus., NYC 1970. *Painting and Sculpture Today*, Indianapolis Mus. of Art, Indiana 1970. *Recent Acquisitions*, The Solomon R. Guggenheim Mus., NYC 1970. *Recent Acquisitions*, The Allen Art Mus., Oberlin College, Ohio 1970. *New York: New York*, The American Federation of Arts, Wanderausst. 1970 – 1971. *Some New York Paintings*, Reese Palley Gal., SF 1970; Paula Cooper Gal., NYC 1970. *30th Annual Exhibition of the Society for Contemporary Art*, The Art Inst. of Chicago, 1970. *Drawings and Watercolors by Young Americans*, The Akron Art Inst., Ohio, 1970. Albright-Knox Art Gal., Buffalo 1970. *Referendum 70 Exhibition*, Paula Cooper Gal., NYC 1970. *Two Generations of Color Painting*, The Inst. of Contemporary Art, Philadelphia 1970. *Young American Artists*, Contemporary Art Center, Cincinnati 1970. *Art on Paper*, Weatherspoon Art Gal., Univ. of North Carolina, Greensboro 1970. *Paperwork*, MOMA, NYC 1970. *For Your Collection*, Mus. of Art, Rhode Island School of Design, Providence 1970. *Small Works*, The New Gal., Cleveland 1970. *Drawing Show*, Janie C. Lee Gal., Dallas 1970. *Drawings*, Paula Cooper Gal., NYC 1970. *Paintings Without Support*, Bennington College, Vermont 1971. *Group Invitational*, Kansas State Univ., Manhattan, Kansas 1971. *Selections from the Permanent Collection*, The Whitney Mus. of American Art, NYC 1971.*Depth and Presence*, The Corcoran Gal., Washington D.C. 1971. *Works on Paper*, 31st Annual Exhibition of the Society for Contemporary Art, The Art Inst. of Chicago, 1971. *Paula Cooper Gal. Group*, Windham College, Putney 1971. *Changing Group Exhibition*, Paula Cooper Gal., NYC 1971. *Drawings*, Contract Graphics Houston 1971. *Highlights of the Season*, The Aldrich Mus. of Contemporary Art, Ridgefield 1971 (Kat./Text: Larry Aldrich). The New Gal., Cleveland 1971. *Recent Acquisitions*, MOMA, NYC 1971. *Contemporary Prints and Drawings*, The Solomon R. Guggenheim Mus., NYC 1971. *Aspects of Current Painting*, Art Gal., Univ. of Rochester, 1971. Paula Cooper Gal., NYC 1971. *New York 1972*, Paula Cooper Gal. Exhibition, Greenwich, Connecticut 1972. *Grids*, The Inst. of Contemporary Art, Philadelphia 1972 (Kat./Text: Lucy R. Lippard). *Painting Annual*, The Whitney Mus. of American Art, NYC 1972 (Kat.). *New York*, The Storm King Art Center, Mountainville, New York 1972. Richard Gray Gal., Chicago 1972. *American Art*, The Art Inst. of Chicago, 1972.

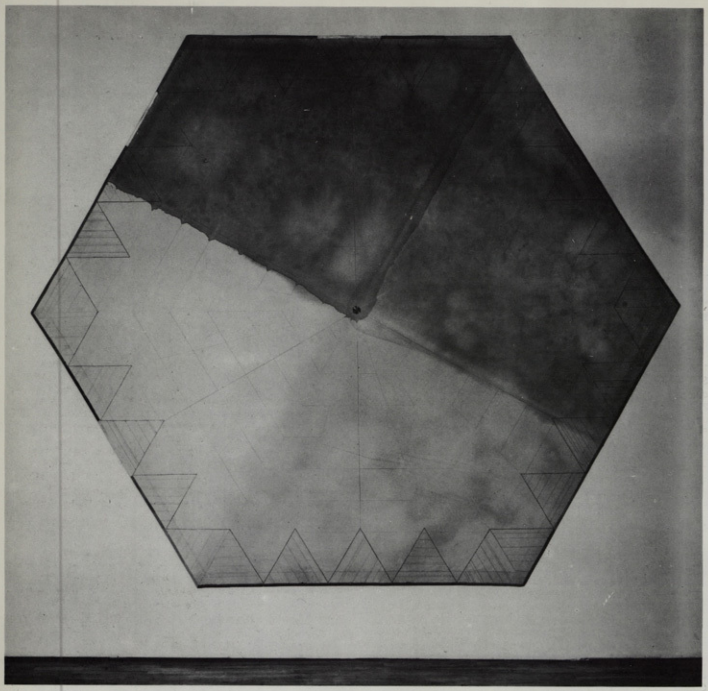
Periodica

Carolyn Carr, *He Does His Own Thing*, in: The Akron Beacon Journal, 24. Jan. 1971. James Gleeson, *A New Kind of Establishment*, in: The Sunday Sydney, 28. Juli 1971. Grace Glueck, *Art Notes*, in: The New York Times, 28. Nov. 1970. *Rewies and Previews*, in: Arts News, 68/7, Nov. 1969. Elwyn Lynn, *Out of the Boondocks*, in: The Sydney Bulletin, 7. Aug. 1971. Don Mac Donagh, *The Whitney Annual*, in: The Financial Times, 7. Jan. 1970. Ralph Pomeroy, in: Art and Artists, 4/2, Mai 1969, p. 28. Carter Ratcliff, *The New Informalists*, in: Art News, 68/10, Febr. 1970, pp. 46 – 50. Terry Smith, *Lyrical Abstraction*, in: The Sunday Australian, Sydney, 8. Aug. 1971. Athena T. Spear, in: Allen Memorial Art Mus. Bulletin, Oberlin College, Ohio, Frühling 1970. Daniel Thomas, *Plugged into the Big World*, in: The Sydney Sunday Telegraph, 1. Aug. 1971. Emily Wasserman, *A talk with Alan Shields*, in: Artforum, IX/6, Febr. 1971. pp. 58 – 64.

Alan Shields

* 1944 Harrington, Kansas. Lebt in New York.

today my face(nose)redC (cheak) blue orange(right eyebrow)green you if your basan is i can depe nd on sinker quicksandday in th e closit & water is flowing int o the away say jello pud & pie. champagne is a way to conquer t he boogers. redz radishes areno t here in large supply the blos soms are not taken lightly or h eavily a rare, but not to be be cause of snow beetle in the wor ds of our most vicious padre', pour les boissons bucket buddie s, the alcoolise'es fill your f ucker ias on its way to explodi ng all the way accross what is that thing little hog neck bite the dano wilskan lovin dar lin g this gate not to be opened un til boat is fastened to dock an apple a party marty farty barty



ALST WRO, 1969 (Acryl/Leinwand, Garn, 300 × 345,5) Privatbesitz New York

Ausbildung

Kunstgewerbeschule, Luzern 1947–1948. Académie de la Grande Chaumière, Paris 1949.

Einzelausstellungen

Gal. van de Loo, Essen 1960. *Lackskin-Praesentation*, Inst. of Contemporary Art, London 1962. Haus van der Grinten, Kranenburg 1965. Saba-Studio, Villingen 1967. Gal. H.J. Mayer, Stuttgart, 19. Jan.–20. April 1968. Gal. Ubu, Karlsruhe 1968. Gal. Hete Hünermann, Rolandseck 1969. Gal. art intermedia, Köln 1969. Gal. Felix Handschin, Basel 1969 (Kat.). Neue Gal., Baden-Baden, 15. Jan.–18. Febr. 1971. Gal. Raeber, Luzern 1971. *A. T., Zeichnungen – Paraphrasen*, KM Basel, 2. Okt.–21. Nov. 1971 (Kat./Text: Dieter Koepplin). Gal. Dorothea Leonhart, München, 5. Mai–8. Juli 1972 (Kat./Text: Dorothea Christ).

Gruppenausstellungen

Dichtende Maler – Malende Dichter, Mus. St. Gallen, 1957 (Kat.). ICA, London 1962. *MAT und MAT MOT*, Gal. Der Spiegel, Köln, 15.–17. Okt. 1965; Ausst. Hotel Frankfurt Intercontinental, Nymphenburger Saal, Frankfurter Buchmesse 1965; Gal. aktuell, Bern, 18. Nov.–23. Dez. 1966; Gal. Ziegler, Zürich 1966; Librairie La Hune, Paris 1966. *Labyrinthe*, Akademie der Künste, Berlin; KH Baden-Baden; KH Nürnberg, 1966 (Kat./Text: A. T.). *Möglichkeiten zur Papier*, Gal. Heide Hildebrand, Klagenfurt 1967. *Ed. Hansjörg Mayer*, Gemeentemus., Den Haag 1968 (Kat.). *Science Fiction*, KH Düsseldorf, 1968 (Kat.). *Freunde-Friends-d'Fründe*, KH Bern, 3. Mai–1. Juni 1969; KH Düsseldorf, 26. Juni–27. Juli 1969 (Kat./Buch, Text: Karl Ruhrberg, Harald Szeemann und der Künstler, Ed. Hansjörg Mayer, Stuttgart 1969). *Attitüden*, Felix Handschin Gal., Basel 1969. * *Intermedia '69*, Heidelberg 1969. *Der Bildungstrieb der Stoffe*, KH Nürnberg, 1970 (Kat.). *Jetzt*, KH Köln, 14. Febr.–18. Mai 1970 (Kat./Text: Helmut R. Leppien). *Text, Buchstabe, Bild*, Helmhaus, Zürich 1970 (Kat.). * *Strategy: Get Arts*, Edinburgh International Festival, 1970. * 3 → ∞: *New Multiple Art*, Whitechapel Art Gal., London, 1970–1971. *Klankteksten? Konkrete Poezie – Visuelle Teksten – Sound texts? Concrete Poetry – Visual Texts – Akustische Texte? Konkrete Poesie – Visuelle Texte*, SM Amsterdam, Dez. 1970–Jan. 1971 (Kat.); KV Stuttgart, 23. März–9. Mai 1971. *In Memoriam Friends*, Eat Art Gal., Düsseldorf, Jan. 1971. *Schweizer Zeichnungen im 20. Jahrhundert*, Staatl. Graphische Sammlungen, München; Winterthur; Bern; Genf 1971. *Les Passepartout*, Gal. Ben Doute De Tout, Nizza 1971 (Kat.). *Düsseldorf – Stadt der Künstler*, Vortragszentrum der Neuen Messe, Düsseldorf-Stockum, 9.–23. Sept. 1971. *Grenzgebiet der bildenden Kunst*, Staatsgal. Stuttgart, 1972. * *Metamorphose des Dinges*, KH Basel, 1972. *31 Artistes Suisses Contemporains*, Gal. Nationales du Grand Palais, Paris 1972. *Die Handzeichnung der Gegenwart*, Zürich 1972. *Avanguardia Svizzera*, Rotonda di Via Basani, Mailand 1972 (Kat./Text: Gualtiero Schönenberger).

Eigene Texte, Bücher, Periodica

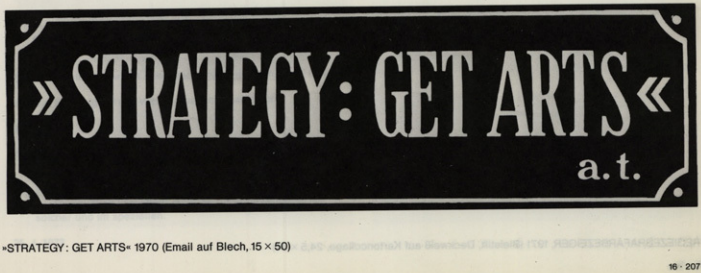
Schri-kunst-schri, Kalender, Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden 1954. *Permanentszene*, in: Das neue Forum, 9, Hg. G. R. Sellner, Verlag Stichnote, Darmstadt 1958. *Permanentszene*, in: Movens Hg. Franz Mon, Wiesbaden 1960. A. T., in: Nota, 4, Hg. J. Morschel, von Graevenitz, München 1960. A. T., im Programm einer Veranstaltung beim I. C. A. in London, 1962. Daniel Spoerri, *Topographie anecdotée du Hasard*, Ed. Gal. Lawrence, Paris 1962. J. A. Thwaites, *Pictures on Exhibit*, NYC, Nov. 1963. In: Telegram, Zagreb, Okt. 1963. J. A. Thwaites, in: American Art Review, NYC 1964. Carlheinz Caspari, *Initionsrede eines Seiltänzers* . . . (Illustr.), Olefer Hagarpresse, Schleiden 1965. Daniel Spoerri, *An anecdoted Topography of Chance*, in: Something Else Press, NYC 1966. A. T., in: Stahl und Form, Verlag Schleisen, Düsseldorf 1966. A. T., in: Fourre Tout, Hg. Ben Vautier, Nizza 1967. A. T., in: Edition et, 1 + 3, Berlin 1967. E. Williams, *An Anthology of Concrete Poetry*, in: Something Else Press 1967. A. T., in: Le Petit Colosse de Simi, Hg. Daniel Spoerri, Simi, Griechenland 1967. A. T., *Schwebzeile*, Rolf Kuhn Verlag, Aachen 1967. Karl Gerstner, *Programme entwerfen*, Verlag Art, Niggli, Teufen 1968 (1. Ausgabe ohne Anagrammtext, 1964). A. T., *Futura 25*, Hg. Hansjörg Mayer, Stuttgart 1968. Karl Gerstner, *do-it-yourself-Kunst*, in: Spiegelschrift, 3, Gal. Der Spiegel, Köln 1970. D. Spoerri, *The Mythological Travels*, in: Something Else Press, NYC 1970. *Gastronomisches Tagebuch* (Illustr.), Luchterhand, Neuwied 1970. *Glasfenster in Sursee*, in: Das Werk, 5, 1971. Robert Filliou, *A Selection from 1000 basic Japanese poems – ein Sublimat aus 1000 Gedichte Japanisch*, Übersetzung A. T., Spiegelschrift 5, Gal. Der Spiegel, Köln 1971. Daniel Spoerri, *Krims Krams Magie* (Illustr.), Merlin Verlag, Hamburg 1971. Diter Rot, *Gesammelte Werke* (Illustr.), Verlag Hansjörg Mayer, London-Stuttgart 1971. Walter Aue, *P. C. A., Projecte, Concepte, Actionen*, DuMont Verlag, Köln 1971. Daniel Spoerri, *Dokumente zur Krims Krams Magie*, Merlin Verlag, Hamburg 1971. Franz Bächtiger, *Big Cloisters*, in: DU, Febr. 1972. Wolfgang Bessenich, *A. T.*, in: Das Kunstwerk, Jan. 1972. Karl Gerstner, *Compendium für Alphabeten*, Verlag Art, Niggli, Teufen 1972.

Editionen

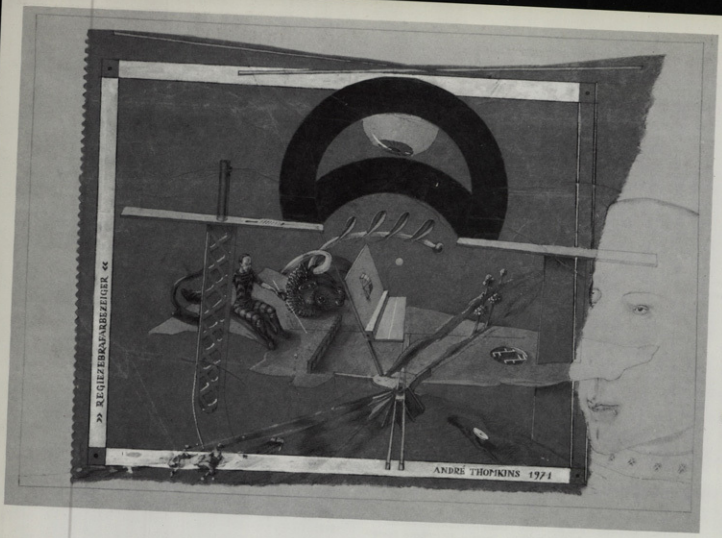
Dogmat-mot, 10 sechseckige Plättchen, sign., num., Aufl. 111, Ed. Gal. Der Spiegel, Köln; Ed. TAM THEK, Düsseldorf 1965. *Zahnschutz gegen Gummiparagraphen*, Gummi und Gummibänder, 10 x 7 x 2, sign., unlim., Hg. Vice Versand, Remscheid 1968. *Rocker*, Gummijacke aus Reifen, Höhe ca. 120, Hg. art intermedia, Köln 1969. *jung fer heute*, Objekt, Suppenteller mit Gummihaut überspannt + 3 Gummihäute mit anderen Palindromen, ⌀ 24, sign., num., Aufl. 200, Hg. Ed. Tangente, Heidelberg 1970. *Dogmat I am God*, auf Oblate, sign., unlim., Hg. Eat Art Gal., Düsseldorf 1971. *With Spaghetti genudelte Maccaroni*, Collage auf Karton, sign., Aufl. 30, Hg. Eat Art Gal., Düsseldorf 1971.

André Thomkins

* 1930 Luzern. Lebt in Essen.



»STRATEGY: GET ARTS« 1970 (Email auf Blech, 15 × 50)



REGIEZEBRAFARBEZEIGER, 1971 (Bleistift, Deckweiß auf Kartoncollage, 24,5 × 34)

Ausbildung

Kunstgewerbeschule Luzern, Grafik, 1967 – 1971.

Einzelausstellungen

P. B. Stähli, Luzern, Juni 1972.

Editionen

Fünf Heliographien, 42 x 59,4, unlim., Hg. P. B. Stähli, Luzern 1971.

Rolf Winnewisser

* 1949 Niedergösgen/Solothurn. Lebt in Luzern.

1) Ringsherum ist etwas vorhanden.

2) Die verschiedensten Mechanismen, worin sich dies bewegt.

2a) Eigenbewegungen.

3) Die verschiedensten Mechanismen, worin man dies bemerkt.

3a) Reflexion, Projektion, Sympathie, Nomophilie etc.

3b) Die abweichenden Mechanismen.

4) Der Bezugsrahmen, in den man dies setzt.

4a) Das bestehende Vokabular.

5) Etwas tritt näher; Etwas entfernt sich.

5a) Das langsam sich heranbildende Privat-Vokabular.

6) Die verschiedensten Möglichkeiten, sich durch ein Gebiet hindurchzubegeben.

7) Die Möglichkeit eines Zusammenpralls zwischen 2 und 6 etc.

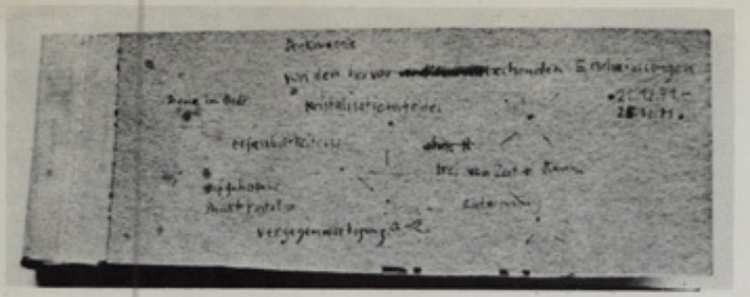
8) Die Endlosigkeit der Verknüpfungsmechanismen.

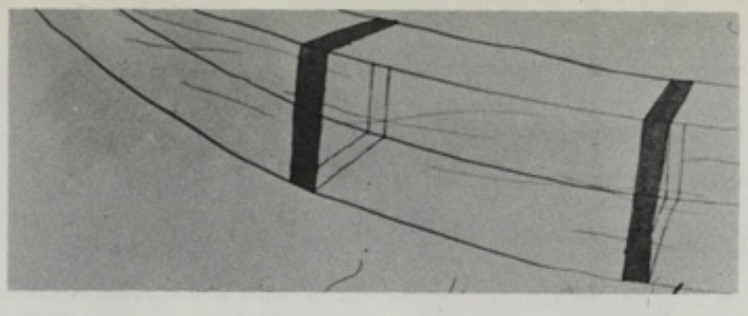
8a) 3^{3a} etc.

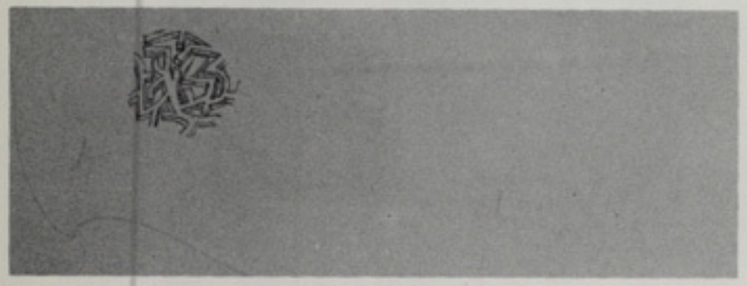
9) Das Auftauchen von Zeichen, welche innerhalb dieser Mechanismen stehen.

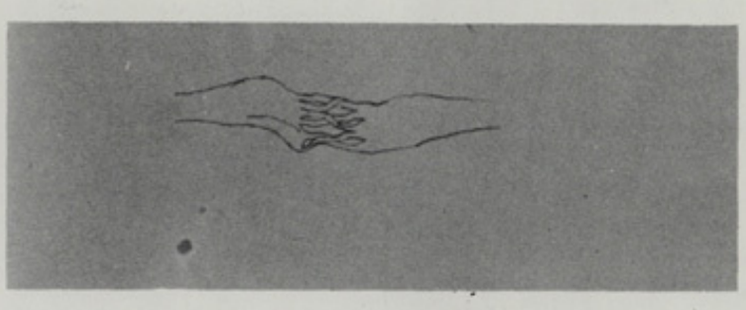
9a) Zeichen, welche sich zur sichtbaren, empfindbaren, denkbaren Welt verhalten; reziprok zur Wahrnehmung als solcher und im speziellen.

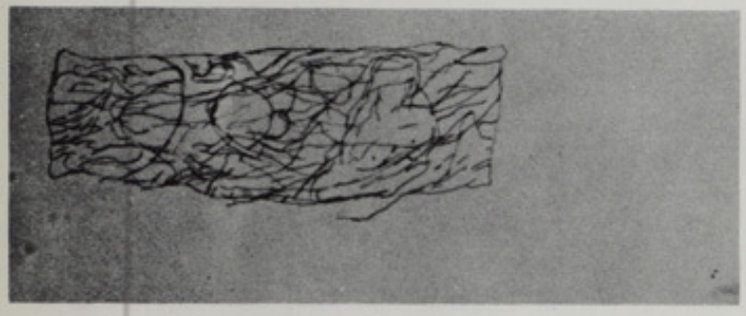
25. 4. 1972

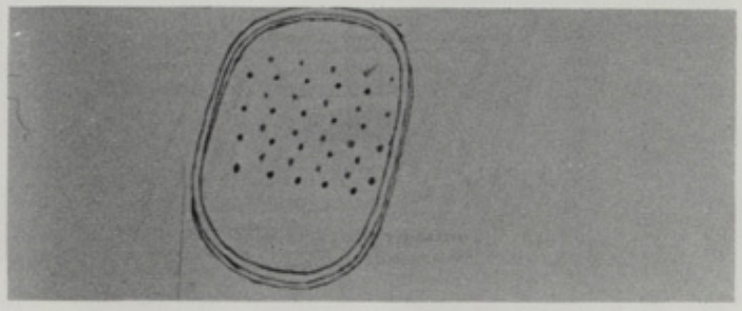


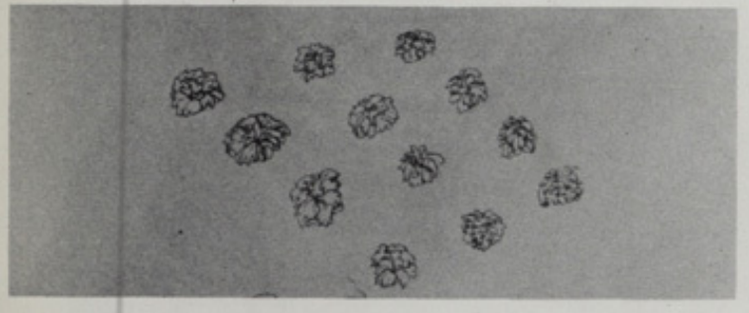


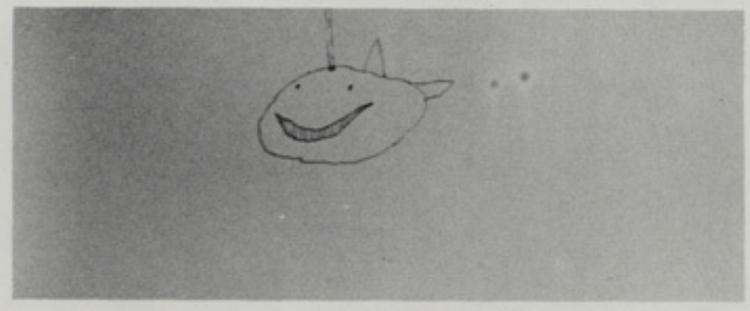


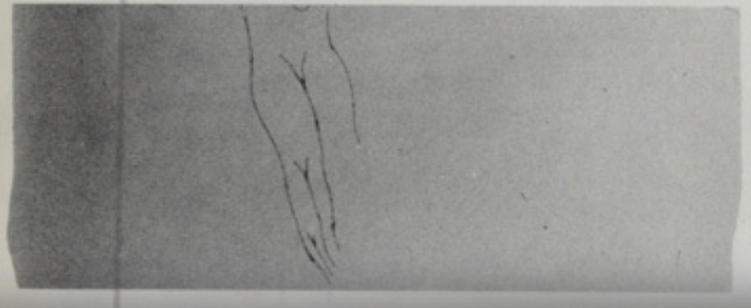


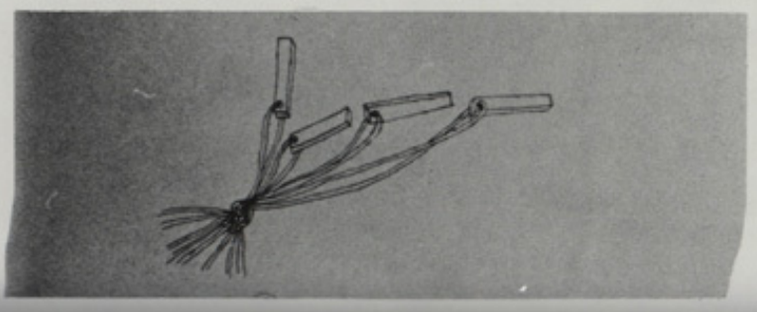
















Thomas Wudl

* 1948 Cochabamba, Bolivien. Lebt in Venice, California.

Ausbildung

California Inst. of the Arts, LA 1967–1970.

Einzelausstellungen

Eugenia Butler Gal., LA, 3.–28. Febr. 1971. Mizuno Gal., LA 1971.

Gruppenausstellungen

New Painting in Los Angeles, Newport Harbor Art Mus., Balboa, Cal. 1971. *After Quake*, Denver 1971. *Off the Stretcher*, Oakland Mus, Oakland, Cal. 1971–1972.



AGUA LLAMANADA, 1971 (Kupfer/Reispapier, 195 × 246) Riko Mizuno Gallery, Los Angeles

Ausbildung: La Monte Young

John Marshall High School, LA, Sept. 1950–Juni 1953. Los Angeles Conservatory of Music and Art, Privatstunden für Saxophon und Klarinette bei William Green 1951–1954. Musiktheorie, Solfeggio 1952. Los Angeles City College, Sept. 1953–Juni 1955. Privatstunden für Kontrapunkt und Komposition bei Leonard Stein, LA 1955–1956. Los Angeles City College, Sept. 1956–Jan. 1957. Los Angeles State College, Febr. 1956–Jan. 1957. Univ. of California, LA, Music Major: Theory, Composition, Ethnomusicology, Jan. 1957–Juni 1958, B. A., 1958. Univ. of California, Berkeley, Komposition, Sept. 1958–Juni 1960. Fest für neue Musik, Darmstadt, Studium bei Karlheinz Stockhausen, Sommer 1959. New School for Social Research, NYC, Elektronische Musik bei Richard Maxfield, Sept. 1960–Jan. 1961.

Lehrtätigkeit

Dozent seit 1959. Graduate Music Department, Univ. of California, Berkeley, Sept. 1959–Juni 1960. Musikalischer Leiter, The Ann Halprin Dance Company, Kentfield, Cal. 1959–1960. Lehrer für Saxophon, Harmonie, Kontrapunkt, Akustik, Komposition, Theorie, Improvisation, Performance, Elektronische Musik, seit 1959. The Ann Halprin Dance Company, Kentfield, Cal., Juli–Aug. 1960.

Tätigkeiten

Verleger und Mithg., *An Anthology*, 1961–1963. Direktor von *The Theatre of Eternal Music*, seit 1962. Mitglied des Advisory Council, Independent Electronic Music Center, Trumansburg, NY, seit 1967. Berater, Cassandra Foundation, Chicago, seit 1968. Musik-Redaktion von S.M.S., The Letter Edged In Black Press, Inc., NYC 1968. Indienreise – Studium bei Pandit Pran Nath, 1971.

Ausbildung: Marian Zazeela

High School of Music and Art, NYC 1956. Atelier 17, Paris, Herbst 1956. Atelier Henri Goetz, Paris, Herbst 1956. Alliance Française, Paris, Herbst 1956. Brooklyn Mus. Art School, NYC, Jan.–März 1958. Seong Moy School of Painting and Graphic Arts, Provincetown, Mass., Sommer 1958. Bennington College, Vermont, B. A., 1960. Arbeitet seit 1962 mit La Monte Young.

Performances

Variations for String Quartet, Frühling 1955; Los Angeles City College Music Dept., 11.00/7. Juni 1955. *Five Small Pieces for String Quartet, On Remembering a Naiad, 1. A Wisp, 2. A Gnarl, 3. A Leaf, 4. A Twig, 5. A Tooth*, 2. Nov. 1956; Los Angeles State College Music Hall; Geige: M. Hobart, W. Finley; Viola: B. Magarn; Cello: E. Wilson, 20.00/11. Jan. 1957. *Variations for Alto Flute, Bassoon, Harp and String Trio*, 11. Febr. 1957; Redlands Univ., Cal., Frühling 1957; Los Angeles State College Music Hall, Dirigent: R. Seagrave; Altflöte: J. Mack; Klavier: D. Keyes; Fagott: J. Robbins; Viola: A van Heers; Cello: L. Kale, 20.15/6. Juni 1957. *Prelude and Fugue in F Minor (for two pianos); Fugue in A Minor for Violin, Clarinet, Viola, Bassoon; Fugue in Eb Minor (for two pianos)*, Frühling 1957, Room 1200, Music Dept., Univ. of California, LA, Klavier F Minor; R. Heidsiek, D. Hubler; Geige: R. Swickert; Klarinette: D. Savatjy; Viola: P. Marks; Fagott: J. Butterfield; Klavier Eb Minor: R. Heidsiek, K. Schapin, 15.00/21. Mai 1957. *Fugue in C Minor for Brass*, 27. Juni 1957, Business Administration Building, Univ. of California, LA, Trompete: A. Biales, W. B. Peterson; Orchesterblashorn: D. Gordon, G. Winkler; Posaune: P. Tanner, J. Wilbur; Baßtuba: E. Patterson, G. Peel, 20.00/20. März 1958; Stanford Univ., Palo Alto, Cal., Trompete: A. Biales, N. Brodsky; Orchesterblashorn: B. Gilmore, D. Gordon; Posaune: K. Baker, H. Martin; Baßtuba: D. Fine, W. Ferguson, 20.30/3. Mai 1958. *Fugue in C Minor*, 6. Okt. 1957, Mount Hollywood Congregational Church, LA, Orgel: D. Foster, 10.00/24. Aug. 1958; Church of Jesus Christ of Latter-Day Saints, Elysian Park Ward, LA, Orgel: D. Foster, 19.30/23. Nov. 1958. *Trio for Guitar*, 21. Juni 1958. *Trio for Strings*, 5. Sept. 1958, Contemporary Dancers Center, SF, 20.30/29.–30. Nov., 1. Dez. 1960; Judson Hall, NYC, Geige: L. M. Alsop; Viola: W. Schoen; Cello: C. Moorman, 20.30/12. Okt. 1962. *Study I For Piano*, 18. Jan. 1959, Schoenberg Hall, Univ. of California, LA, Klavier: L. Wollin, 20.30/25. Febr. 1959; School of Music, Univ. of Southern California, Klavier: D. del Tredici, Frühling 1959; California Palace of the Legion of Honor, SF, Klavier: M. Tartak, 20.30/16. Dez. 1960. *Study II For Piano*, nicht beendet. *Study III For Piano*, 3. Sept. 1959. *Vision*, 12. Nov. 1959; Hertz Hall, Univ. of California, Berkeley, Org.: L.M.Y.; Viola: J. Graham;

La Monte Young + Marian Zazeela

* 1935 Bern, Idaho. Lebt in New York.
* 1940 New York. Lebt in New York.

Baßgeige: M. Hamilton; Blockflöte: A. Hudson; Klavier: T. Riley; Geige: G. Rust; Cello: M. Saier; Trompete: H. Williams; Fagott: K. Wollitz; Posaune: F. Young, 12.15/2. Dez. 1959. *Untitled Works (Live Friction Sounds: gong on cement, gong on wood floor, metal on wall)*, Schoenberg Hall, Univ. of California, LA, Ausführende: T. Riley, L.M.Y., 20.30/22. April 1960. *Untitled Works (A Collage improvisation of electronic and concrete sounds pre-recorded on magnetic tape)*, Architecture Court, Univ. of California, Berkeley, Ausführende: W. De Maria, T. Riley, L.M.Y., 12.00/2., 6. Mai 1960; California School of Fine Arts, SF, Ausführende: W. De Maria, T. Riley, L.M.Y., 20.00/6. Mai 1960. *Untitled Works (An untitled, rhythmic, chordal, drone piano style developed by L.M.Y.)*, Douglass College, New Brunswick, N.J., Vibes: J. Byrd; Altsaxophon: T. Jennings; Flöte: J. Kotzin; Radio und Baß: D. Lindberg; Gitarre: P. Plonsky; Klavier: L.M.Y., 21.00–23.00/10. Nov. 1961; Maidman Playhouse, NYC, Org.: New York Poets Theatre, Stimme: S. Morris, Klavier: L.M.Y., 20.30/24. März 1962. *Poem for Chars, Tables, Benches, Etc.*, 21. Jan. 1960; Chamber Opera Hall, Univ. of California, LA, 20.30/6. Febr. 1960; The Living Theatre, NYC, Ausführender: D. Tudor, 20.30/11.April 1960; Version: *Poem, A Chamber Opera in One Act*, Brigham Young Univ., Provo, Utah, Org.: L.M.Y., 21.30/30. April 1960; Version: *Poem, A Chamber Opera*, Stanford Univ., Palo Alto, Cal., Ausführende: J. Byrd, B. Conner, C. MacDermed, T. Riley, L.M.Y., 16.15/26. Mai 1960; Atelier Mary Bauermeister, Köln, Ausführender: D. Tudor, 20.00/15. Juni 1960; KPFA Radio, Berkeley, Cal., Ausführende: T. Riley, L.M.Y., 23.00/9. Sept. 1960; Accademia di Belle Arti, Venedig, 17.00/20.–22. Sept. 1960; Atelier Mary Bauermeister, Köln, Ausführende: J. Cage, C. Cardew, B. Patterson, D. Tudor, C. Wolff, 20.00/6. Okt. 1960; ICA, London, 21.00/15. Nov. 1960; Marion Koogler McNay Art Inst., San Antonio, Texas, Ausführende: P. Krumm, R. Sheff, 15.30/7. Mai 1961; Maidman Playhouse, NYC, Org.: New York Poets Theatre, für Yvonne Rainer's Ballett: Three Seascapes – Teil B, 20.40/5. März 1962; The Living Theatre, NYC, Ausführende: P. Corner, D. Higgins, A. Knowles, 20.30/1.–2. Mai 1962; Judson Memorial Church, NYC, 'A Concert of Dance 3', für Yvonne Rainer's Ballett: Three Seascapes – Teil B, Ausführende: J. Adler, S. Alboum, J. Byrd, T. Conrad, E. Cruz, W. De Maria, M. Forst, J. Jones, A. Kaprow, J. Markman, T. McCullum, R. Morris, L. Poons, D. Wakoski, L.M.Y., M. Zazeela, J. Daly, 20.30/29. Jan. 1963; MAM, Paris, 'Biennale Internationale des Jeunes Artistes', Ausführender: Emmett Williams, 19.00/9. Okt. 1963; Warschau, Org.: C. Cardew, Sept. 1966. *An Invisible Poem Sent to Terry Jennings for Him to Perform*, Febr. 1960; Yoko Ono's Studio, NYC, Ausführender: T. Jennings, 20.30/18.–19. Dez. 1960. *2 Sounds*, April 1960; Cooper Union, NYC, 20.30/13. Jan. 1961; Yoko Ono's Studio, NYC, 20.30/26.–27. Mai 1961; Städt. Mus., Wiesbaden, 'Fluxus Festspiele Neuester Musik',14.30/22. Sept. 1962; Pocket Theatre, NYC, 20.30/19. Aug. 1963; Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn., Erste Performance: *Winterbranch*, Merce Cunningham and Company, Musik-Dir.: John Cage, Abend/21. März 1964; Merce Cunningham and Company Tour, Neu-Delhi, Ahmevabai, Paris, London, Stockholm, Tokio 1964; New York State Theatre, NYC, 20.15/4. März 1965, 14.15/6. März 1965; York State Theatre, NYC, 20.15/4. März 1965, 14.15/6. März 1965; Illinois, Stockholm, Paris, Portugal, London, Spanien, St. Pauld-Vence 1966; Waltham, Mass., South Carolina, Kentucky, Ohio, Illinois, Conn. 1967; Colorado, NYC, California 1968; NYC, Rom, Minnesota 1969; New York City Branch of Cornell Univ. School of Architecture, Concert of Dance, Ausführender: Simone Whitman, 20.30/7.–9. Juni 1968. *Arabic Numeral (any integer)*, April 1960 für H. F.; Carnegie Recital Hall, NYC (Integer: 566), Ausführender: Toshi Ichiyanagi, 17.30/14. Mai 1961; Haro Lauhus, Köln (Integer: 6198), Ausführender: Cornelius Cardew, 20.00/15.–18. Juni 1961; Salle de l'Ecole Normale de Musique, Paris, Ausführender: Cornelius Cardew, 21.00/20. Juni 1961; Kongreßsaal, Darmstadt, Ausführender: David Tudor, 23.00/6. Sept. 1961; Boulder, Colorado, 'John Cage and David Tudor in Recital', Ausführender: David Tudor, 2. Febr. 1962; 'ONCE Festival', Ann Arbor, Mich. (Integer: 923), Ausführender: L.M.Y., 20.30/9. Febr. 1962; Kammerspiele Düsseldorf (Integer: 566), Vorspruch: Jean-Pierre Wilhelm, Ausführender: Nam June Paik, 23.00/16. Juni 1962; Städt. Mus., Wiesbaden, 'Fluxus Festspiele Neuester Musik' (Integer: 566),14.30/1. Sept. 1962; American Students and Artists Center, Paris, 'Festum Fluxorum' (Integer: 566), 20.30/

7. Dez. 1962; Judson Memorial Church, NYC, 'A Concert of Dance 4', Ausführender: L.M.Y., 20.30/30. Jan. 1963; Jones Hall, Univ. of St. Thomas, Texas, Ausführender: Peter Yates, 15.00/10. März 1963; Goldsmith College, Univ. of London, 'A Little Festival of New Music', Ausführender: John Cale, Abend/6. Juli 1963. *Compositions 1960: no. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 13, 15; Piano Pieces for David Tudor no. 1, 2, 3; Piano Pieces for Terry Riley no. 1, 2*, San Antonio Public Library, Texas, Ausführende: Philip Krumm, Robert Sheff, 25. Aug. 1961; Statens Handverkog Kunstindustriskole, in Zusammenarbeit mit I.S.C.M., 'Ny Musikk', Einführung: Heinz-Klaus Metzger, Ausführender: Nam June Paik, 20.00/27. Sept. 1961; Kunsthandel Monet, Amsterdam, 20.30/5. Okt. 1962; Commonwealth Inst., London, Org.: Michael White, Ausführender: John Tilbury, 20.00/15. April 1967. *Composition 1960 no 2*, 5. Mai 1960; Sala del Conservatorio di Musica, Florenz, 'Vita Musicale Contemporanea', Ausführender: Sylvano Bussotti, 21.15/16. März 1962; Hardware Poets Playhouse, NYC, 'Yamday of YAM Festival', Ausführender: George Brecht, 12.00/11. Mai bis 12.00/12. Mai 1963; Fluxhall, NYC, 'Fluxus Festival', März–Mai 1964. *Composition 1960 no. 3*, 14. Mai 1960; The Old Spaghetti Factory, SF, 20.30/3. Juli 1960; Living Theatre, NYC, Ausführende: The Audio Visual Group, 20.30/1. Aug. 1960; AG Gal., NYC, Ausführende: L.M.Y. und Publikum, 20.00/9. Juli 1961; Sala del Conservatorio di Musica, Florenz, 'Vita Musicale Contemporanea', Ausführender: Sylvano Bussotti, 19.15/16. März 1962; American Students and Artists Center, Paris, 'Festum Fluxorum', 20.30/6. Dez. 1962; Goldsmiths College, Univ. of London, 'A Little Festival of New Music', Ausführender: Griffith Rose, Abend/6. Juli 1963. *Composition 1960 no/4*, 3. Juni 1960; Hertz Hall, Univ. of California, Berkeley, Ausführende: Publikum, 12.15/20. Juli 1960; Streets, Buses, Metro and Landmarks of Paris, Org.: Robert Filliou, 3. Juli 1962. *Composition 1960 no. 5*, 8. Juni 1960. *Composition 1960 no. 6*, 2. Juli 1960; State Univ. of New York, Buffalo, Ausführende: Publikum, 20.30/10. Jan. 1965. *Composition 1960 no. 7*, Juli 1960; AG Gal., NYC, Ausführende: J. Byrd, G. Maciunas, J. MacLow, T. Ichiyanagi, Y. Ono, 20.00–23.00/2. Juli 1961; Sala del Conservatorio di Musica, Florenz, 'Vita Musicale Contemporanea', Ausführender: Sylvano Bussotti, 21.15/16. März 1962; Städt. Mus., Wiesbaden, 'Fluxus Festspiele Neuester Musik', 20.00/8. Sept. 1962; Judson Hall, NYC, Geige: La Mar Alsop; Viola: W. Schoen; Cello: C. Moorman, 20.30/12. Okt. 1962; American Students and Artists Center, Paris, 'Festum Fluxorum', 20.30/4. Dez. 1962; Harvard Univ., Mass., Org.: Eliot House Music Society, 20.30/12. April 1963; Hardware Poets Playhouse, NYC, 'Yamday of YAM Festival', Ausführende: L.M.Y., M. Zazeela, T. Conrad, 12.00/11. Mai bis 12.00/12. Mai 1963; Rose Art Mus., Brandeis Univ., Mass., Dirigent: Alvin Lucier, Chor, 20.30/30. Okt. 1964; Leeds City Art Gal., Yorkshire, Org.: Cornelius Cardew, Bowed Banjo, fünf Gitarren, Cello, Geige, Klavier. Febr. 1966; American Students and Artists Center, Paris, Org.: Cornelius Cardew, Cello, Ziehharmonika, Harmonium, 1. April 1966; Royal Albert Hall, London, Org.: Cornelius Cardew, Bowed Amplified Sitar, Amplified Cello, Kontrabaß, Orgel, 18. Juni 1966. *Composition 1960 no. 9*, Okt. 1960; Cooper Union, NYC, 'New Waves in Electronic Music', 20.30/2. Febr. 1962; Philharmonic Hall, Lincoln Center, NYC, '2nd Annual New York Film Festival', Tonband verwendet für "Etat", "Sleep", "Haircut", "Kiss", Filme von Andy Warhol, Ausführende: L.M.Y., M. Zazeela, non-stop: 14.–26. Sept. 1964. *Composition 1960 no. 10*, Okt. 1960; Paine Hall, Harvard Univ., Mass., 'A Concert of Avant-Garde Music', Org.: Harvard-Radcliffe Music Club, Ausführende: Robert Morris, L.M.Y., 20.30/31. März 1961; Yoko Ono's Studio, NYC, Ausführende: Robert Dunn, L.M.Y., 20.30/19.–20. Mai 1961; Ann Arbor Public Library, Mich, Org.: ONCE Friends, 19.45/26. Mai 1962. *Piano Piece for David Tudor no. 1*, Okt. 1960. *Piano Piece for David Tudor no. 2*, Okt. 1960; Marion Koogler McNay Art Inst., San Antonio, Texas, Ausführender: Robert Sheff, 15.30/7. Mai 1961; Städt. Mus., Wiesbaden, 'Fluxus Festspiele Neuester Musik', 14.30/1. Sept. 1962; San Antonio Music Company Recital Hall, San Antonio, Texas, 'A Concert of Music Without Notes', Org.: Philip Krumm; Klavier: Robert Sheff, 20.00/9. Sept. 1962; 2 Pitt St., NYC, Cello: Charlotte Moorman, 20.30/15. April 1963; Hardware Poets Playhouse, NYC, 'Yamday YAM Festival', Org.: George Brecht, Robert Watts; Ausführender: Marian Zazeela, 12.00/11. Mai–12.00/12. Mai 1963; Judson Hall, NYC, Cello: Charlotte Moorman, 20.30/3. Sept. 1963 (WBAI Radio, NYC, 22.45/2. Nov. 1963, 15.15/7. Nov. 1963); Carnegie Recital Hall, NYC, 'Fluxus Concert', Dirigent: Kuniharo Akiyama; Ausführende: George Maciunas, The Fluxus-Orchestra, 20.30/27. Juni 1964; Tonleiharr i Lindarbae, Reykjavik, 'Musica Nova', Cello: Charlotte Moorman, 20.30/17. Mai 1965; Gal. Zwirner, Köln, Cello: Charlotte Moorman, 20.30/22. Mai 1965; Studiogal. der J. W. Goethe Univ., Frankfurt a. M., Cello: Charlotte Moorman, 20.30/2. Juni 1965. *Piano Piece for Terry Riley no. 2*, 08.31/12. Nov. 1960, von L.M.Y. abgelehnt 09.57/12. Nov. 1960. *Piano Piece for David Tudor no. 3*, 14. Nov. 1960. *Composition 1960 no. 15*, 09.05/25. Dez. 1960. *Composition 1961 no. 29*, American Students and Artists Center, Paris, 'Festum Fluxorum', 20.30/3. Dez. 1962. *Composition 1961 no. 1–29*, Paine Hall, Harvard Univ. Mass., 'A Concert of Avant-Garde Music', Org.: Harvard-Radcliffe Music Club; Ausführende: Robert Morris, L.M.Y. 20.30/31. März 1961; Yoko Ono's Studio, NYC, Ausführende: Robert Dunn, L.M.Y., 20.30/19.–20. Mai 1961. *Compositions 1961 no. 3, 13, 15*, Fluxhall, NYC, 'Fluxus Festival', März–Mai 1964. *Death Chant*, 23. Dez. 1961; Kammerspiele Düsseldorf, 'Neo-Dada in der Musik', Einleitung: Jean-Pierre Wilhelm; Ausführender: J. G. Fritsch, 23.00/16. Juni 1962; Terrazza del Forte di Belvedere, Florenz, 'Letture Concerti', Org.: Gruppo 70, 21.30/27. Juni 1964. *Untitled Works* (These pieces were evolved at the Theatre of Eternal Music Workshop, Finishing 1962–Winter 1964); 10–4 Group Gal., NYC, Ausführende: L.M.Y., A. MacLise, M. Zazeela, B. Linich, Juli–Aug. 1962; Third Rail Gal., NYC, Ausführende: L.M.Y., A. MacLise, M. Zazeela, T. Conrad, 21.00–24.00/14. Juni 1963; Hardware Poets Playhouse, NYC, Ausführende: L.M.Y., M. Zazeela, A. MacLise, T. Conrad, D. Johnson, B. Linich, 21.00–24.00/21. Juni 1963; Hardware Poets Playhouse, NYC, Ausführende: L.M.Y., M. Zazeela, A. MacLise, T. Conrad, 21.00–24.00/27. Juni 1963; The Pocket Theatre, NYC, Ausführende: L.M.Y., M. Zazeela, 20.30/19. Aug. 1963; Rutgers Univ., New Brunswick, N.J., Org.: Rutgers Pro Musica, Ausführende: L.M.Y., M. Zazeela, T. Conrad, J. Cale, 20.00/19. Nov. 1963; Hardware Poets Playhouse, NYC, 'An Evening of Eight One Act Plays' (Tonband, s. Performance: Hardware Poets Playhouse 27. Juni 1963), 27.–29. Sept. 1963, 4.–6. Okt. 1963. *The Second Dream of the High-Tension Line Stepdown Transformer from The Four Dreams of China*, für Marian, day of the unquiet grave–smoke of the shore, 10.–11. Dez. 1962; George Segal's Farm, North Brunswick, N.J., Org.: Smolin Gal., 'YAM Festival', Mandoline: L.M.Y., Geige: M. Zazeela, A. MacLise; Viola: T. Conrad, L. Poons; Mandola: J. Smith; Gitarre: D. Moskowitz, J. Byrd, Nachmittag/19. Mai 1963; State Univ. of New York, Buffalo, Geige: C. Josep, P. Zukofsky; Leser: L. Foss, 20.30/10. Jan. 1965; Carnegie Recital Hall, NYC, 'Evenings for New Music', Leitung: Lucas Foss, Geige: C. Joseph, P. Zukofsky, 20.30/12. Jan. 1965; Asia House Gallery, NYC, Geige: C. Joseph, P. Zukofsky, 20.30/27. Jan. 1965. *Studies in the Bowed Disc*, Sept. 1963; Coutyard Studio, Philadelphia College of Art, Penn., Gong: L.M.Y., M. Zazeela, 20.30/9. Okt. 1964; The Pocket Theatre, NYC, Gong: L.M.Y., M. Zazeela, 30.–31. Okt., 1., 20.–22. Nov., 12.–13. Dez. 1964; im Haus von Henry Geldzahler, NYC, Ausführende: L.M.Y., M. Zazeela, T. Conrad, J. Cale, 20.00/7. März 1965; The Theatre Upstairs, The Playhouse, Pittsburgh, Penn., Gong: L.M.Y., M. Zazeela, 15.00/16. Okt. 1965; Filmmakers' Cinematheque, NYC, 'Festival of Expanded Cinema', Gong: L.M.Y., M. Zazeela, 20.30/5. Dez. 1965, 15.00/20.30/6. Dez. 1965; The Four Heavens, NYC, Gong: L.M.Y., 01.00/28. Febr. 1966. *The Well-Tuned Piano*, Mai–Juni 1964; MOMA, NYC, 'Concert of Sound and Light', Ausführende: L.M.Y., M. Zazeela, 20.30/30. Dez. 1968. *The Tortoise, His Dreams and Journeys*, Began at The Theatre of Eternal Music Workshop, Winter 1964, sections performed daily; *Prelude to the Tortoise*, Courtyard Studio, Philadelphia College of Art, Penn., Stimme: L.M.Y., M. Zazeela; Geige: T. Conrad; Viola und Sarinda: J. Cale, 20.30/9. Okt. 1964; The Pocket Theatre, NYC, Stimme: L.M.Y., M. Zazeela; Geige: T. Conrad; 3-String Drone und Sarinda: J. Cale, 20.30/30.–31. Okt. 1964, 16.00/1. Nov. 1964; *The Tortoise Droning Selected Pitches from The Holy Numbers for The Two Black Tigers and The Green Tiger and The Hermit*, The Pocket Theatre, NYC, Stimme: L.M.Y., M. Zazeela; Geige: T. Conrad; 3-String Drone: J. Cale, 20.30/20.–21. Nov. 1964, 16.00/22. Nov. 1964; *The Tortoise Recalling The Drone of The Holy Numbers as They were Revealed in The Dreams of The Whirlwind and The Obsidian Gong and Illuminated by The Sawmill, The Green Sawtouth Ocelot and The High-Tension Line Stepdown Transformer*, The Pocket Theatre, NYC, Stimme: L.M.Y., M. Zazeela; Geige:

T. Conrad; 3-String Drone: J. Cale, 20.30/12. Dez. 1964, 16.00/13. Dez. 1964; The East End Theatre, NYC, Org.: The American Theatre For Poets, Inc., Stimme: L.M.Y., M. Zazeela; Geige: T. Conrad; 4-String Drone: J. Cale, 21.00/25. Febr. 1965, 21.00/4. März 1965; im Haus von Henry Geldzahler, NYC, Stimme: L.M.Y., M. Zazeela; Geige: T. Conrad, 4-String Drone: J. Cale, 20.00/7. März 1965; *The Obsidian Ocelot, The Sawmill, and The Blue Sawtooth High-Tension Line Stepdown Transformer Refracting The Legend of the Dream of The Tortoise Traversing The 189/98 Lost Ancestral Lake Region Illuminating Quotients From The Black Tiger Tapestries of The Drone of The Holy Numbers*, The Theatre Upstairs, The Playhouse, Pittsburgh, Stimme: L.M.Y., M. Zazeela; Geige: T. Conrad; Stimme und 3-String Drone: J. Cale, 15.00/16. Okt. 1965; *The Ballad of The Tortoise or Pierced Earrings/Drone Ratios Transmitting The Manifestation of The Tortoise Center Drifting Obsidian Time Mists Through The Synaptic Stepdown Barrier*, Filmmakers' Cinematheque, NYC, 'Festival of Expanded Cinema', Stimme: L.M.Y.,M. Zazeela; Geige: T. Conrad; 3-String Drone: J. Cale; Licht-Projektion: M. Zazeela; Ausführender: D. Hayes, 20.30/5. Dez. 1965, 15.00/20.30/6. Dez. 1965; The Four Heavens, NYC, Stimme: L.M.Y., M. Zazeela, T. Riley; Geige: T. Conrad; Licht-Projektion: M. Zazeela; Ausführende: M. Carpenter, D. Hayes, J. Kirker, 21.00/24.–27. Febr. 1966; *The Celebration of The Tortoise*, Amagansett, Long Island, N.Y., Stimme: L.M.Y., M. Zazeela, T. Riley; Geige: T. Conrad; Licht-Projektion: M. Zazeela; Ausführender: S. De Maria, Sonnenuntergang/Hochsommer 29.–30. Juli 1966; *Tortoise*, 'Sundance Festival', Upper Black Eddy, Penn., Stimme: L.M.Y., M. Zazeela; Geige: T. Conrad; Licht-Projektion: M. Zazeela; Ausführender: S. De Maria, 20.30/20. Aug. 1966. *Composition 1965 no. 50*, Sommer 1965; Carnegie Recital Hall, NYC, Dirigent: L.M.Y., Fluxorchestra; Ausführende: L.M.Y., G. Maciunas, 25. Sept. 1965. *Map of 49's Dream The Eleven Sets of Galactic Intervals Ornamental Lightyears Tracery*, 1966–Heute; Pasadena Art Mus., Cal., Org.: Encounter Concert Series, Leonard Stein; Frequency Generators: L.M.Y., Licht-Projektion: M. Zazeela, 20.00/28.–31. Jan. 1968; New York State Colleges and Universities, Org.: New York State Council on the Arts for the Environmental Arts Program; Frequency Generators: L.M.Y.; Licht-Projektion: M. Zazeela, Febr.–März 1968; MOMA, NYC, 'Concert of Sound and Light', Ausführende: L.M.Y., M. Zazeela, 20.30/30. Dez. 1968; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, N.Y., 'Evenings for New Music', Stimme und Frequency Generators: L.M.Y.; Stimme: M. Zazeela; Licht-Projektion: M. Zazeela; Ausführender: A. Riley, 20.30/3. Mai 1969; Carnegie Recital Hall, NYC, 'Evenings of New Music', Stimme + Frequency Generators: L.M.Y.; Stimme und Licht-Projektion: M. Zazeela; Ausführender: S. De Maria, 20.30/6. Mai 1969; Gal. L'Attico, Rom, Stimme + Frequency Generators: L.M.Y.; Stimme: M. Zazeela, S. Forti; Licht-Projektion: M. Zazeela; Ausführender: P. Hartman, 22.00/10. Juni 1969, Ausführende: S. Forti, R. Teitelbaum, B. Bryant, 22.00/23. Juni 1969; Gal. Heiner Friedrich, München, *Dream House, A continuous frequency environment in sound and light with singing from time to time*, Stimme und Frequency Generators: L.M.Y.; Stimme und Licht: M. Zazeela, 6.–12. Juli 1969; A 37 90 89, Antwerpen, *A Dream House, A continuous frequency environment in sound and light wiht singing from time to time*, Stimme und Frequency Generators: L.M.Y.; Stimme, Licht und Licht-Projektion: M. Zazeela, 15.–26. Aug. 1969; Paula Cooper Gal., NYC, Ausführende: L.M.Y., Pandit Pran Nath, M. Zazeela, Frühling 1970; Metropolitan Mus. of Art, NYC, 1970; Rice Inst. for the Arts, Houston, Texas 1970; Foundation Maeght, St. Paul-de-Vence, Aug. 1970; **Moderna Museet, Stockholm,** 30. Aug. 1970; Gal. Heiner Friedrich, München 1970; Hannover, Köln 1970; New York Univ., Okt. 1970; LP 220, Turin, März–April 1971; Neu-Delhi 1971.

Vorträge

The Electronic Music of Richard Maxfield (+ Dennis Johnson), Univ. of California Medical Center, SF, 1. Dez. 1959. *Lecture 1960*, + Tonband: Trio for Strings, Course in Contemporary Music at the Summer Festival Session of Ann Halprin's Dance Workshop, Kentfield, Cal., Dirigent: Dennis Johnson, Juli 1960; + Tonband: Poem For Chairs, Tables and Benches, etc., The New School for Social Research, NYC, Herbst 1960. *Reading: New Experimental Poetry*, Leser: L.M.Y., Diane Wakoski, Daniel Moore; Millard Books & Gal., SF, 16. Sept. 1960. *Lecture on Guerrilla Warfare* (+ Larry Poons), The New School for Social Research, NYC, Frühling 1961. *Poem to Diane*, 'The Diane Wakoski Dream Sheet Reading', The Hardware Poets Theatre, NYC, 29. Jan. 1965. *Essay: Why I Won't Give Free Concerts, 7.30–7.50 AM/7. Juli 1964*, 'The Diane Wakoski Dream Sheet Reading', The Hardware Poets Theatre, NYC, 29. Jan. 1965. *Excerpts from Hearing in the Present Tense or Vertical Hearing*, 'The Diane Wakoski Dream Sheet Reading', The Hardware Poets Theatre, NYC, 29. Jan. 1965. *A Comparative Exposition of Eastern and Western Musical Systems Offering Foundational Points of Departure for Dream Music and the Earlier Work*, Skyball Student Center, Carnegie Inst. of Technology, Bowed Gong: M. Zazeela, J. Cale; Visual Diagrams: T. Conrad, 15. Okt. 1965. *My Recent Work in Just Intonation*, Schoenberg Hall, Univ. of California, LA, 14. Febr. 1967. *Hearing in the Present Tense or Vertical Hearing*, Schoenberg Hall, Univ. of California, LA, 15. Febr. 1967. *My Life and Works*, Randolph Summerville Theatre, New York Univ. School of the Arts, 11. Mai 1967. *The Study of Intervals as Sources for Continuous Frequency Environments*, Filmmakers' Cinematheque, NYC, Org.: New York Univ. School of Continuing Education, 29. Nov. 1967. *Untitled Lecture on Recent Work with Continuous Periodic Waveform Frequency Environments and their Relationship to Psychological States*, Courtyard Studio, Philadelphia College of Art, Penn., 26. März 1968. *Lecture Demonstration*, A 37 90 89, Antwerpen, 26. Aug. 1969.

Gruppenausstellungen

Musica E Segno, Gal. Numero, Florenz, 4.–10. April 1962; Gal. BLU, Mailand, Nov. 1962. *World Graphic Scores*, Minami Gal., Tokio, 10.–20. Nov. 1962. *YAM Festival Exhibition*, Smolin Gal., NYC, Mai 1963. *100 Man Show*, PVI Gal., NYC, 1.–18. Jan. 1965. *Benefit Exhibition for Experiments in Art & Technology Inc.*, + M. Zazeela, Leo Castelli Gal., NYC, 5.–10. Dez. 1966. *The Machine*, MOMA, NYC, 25. Nov. 1968–9. Febr. 1969 (Kat./Text: K. G. Pontus Hultén); Univ. of St. Thomas, Houston, 25. März–18. Mai 1969; San Francisco Mus. of Art, 23. Juni–24. Aug. 1969. *Intimate Collection of the American Spirit I*, Willard Gal., NYC, 16. März–17. April 1971.

Eigene Publikationen

In: Nutida Musik no. 3, Stockholm 1961–1962. In: New Departures no. 4, London 1962. In: Agento, Madrid 1962. In: Kalenderrolle, Wuppertal, Juni 1962. In: Décollage no. 1, Köln 1962. *An Anthology*, 1. Aufl.: Hg. L.M.Y., Jackson McLow, NYC 1963; 2. Aufl.: Hg. Heiner Friedrich, München 1970. *Excerpts from Lecture 1960*, in: Kulchur, 10/3/Sommer 1963. *Compositions 1961*, 1–29, in: Compositions 1961, Hg. Fluxus Editions 1963. *Piano Piece for Terry Riley no. 2*, in: Kulchur, 11/3/Herbst 1963. *Death Chant*, in: Fluxus no. 1, NYC 1964. *Trio for Strings, 5. Sept. 1958*, in: Fluxus no. 1, NYC 1964. *Lecture 1960*, in: Tulane Drama Review, Winter 1965. *Composition 1960 no. 5*, in: Ikon Magazine, 1/4/Nov. 1967. *Composition 1960 no. 9*, in: Art in America, 55/6/Nov. 1967. In: January Through June 1968, Hg. Benjamin Patterson Ltd., NYC 1968. *Two Propositions in Black*, in: S.M.S., 1/Febr. 1968, Hg. The Letter Edged in Black Press, Inc. NYC. *Excerpt from 2–3 PM 12 XI 66 – 3.43 AM 28 XII 66 For John Cage, from 'Vertical Hearing or Hearing In The Present Tense'*, in: Notation, Hg.: John Cage, Ed. The Something Else Press, NYC 1969. *Notes on the Continuous Periodic Composite Sound Waveform Environment Realisations of 'Map of 49's Dream The Two Systems of Eleven Sets of Galactic Intervals Ornamental Lightyears Tracery'*, in: Aspen Magazine, 8/Herbst-Winter 1969. *Untitled (Notes on Dream Music)*, in: Aspen Magazine, 9/Weihnachten 1969. *Selected Writings* (+ Zazeela), Hg. Heiner Friedrich, München 1969. *Singing of Pran Nath: The Sound is God*, in: Village Voice, 30. April 1970, pp. 36–38. *Notes* (+ M. Zazeela): *Dream House* (+ M. Zazeela); *Le Chant de Pran Nath: le son est Dieu*, in: VH101, 4/Winter 1970–1971. *Notes*, in: Programm 'Concert of Morning Ragas', Town Hall, NYC, 2. Okt. 1971. *Pandit Pran Nath*, in: Programm Concert of Evening Regas., Metropolitan Mus. of Art, NYC, 23. Okt. 1971.

Interview

Richard Kostelanetz, *Interview with L.M.Y.*, in: The Theatre of Mixed Means, Hg. The Dial Press, NYC 1968; in: L.M.Y. Marian Zazeela, Selected Writings, Hg. Heiner Friedrich, München 1969.

Bücher

Peters Catalogue on John Cage, 1962. Peter Yates, *Twentieth Century Music*, 1967. Jerome Rothenberg, *Technicians of the Sacred*, Doubleday & Company, NYC 1968. Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, The Dial Press Inc., NYC 1968.

Editionen

II/17 XII 63 (The Fire Is A Mirror), II/18 XII 63 (Hrungirs Heart), Tonband, 27', Aufl. 98, num., Ed. Gal. Heiner Friedrich, München. *Untitled Gong Solo 22 XII 65*, Tonband, 14', sign., num., Aufl. 49, Ed. Gal. Heiner Friedrich, München. *17 XI 68 10.10–10.40 PM*

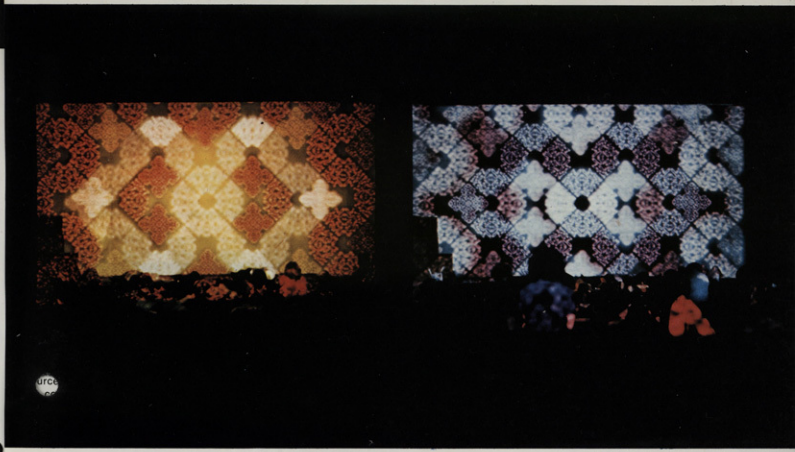
Day of the Cliff, Tonband, 30', sign., num., Aufl. 14, Ed. Gal. Heiner Friedrich, München. *L.M.Y. Marian Zazeela*, LP, Aufl. 2800, Ed. Gal. Heiner Friedrich, München 1969. *4 III 69 8.50—9.31.30*, Tonband, 41'30", Aufl. 49, Ed. Gal. Heiner Friedrich, München. *Composition 1960 no. 9, Okt. 1960*, Partitur unlim., sign., Ed. Gal. Heiner Friedrich, München. *The Well-Tuned Piano 8 VI 64*, Tonband, 45', unlim., Ed. Gal. Heiner Friedrich, München.

Recordings

Excerpt from 'Drift Study 4.37.40—5.09.50 PM 5 VIII 68', Tonband, für S.M.S., 4 Aug. 1968, Hg. The Letter Edged In Black Press, Inc., NYC. *Excerpt from 'Drift Study 31 I 69 ca. 12.17.33—12.49.58 PM'*, für Aspen Magazine, 8/Herbst-Winter 1969.

Periodica

D. G. Sullivan II, *'Semi-Music' Heard*, in: The Daily Californian, 9. Dez. 1959. Dean Wallace, *Composers' Forum Opens with Viviety*, in: San Francisco Sunday Chronicle, 18. Dez. 1960, p. 22. Alexander Freid, *Musical Worlds Far Apart*, in: San Francisco Examiner, 18. Dez. 1960, p. 10. U. T. Diese, *Cooper Union Electronic Concert*, in: Greenwich Village News, 19. Jan. 1961, p. 4. In: The Ongaku Geijutsu, 19/2 Febr. 1961, pp. 14—15. Harold Lawrence, *An Evening of Experimental Music*, in: Audio, 45/3/März 1961, p 54. Parmenter, *Music: Far Out Program*, in: New York Times, 4. April 1961. William A. Weber, *Avant-Garde Music*, in: The Harvard Crimson, 11. April 1961, p. 2. Eric Salzman, *Music: Modern Stirrings*, in: New York Times, 15. Mai 1961, p. 34. Rosalind Constable, *Scouting Report on the Avant-Garde*, in: Esquire, LV/6/Juni 1961, pp. 83—88. Richard Kostelanetz, *A Manner of Mixed Means "The Tortoise's Dreams & Journeys"*, in: Art Voices, Herbst 1961, p. 23. Roger Reynolds, *An Interview with John Cage on the Occasion of the Publication of Silence*, in: Generation, 1961, p. 50. Mauricio Kagel, *Den Instrumentala Teatern*, in: Nutida Musik, 1961—1962, pp. 1—4. Peter Yates, *Thou Kenneth A Collage*, in: Arts in Society Magazine, 3/2/1962, p. 224. George Collins, *ONCE Festival Is Just Dull*, in: Detroit Free Press, 12. Febr. 1962. Donald Matthews, *ONCE Stimulating*, in: Ann Arbor News, 12. Febr. 1962. Donald Sutherland, *View of the Acropolis*, in: Arts Magazine, 36/9/Mai—Juni 1962, p. 48. Howard Klein, *Concert Devoted to L.M.Y.*, in: New York Times, 13. Okt. 1962, p. 17. Cornelius Cardew, *In re La Monte Young*, in: New Departures, 1962, pp. 75—77. Leonard Horowitz, *A Day in the Country*, in: Village Voice, VII/31/23. Mai 1963, p. 10. Bill Cass, *Dön Ellis' Jazz Happenings*, in: Downbeat, 30/14/20. Juni 1963, p. 15. *Young Designers, Young Ideas*, in: Harper's Bazaar, 3019/Juni 1963, pp. 64, 66. Leghton Kerner, *Review of Pocket Theatre Concert*, in: Village Voice XIII/44/23. Aug. 1963, p. 5. Winthrop Sargeant, *It Just IS — or IS it?*, in: The New Yorker, 34/30/14. Sept. 1963, pp. 120—123. Jill Johnston, *Dance — Cunningham in Hartford*, in: Village Voice, IX/25/9. April 1964, p. 11. Marion Brown, *Jazz Review*, in: Kulchur, IV/Frühling 1964, p. 101. Jill Johnston, *Dance*, in: Village Voice, IX/37/2. Juli 1964, p. 7. Michael Horowitz, *Review*, in: The Financial Times, 3. Aug. 1964, 3,258/6. Aug. 1964, p. 710. Ross Parmenter, *Music: Mechanical Star*, in: New York Times, 27. Aug. 1964. Jill Johnston, *L.M.Y.*, in: Village Voice, X/5/19. Nov. 1964. John Gruen, *This Way Lies . . .*, in: New York Herald Tribune, CXXIV/42/975/21. Nov. 1964, p. 8. Dean Wallace, *Some Notes on a Frying Pan*, in: San Francisco Chronicle, 4. Dez. 1964, p. 51. Jonas Mekas, *Movie Journal*, in: Village Voice, X/8/10. Dez. 1964, p. 11. Peter Yates, *Just Intonation*, in: Arts and Architecture, 81/12/Dez. 1964, pp. 8—9. Harold C. Schonberg, *Music: Second Avant-Garde 'Evening'*, in: New York Times, 13. Jan. 1965. William Bender, *Yesteryear Avant-Garde*, in: New York Herald Tribune, 13. Jan. 1965. Harold C. Schonberg, *Our Changing Musical Language*, in: New York Sunday Times, 31. Jan. 1965. Jonas Mekas, *Movie Journal*, in: Village Voice, X/17/11. Febr. 1965, p. 21. Margo Tango, *Light Conversation*, in: Sunday Herald Tribune, 17. Mai 1964, p. 11. Michael Zwerin, *Jazz Journal*, in: Village Voice, X/35/17. Juni 1965, p. 12. H. Wiley Hitchcock, *Current Chronicle*, in: The Musical Quarterly, LI/3/Juli 1965, pp. 538—539. Peter Yates, *A Ford to Travel 5: Once to Ann Arbor*, in: Arts and Architecture, Okt. 1965, pp. 34—35. Barbara Rose, *ABC Art*, in: Art in America, 53/5/Okt.—Nov. 1965, pp. 65, 69. Jonas Mekas, *Movie Journal*, in: Village Voice, XI/4/Nov. 1965, p. 21. Prof. Rockwood, *What's Happening?*, in: New York Times, 16. Jan. 1966, p. 7. Tom McGrath, *Happenings, Events, and Activities*, in: Peace News, 1544/28. Jan. 1966, p. 8. Tom McGrath, *Reality, Reality and More Reality*, in: Peace News, 1545/4. Febr. 1966, p. 8. Jonas Mekas, *The Flicker Movie Journal*, in: Village Voice, XI/23/24. März 1966, p. 31. Jonas Mekas, *Movie Journal*, in: Village Voice, XI/23/24. März 1966, p. 31. Clive Barnes, *Winterbranch Review*, in: New York Times, 25. April 1966, p. 36. Kate Lloyd, *And One Evening When Listeners Floated Away*, in: Vogue, 147/9/Mai 1966, p. 198. Jean Vanden Heuvel, *The 'Fantastic Sounds' of L.M.Y.*, in: Vogue, 147/9/Mai 1966, p. 198. Michael Smith, *Theatre Journal*, in: Village Voice, II/49/22. Sept. 1966, p. 23. Cornelius Cardew, *One Sound: On New York's Avant-Garde*, in: Paletten, Jan. 1967, p. 10. Frederick Eberstadt, *Underground Man*, in: Look, 31/1/10. Jan. 1967, pp. 70—71. F. Rabe, *Den Illusionistiska Musiken*, in: Dagens Nyheter, 23. April 1967, p. 4. Diane Wakoski, *Ikon*, 1/4/1967, pp. 15—19. Jud Yalkut, *Understanding Intermedia*, in: Arts Magazine, 41/7/Mai 1967, p. 18. Nan R. Piene, *Light Art*, in: Art in America, 55/3/Mai—Juni 1967, pp. 44—45. Douglas M. Davis, *The Sounds, in Startling Variety, Break with Patterns of the Past*, in: National Observer, 10. Juli 1967. Janet Rotter, *What's New/Sonic Symphonies*, in: Glamour, 57/6/Aug. 1967, pp. 168—171. Diane Wakoski, *The Theatre of Eternal Music*, in: Ikon, 1/4/Herbst 1967, pp. 15—19. Douglas M. Davis, *The Dimensions of the Miniarts*, in: Art in America, 55/6/Nov—Dez. 1967, pp. 84—91. Francis Leach, *L.M.Y.: A Man in Tune with His Music*, in: Pasadena Star, 29/Jan. 1968, p. 24. John Perreault, *L.M.Y.'s Tracery: The Voice of the Tortoise*, in: Village Voice, XIII/19/22. Febr. 1968. Jill Johnston, *Well Hung, Johnny One-Note*, in: Newsweek, 4. März 1968. Jill Johnston, *The Holy Hurricane*, in: Village Voice, 21. März 1968, p. 31. Howard Junker, *The Happy Drone*, in: Newsweek, 1. April 1968, pp. 58—59, 61. *U.S. Museums Go Mod.*, in: Newsweek, LXXI/10/3. April 1968, p. 56. Roderick Nordell, *Bubbling Vibrating Frequencies*, in: Christian Science Monitor, 12. April 1968. F. F., S. S., *Impressioni registrate di una settimana newyorkese*, in: Cartabianca, 15. Mai 1969, pp. 29—36. Ron Rosenbaum, *L.M.Y., Eternal Music in a Dreamhouse Barn*, in: Village Voice, XV/7/13. Febr. 1970. Alain Fourchotte, *A la Fondation Maeght*, in: Nice Matin, 30. Juli 1970. *India's Master of Breath*, in: New York Flyer, 30. Sept. 1971, pp. 2—3.



© La Monte Young und Marian Zazeela 1972

Performance / Sound and Light, Moderna Museet Stockholm, 30. 8. 1970

La Monte Young Marian Zazeela

DREAM HOUSE

A time installation consisting of a continuous frequency environment in sound and light with singing and instrumental performance from time to time.

with
The Theatre of Eternal Music

La Monte Young	•	Voice
Marian Zazeela	•	Voice
Jon Hassell	•	Trumpet
Marge Hassell	•	Voice
Tony Conrad	•	Violin
Garrett List	•	Trombone

and

Gisela Jahn	•	Projections
Michel Asso, Tony Conrad	•	Audio Technicians

Special Custom Audio Equipment designed by Robert Adler, Tony Conrad, R. A. Moog, Kurt Munkacsi.

The opening performance of DREAM HOUSE will be Friday 30 June from 15 to 18 Uhr. There will be a special preview performance on Wednesday 28 June from 15 to 18 Uhr. The environment will remain open continuously from 10 to 20 Uhr daily, the hours the exhibition is open to the public, for the entire duration of documenta 5. Members of The Theatre of Eternal Music will be singing and performing in the environment from 15 to 18 Uhr daily during the opening week of the exhibition through July 6.

As a special event during our presentation, on 7 July at 15 Uhr our teacher, the renowned Pandit Pran Nath, India's master musician, will sing a concert of classical afternoon ragas. We will assist him on tambouras, and Terry Riley will provide traditional tabla accompaniment. In the last two years we have undertaken the study of Kairana style classical Indian vocal music in addition to carrying on our own work. This study has become a profoundly inspirational part of our lives and we feel deeply honored to have the privilege of accompanying our guru in this program.

NOTES

By 1962 La Monte Young had formulated the concept of a Dream House in which a work would be played continuously and ultimately exist in time as a "living organism with a life and tradition of its own."

Much of the work of La Monte Young and Marian Zazeela has focused on the relationship of the media to time, or on time directly. Time is so important to the experiencing and understanding of this work that the exhibition has been specifically structured to give visitors the opportunity to spend long intervals within the environment, and to return perhaps several times over the span of its duration.

The work presented within this model Dream House will be the longest continuous performance to date of a section from *"Map of 49's Dream The Two Systems of Eleven Sets of Galactic Intervals Ornamental Lightyears Tracery"* from the longer work *"The Tortoise, His Dreams and Journeys"*, and consists of a total environmental set of frequency structures in the media of sound and light.

Two sources are used to produce the frequencies in the sound medium: sine wave oscillators generate a continuous live electronic sound environment, for the entire duration of the exhibition and The Theatre of Eternal Music will perform additional frequencies at the time intervals prescribed during the first week of the exhibition. Two sources are used to produce the frequencies in the light medium: a specially designed installation of floating sculptures and color sources is continuous, and during the live performances a series of slide projections entitled *"Ornamental Lightyears Tracery"* is also performed.

Copyright © La Monte Young & Marian Zazeela 1971

I. Continuous Live Electronic Sound Environment

Sine waves have the unique characteristic among sound wave forms of having only one frequency component. All other sound wave forms have more than one frequency component. When a continuous frequency is sounded in an enclosed space such as a room, the air in the room is arranged into high and low pressure areas. In the high pressure areas the sound is louder, and in the low pressure areas the sound is softer. Since a sine wave has only one frequency component, the pattern of high and low pressure areas is easy to locate in space. Further, concurrently sounding sine waves of different frequencies provide an environment in which the loudness of each frequency varies audibly at different points in the room, given sufficient amplification. This phenomenon can rarely be appreciated in most musical situations and makes the listener's position and movement in the space an integral part of the sound composition.

Various intervals, triads, and chords composed of electronically generated sine waves will allow the listener to actually experience sound structures in space in the natural course of exploring the environment. Each of the intervals and chords is selected beforehand from Young's unpublished work *"The Two Systems of Eleven Categories 1:07:40 AM 3 X 67 —"* (first revision of *"2–3 PM 12 XI 66 — 3:43 AM 28 XII 66 for John Cage"* from *'Vertical Hearing or Hearing in The Present Tense'*).

The frequency components of the sine waves are tuned on highly stable sine wave oscillators using oscilloscopes to achieve chords and intervals in which every pair of frequency components can be represented by some rational fraction. This produces a frequency environment of periodic composite sound wave forms. The ratios of the amplitude components of the sine waves are tuned with voltage meters to be inversely proportional to the ratios of their corresponding frequency components. In addition to the precise control over the intervallic ratios established among the sine waves, the control over the frequencies of the combination tones produced when more than one sine wave is sounded at one time is an important structural element of the work. This control over the frequencies of the combination tones is achieved through the control of which ratios will exist between the frequency components of the sine waves composing the preselected chords and intervals. Only those combinations of sine waves whose frequency ratios would produce acceptable combination frequencies, and avoid unacceptable combination frequencies, were chosen to be sounded concurrently. 50 Hertz AC (derived from 220 volt power line frequency) is used as the standard to which all other frequencies are related and tuned since it functions as the underlying drone of the city and all AC-powered equipment. The sine wave oscillators may be retuned from time to time to produce new intervals and chords. The frequency ratios being played are displayed continuously as lissajous and intensity-modulated ring patterns on oscilloscopes so that visitors can study them and their relation to what they hear. In spite of the great stability of the oscillators, the phase relationships of the sine waves gradually drift, causing their amplitudes to add and subtract algebraically. Not only does the sound become a bit louder and softer but at very loud levels one actually begins to have a sensation that parts of the body are somehow locked in sync with the sine waves and slowly drifting with them in space and time.

II. Light Frequency Environment

Marian Zazeela's work with slides as performed in concert with La Monte Young's music since 1965 provides the basis in mixtures of colored light frequencies which is of central importance in this work. The intention of the work is to exploit the inherent properties of colored light mixtures combined with specific forms to produce a fluid, variable environment which appears to contain self-luminous colored bodies freely suspended in an atmosphere of continually moving calligraphic strokes. The pieces were created and inspired by just those conditions of continuous frequency sound structures in the studio that they will exist in at Documenta. In fact, the slow shifting movements of the forms and their multiple shadows in space recall the slow phase drift of two sine waves in rational relationship as displayed in lissajous figures on an oscilloscope. The installation consists of the suspension of flat white metal mobiles hung by filaments from the ceiling of the room which shape light by reflecting the colors of light sources directed at them from points below, and simultaneously cast colored shadows on the ceiling and upper walls of the room. Each metal piece is positioned in relation to the other pieces to form a part of total design. The colors of the shadows cast by each piece vary with the colors of the light sources projected on it, and the distances of the piece from the source and the ceiling. Each piece appears to be that portion of the color spectrum which it reflects at any one moment, and all other available colors mix to form its shadows. Thus if a piece has two lights, red and green, projected on it from different angles, it will at various times appear red, green, or yellow, depending upon the luminance and angles of incidence of the lights it faces, but it will continually cast two shadows, a red colored shadow from the green light source, and a green colored shadow from the red light source.

With careful placement of light sources, and use of color filters to create intense, near-pure colors, secondary and tertiary shadows are also cast by the auroras of the light sources, evolving very complex configurations of shape and shadow. Slight air currents, such as those set in motion by people in the room, gently move each mobile around its suspension axis causing variations in the hue and luminance of the color it reflects, the existence and shape of its shadows, and the relation of it and its shadows to the other mobiles and their respective shadows. As these variations of color, shape, light and shadow in response to vibration occur in the space over a period of time, time becomes an essential dimension of the work.

III. Frequencies performed by The Theatre of Eternal Music

The Theatre of Eternal Music will perform intervals from "The Two Systems of Eleven Categories", chosen to be sustained over a drone produced by one or more sine waves in the environment.

The section of "Map of 49's Dream The Two Systems of Eleven Sets of Galactic Intervals Ornamental Lightyears Tracery" to be performed is composed of a predetermined structure of selected intervallic frequency ratios to a constant sine wave drone frequency factorable by 7, 3, 2, and 1 only from Categories AI, BI, X=5, and triads in which the drone is one of the three frequency components and the remaining two are selected from those of the above ratios having a ratio to each other from Categories A2, B2. X=5. The categories A1, B1, A2, B2 and the set X are defined in "The Two Systems of Eleven Categories 1:07:40 AM 3 X 67." Within this predetermined structure the artists then improvise the time of entry and duration of each frequency.

IV. Ornamental Lightyears Tracery

The projections form part of a series of light works designed for live performance on three or more slide projectors. The series contains numerous black and white negative and positive photographs of modular sections of several closely related designs. Each slide mount holds a photograph and a combination of colored gels. These design and color elements are combined into interlocking groups whose sequence, duration of appearance, and manipulation within the parameters made available by the functions of the machines are determined during the actual performance.

The symmetry of the design and the repetitiveness of the patterns concern centering and concentration. Movement is deliberate and takes place slowly in time.

"In Dream Music there is a radical departure from European and even much Eastern music in that the basis of musical relationship is entirely harmony. Not European harmony as textbooks have outlined it, but the intervallic proportions and acoustical consequences of the particular ratios which sound concomitantly in the overtone series when any simple fundamental is produced. Melody does not exist at all (The Disappearance of Melody) unless one is forced to hear the movement from group to group of various simultaneously sounded frequencies derived from the overtone series as melodic because of previous musical conditioning. Even before the first man moved successively from one frequency to another (melody if you like) a pattern for this movement, that is the relationship of the second frequency to the first, was already predetermined (harmonically) by the overtone structure of the fundamental of the first sound. And in the life of the Tortoise the drone is the first sound. It lasts forever and cannot have begun but is taken up again from time to time until it lasts forever as continuous sound in Dream Houses where many musicians and students will live and execute a musical work. Dream Houses will allow music which, after a year, ten years, a hundred years or more of constant sound, would not only be a real living organism with a life and tradition of its own but one with a capacity to propel itself by its own momentum. This music may play without stopping for thousands of years, just as the Tortoise has continued for millions of years past, and perhaps only after the Tortoise has again continued for as many million years as all of the tortoises in the past will it be able to sleep and dream of the next order of tortoises to come and of ancient tigers with black fur and omens the 189/98 whirlwind in the Ancestral Lake Region only now that our species has had this much time to hear music that has lasted so long because we have just come out of a long quiet period and we are just remembering how long sounds can last and only now becoming civilized enough again that we want to hear sounds continuously. It will become easier as we move further into this period of sound. We will become more attached to sound. We will be able to have precisely the right sounds in every dreamroom playroom and workroom, further reinforcing the integral proportions resonating through structure (re earlier Architectural Music). Dream Houses (shrines, etc.) at which performers, students and listeners may visit even from long distances away or at which they may spend long periods of Dreamtime weaving the ageless quotients of the Tortoise in the tapestry of Eternal Music. . ."

(from program notes 1964)

Copyright © La Monte Young 1968

Konrad Fischer
Klaus Honnef

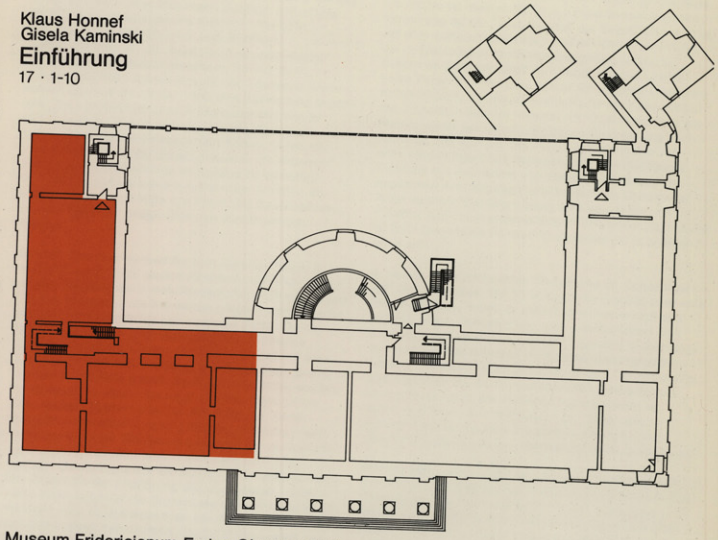
Idee + Idee / Licht

17 · 11-82 17 · 83-92

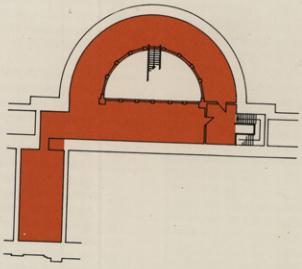
Klaus Honnef
Gisela Kaminski

Einführung

17 · 1-10



Museum Fridericianum Erstes Obergeschoß



Zweites Obergeschoß

EINFÜHRUNG

Gefragt nach der Bedeutung seiner Ausstellung *January 5 – 31* im New Yorker McLendon Building, antwortete der damalige amerikanische Kunsthändler Seth Siegelaub dem Kunstkritiker Jack Burnham: *". . .in meiner Erinnerung existiert die Ausstellung nur als Katalog."* Mit vier amerikanischen Künstlern, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth und Lawrence Weiner, hatte Siegelaub im Januar 1969 eine Ausstellung organisiert, die von traditionellen Präsentationsformen in bezeichnender Weise abwich. Obwohl die Künstler noch einige Werke materiell ausgeführt hatten, waren die Intentionen der Schau darauf gerichtet, die Arbeiten allein durch Informationen im Katalog zu vermitteln. Der Katalog bildete keine ausgestellten Arbeiten ab, sondern lieferte mit Hilfe von Fotos und Beschreibungen die Basis zur Imagination von künstlerischen Werken.

So hatte Douglas Huebler für sein *Duration Piece: 6* ein 106,7 x 121,9 cm großes Rechteck aus Sägespänen vor den Eingang der Ausstellungsräume gestreut. Da der Eingang beständig von Menschen passiert wurde, verlor das Rechteck allmählich seine präzise Form, und die Sägespäne wurden über den gesamten Fußboden getreten. Huebler hielt den Auflösungsprozeß mit einer Polaroid-Kamera fest, indem er im Abstand von dreißig Minuten je ein Foto schoß. Nach sechs Stunden wurden die Sägespäne wieder beseitigt. Als Information über den Vorgang bleiben dreizehn Fotos zurück. Diese dreizehn Fotos erschienen im Katalog, allerdings nicht in chronologischer Reihenfolge, was sie als reine Dokumentation des Unternehmens ausgewiesen hätte, sondern Huebler ordnete sie willkürlich hintereinander. Der Grund für die Zerstörung der Chronologie: Huebler zielte eben nicht auf die Darstellung eines Prozesses ab, vielmehr kam es ihm darauf an, ein strukturelles Ort-Zeit-System aufzuzeigen, das nicht visualisiert, nur gedacht werden kann. Der Prozeß, die Idee der Arbeit, dokumentiert eine Ortsveränderung in der Zeit und macht auf diese Weise Zeit erfahrbar. Anhand einer Beschreibung, die Huebler beifügte, vollzieht der Betrachter den Vorgang in Form einer Rekonstruktion von Zeit, übersetzt in die reale Zeit der Wahrnehmung.

Hueblers *Duration Piece: 6* und die Arbeiten von Barry, Kosuth und Weiner führten erstmals künstlerische Bestrebungen vor, die konsequenter als die Versuche ihrer "Vorläufer" mit den überlieferten Praktiken brachen. Mit dem Auftreten dieser Phänomene begann sich die Kunst von der Fixierung aufs Ding zu lösen. Das heißt: das Kunstwerk als Bild oder Plastik wird durch simple Hinweise ersetzt, die sich in Plänen und Skizzen, in verbalen Appellen und Aussagen, in Telegrammen und Telefonanrufen, in Fotos, Videotapes und Filmen manifestieren. Während im traditionellen Verständnis **das Kunstwerk als die anschaulich visualisierte Idee** begriffen wird und sich künstlerische Qualität demzufolge danach bemißt, ob die Idee adäquat visualisiert ist, ist hier **die Idee das Kunstwerk,** und anschaulich wird lediglich der Hinweis darauf. Das künstlerische Ergebnis entspricht dem Terminus "software" der Computersprache. Projizierte man das Begriffspaar "software" (immaterielle Programme) – "hardware" (technisches System) auf die Kunst, müßte man feststellen, daß anstelle von Bildern und Skulpturen artistische Progamme zur Kunst erhoben werden.

Unter vielfältigen Benennungen sind diese künstlerischen Bemühungen allgemein bekannt geworden: als Conceptual oder Concept Art, als Idea Art oder *"Konzept"* -Kunst. Die verschiedenen Bezeichnungen signalisieren, daß jegliche sprachliche Festlegung des neuen Phänomens umstritten ist. Symptomatisch für die terminologische Verwirrung ist die Tatsache, daß der Begriff *Conceptual Art* eher auftauchte als die künstlerische Erscheinung, die später mit ihm in Verbindung gebracht wurde. Bereits im Sommer 1967 veröffentlichte Sol LeWitt seine *Paragraphs on Conceptual Art* im amerikanischen Kunstmagazin "Artforum" – illustrierte aber den Artikel mit Beispielen aus der Minimal Art. Gesteigert wird die Schwierigkeit der terminologischen Eingrenzung noch dadurch, daß sich die Bezeichnung *Conceptual Art* wohl eingebürgert hat, dennoch kein Künstler dieser Richtung mit Ausnahme von Joseph Kosuth und der englischen Art-Language-Gruppe sich als *Conceptual Artist* versteht. Darüber hinaus wird von seiten der Künstler auch kein anderer Begriff eingeführt. Signifikant ist Seth Siegelaubs Formel: *"Conceptual Art is bullshit – art is art".*

In seinen 1969 publizierten *"Sentences on Conceptual Art"* (Art-Language, Vol. 2) versucht Sol LeWitt zwar eine Begriffsklärung, indem er zwischen Konzept und Idee unterscheidet: *"Konzept und Idee unterscheiden sich voneinander. Das erstere umfaßt die generelle Richtung, während aus der letzteren die Komponenten gebildet werden. Die Ideen füllen das Konzept aus."* Er betrachtet also die Ideen als die konstituierenden Elemente des Konzepts. Doch in der nächsten Passage weist er schon den Ideen Kunstcharakter zu: *"Ideen allein können Kunstwerke sein. Sie stehen innerhalb einer Entwicklungskette, die gegebenenfalls Form finden kann."*

Ebenso schwierig wie die terminologische Eingrenzung ist die Analyse des historischen Entwicklungsprozesses. Die Genealogie, die Joseph Kosuth für sich reklamiert – Marcel Duchamp, Ad Reinhardt, Frank Stella und Don Judd – differiert in einem entscheidenden Punkt von der Linie, auf die Daniel Buren sich in seinen theoretischen Untersuchungen beruft: Während Kosuth in Duchamps Readymades den eigentlichen Auslöser für eine conceptuelle Methode erblickt, setzt Buren die Initialzündung früher an, bei Paul Cézanne, und lehnt Duchamp – primär aus gesellschaftspolitischen Motiven – ab. Kosuth: *"Dieser Wechsel* (hervorgerufen durch die Readymades – Verf.) *war der Beginn der 'modernen' Kunst und der Beginn der 'conceptuellen' Kunst. Jede Kunst (nach Duchamp) ist conceptuell (im Wesen), denn Kunst existiert nur als conceptuelle."* (Art after Philosophy, Studio International, Vol. 177) – Buren dagegen: *"Der 'Bruch' Duchamps erscheint als eine leere oder symbolische Geste und keineswegs radikal. Was man uns anbietet, ist ein Werk, dessen Charakteristikum darin besteht, daß es veraltet ist. Duchamp hat ein wenig den Speicher unserer Großmutter in die Ausstellung geholt, wo er dann seltsam anmutet. Wenn man an das denkt, was er wollte und was er uns einzureden vorhatte, kann man sein Tun nur als gescheitert bezeichnen. Er hat traditionelle Kunst geliefert und keinen Bruch mit ihr vollzogen. Das Infragestellen geschah nur in der Illusion"* (Position – Proposition, Kat. Daniel Buren, Städt. Museum Mönchengladbach, 1971).

Kosuth und Buren gehen von gegensätzlichen Prämissen aus. Der eine sieht die Relevanz von Kunst ausschließlich im Kunstzusammenhang, *"ein Kunstwerk ist eine Setzung (a kind of proposition), die präsentiert*

wird im Kontext von Kunst als ein Kommentar zur Kunst", der andere stuft eine Kunst als reaktionär ein, die sich selbst genügt, ja identifiziert jeglichen Kunstbegriff mit "bourgeoiser" Kunst.

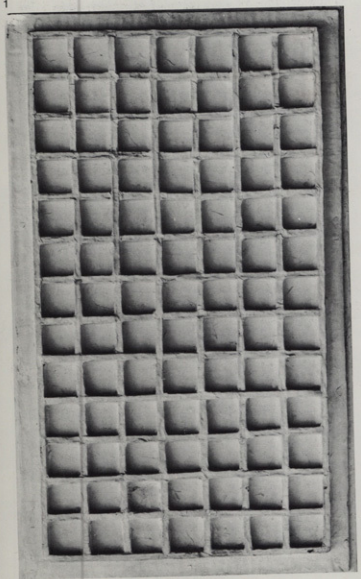
Gleichwohl ist nicht zu bestreiten, daß die Readymades von Marcel Duchamp das Entstehen einer conceptuellen künstlerischen Strategie angebahnt haben. Kaum ein Akt hat die Kunst nachhaltiger verändert, hat die Frage nach ihrem Wesen, ihrer Sprache und ihrer Funktion radikaler gestellt als Duchamps 1913 verwirklichter Entschluß, eine Fahrradgabel auf einen Schemel zu montieren und zum Kunstwerk zu erklären. Mit dieser Geste stürzte er die Kunst in eine tiefe Identitätskrise. Er tilgte die bildnerischen Kriterien aus der Kunst und ersetzte die Darstellung eines Gegenstandes durch das Dargestellte, durch den Gegenstand. Darstellung und Dargestelltes werden identisch. Reduziert auf diesen formalen Aspekt ist Duchamps Fahrradgabel auf dem Schemel nur eine Fahrradgabel auf einem Schemel. Sonst nichts!

Indem Duchamp den Gestaltungsmitteln eine scharfe Absage erteilte, wandte er sich gegen die Ästhetik der bildnerischen Darstellung und ironisierte die Problematik der Beziehung von Inhalt und Form. Kompositionell-formale Erwägungen sind für die Readymades unerheblich. Der Verzicht auf Komposition führt von der bildnerischen Darstellung zur Demonstration. *"Mit dem bloßen Readymade verlegt die Kunst ihren Brennpunkt (focus) von der Form der Sprache zu dem, was gesagt wird"* (Joseph Kosuth).

Nicht zufällig spiegeln sich Duchamps künstlerische Aktivitäten in Notizen Piet Mondrians aus der gleichen Zeit. Auch Mondrian ging es darum, das Problem der abbildenden Darstellung zu überwinden: *"Die natürliche Oberfläche der Dinge ist zwar schön, aber ihre Nachahmung ist etwas Totes. Die Dinge geben uns alles, aber ihre Darstellung gibt uns nichts mehr."* Duchamp befreite das Ding von der Form, Mondrian hingegen bemühte sich, die den "Dingen" zugrunde liegenden Gesetzmäßigkeiten und Harmonien freizulegen. Duchamp demonstriert – Mondrian komponiert. Komposition strebt nach Gleichgewicht und Harmonisierung formaler Beziehungen innerhalb eines gegebenen Rahmens.

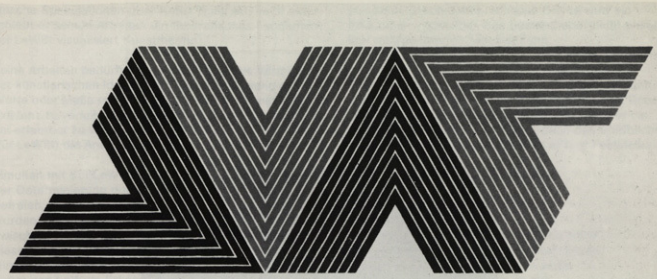
Eine Reihe von Künstlern in Europa wie Manzoni, Schoonhoven (Abb. 1), Roehr und die Zero-Gruppen, in den USA wie Agnes Martin und Frank Stella attackierten Ende der fünfziger Jahre Mondrians Position. Sie verwarfen Mondrians Komposition innerhalb des Bildrahmens zugunsten der Verdinglichung des Bildes. Die bildnerischen Mittel dienen ihnen nicht mehr zum Transport außerbildnerischer Realitäten; sie sind nicht mehr auf ein Rahmenprogramm verpflichtet, das die kompositionellen Determinanten festlegt. Die bildnerischen Mittel sind zugleich Instrument der Darstellung und Dargestelltes. Serielle Verfahrensweisen bei den europäischen Künstlern und symmetrische bei den Amerikanern verwirklichten diese Überlegungen und verliehen der Kunst die entscheidend neuen Impulse. Besonders kraß nimmt sich Frank Stellas Einwand gegen Mondrian aus: *". . . die geometrischen europäischen Maler (bemühen sich) wirklich um das, was ich relationale Malerei nenne. Die Basis ihrer gesamten Idee ist das Gleichgewicht. Man setzt etwas in die eine Ecke und balanciert es mit etwas in der anderen Ecke aus. Jetzt wird die 'neue Malerei' als symmetrisch charakterisiert. Ken Noland setzte die Dinge in die Mitte, und ich werde ein symmetrisches Muster benutzen, aber wir benutzen Symmetrie auf verschiedene Weise. Sie ist nonrelational. In der neueren amerikanischen Malerei bemühen wir uns, die Sache in die Mitte und symmetrisch zu setzen, um die Sache direkt auf die Leinwand zu bekommen. Der Gleichgewichtsfaktor ist nicht wichtig. Wir versuchen nicht, alles herumzukutschieren. . . Meine Malerei beruht auf der Tatsache, daß nur das, was gesehen werden kann, da ist. Sie ist wirklich ein Gegenstand. Jedes Gemälde ist ein Gegenstand, und jeder, der sich damit einläßt, muß sich dem Dingcharakter seiner Taten stellen. Er macht ein Ding"* (Bruce Glaser, Questions to Stella and Judd, Art News, 1966).

1



Stella realisiert konsequenter als die übrigen Künstler seine Einsichten. Er macht Bild-Objekte ohne darstellerische Verbindlichkeiten, nicht weniger autonom als Duchamps Readymades. Evident wird dies an seinen "shaped canvases". Stella gibt ein symmetrisches Modul vor (beispielsweise eine V-Form) (Abb. 2) und wiederholt es in kontinuierlicher Reihung. Es entsteht eine bildnerische Struktur, deren äußerer Umriß den Bildrahmen sprengt: Umriß ist Reflex der Struktur – die Struktur ist das Bild – das Bild ist Objekt.

Stellas Bildstrukturen sind rational kalkuliert und rational erfahrbar. Ihre Rationalität ist *"grundsätzlich indifferent gegen jeglichen Individualismus und damit zugleich indifferent gegen alle Ausprägungen der*



2

Originalität und des Geschmacks" (Max Imdahl). Die Folge: Der Betrachter vermag nach ihrer Analyse die Bildstrukturen zu begreifen und wird damit in *"die Rolle"* ihres *"potentiellen Urhebers"* (Max Imdahl) versetzt.

Gerade dieser Aspekt der rationalen Kalkulation wurde in der Minimal Art hervorgehoben. Sie ist gewissermaßen die räumliche Projektion der Vorstellung Frank Stellas. Nicht von ungefähr stellte sich angesichts der *Primary Structures* (Lucy R. Lippard) – *Elementarformen* – die Vermutung ein, daß ein Entwurf des einen oder anderen Objekts hinsichtlich der Information über seine formale Struktur die gleichen Dienste leiste wie die materielle Realisierung. Allerdings unter der Voraussetzung, daß das *"Konzept"* nicht bloß eine *"generelle Richtung"* (Sol LeWitt) angab – es hätte sich ja sonst nicht von einer herkömmlichen Entwurfsskizze unterschieden –, sondern die in der Vorstellung bereits vollkommen abgeschlossene Arbeit. Deshalb konnte Sol LeWitt in seinen "Paragraphen" folgern: *"Ideen allein können Kunstwerke sein."*

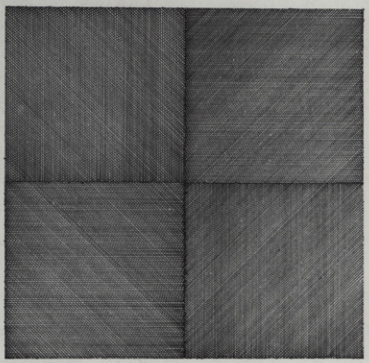
Als Konsequenz dieser Einsicht muß die Verpflichtung der Kunst auf Anschaulichkeit ein *"stillschweigendes a-priori-Konzept künstlerischer Möglichkeiten"* (Joseph Kosuth) verkörpern. So bezeichnen schon die Begriffe "Malerei" und "Skulptur" eine Konditionierung des künstlerischen Vorgehens. Zwar wurde in der amerikanischen Malerei seit Jackson Pollock versucht, die Konditionierung durch die traditionellen Medien aufzuheben, aber alle Versuche bewegten sich innerhalb dieser Medien und führten nicht über sie hinaus. Im Gegenteil – sie stabilisierten sie.

Sogar die Land Art (Earth Art) bleibt den Bedingungen der traditionellen Kunst verhaftet. Die "Land Artisten" überschreiten diese Grenze nur scheinbar, auch wenn sie Fotos und Filme zur Übermittlung ihrer Arbeiten benutzen. Die Fotos und Filme sind nichts weiter als illustrative Reproduktionen. Die Arbeiten verlassen den Bild-Rahmen nicht, der Bild-Rahmen wird lediglich auf die Ausmaße der Erdoberfläche erweitert und findet dort seine natürlichen Grenzen.

Für die Ausstellung *Aerial Art*, die Robert Smithson 1967 auf dem Dallas – Fort Worth Regional Airport organisierte, schlug Sol LeWitt ein non-visuelles (non visual) Objekt vor: Ein Kubus "unbekannten Inhalts" mit einer Kantenlänge von 32 cm sollte vergraben werden. Der Vorgang des Vergrabens wurde fotografiert. Doch anders als die reproduzierenden Fotografien der Land Art-"Skulpturen" sind diese Fotos reine Dokumentationen. Sie dokumentieren eine Arbeit, die zwar existiert, und dennoch nicht visuell erfahrbar ist. LeWitts Arbeit hat zwei Existenzebenen: eine reale und eine mentale. Die reale wird bezeichnet durch den vollzogenen Prozeß, das Faktum des "vergrabenen Kubus", die mentale durch die Kenntnis des Faktums, vermittelt von beliebigen Informationsträgern.

Die Motivation für den "vergrabenen Kubus" entsprang Sol LeWitts Unbehagen an der Eigengesetzlichkeit der Gestaltungsmittel in Malerei und Plastik, die ihm eher Mißverständnisse als Klarheit über die ursprüngliche künstlerische Idee zu vermitteln schienen. Die Mißverständnisse stellen sich ein zwischen der Konzeption eines Werkes durch den Künstler und seiner Perzeption durch den Betrachter.

LeWitt beseitigt die Mißverständnisse, indem er sie vergräbt. Er thematisiert das Dilemma, indem er den "Träger" der Mißverständnisse – das Objekt – vergräbt. Kraft seines Tuns setzt er kunsttheoretische Reflexionen frei: Das Kunstwerk ist nicht das Objekt (der Kubus), das Kunstwerk ist die Kenntnis des gesamten (abgeschlossenen) Vorgangs, der aus mehreren, gleichrangigen Elementen – Kubus, Prozeß des Vergrabens, das Faktum seiner Vollendung – gebildet wird. Das Objekt (der Kubus) hat lediglich instrumentellen Charakter; es gewinnt erst in Verbindung mit den übrigen Elementen seine Bedeutung: *"Wie ein Kunstwerk aussieht, ist nicht so sehr wichtig. Es muß nach irgend etwas aussehen, wenn es eine physische Form hat. Egal, welche Form es letztlich hat, es muß mit einer Idee beginnen. Es ist der Prozeß von Konzeption und Realisation, mit dem der Künstler zu tun hat. Ist ihm einmal vom Künstler physische Realität gegeben, ist das Werk offen für die Vorstellung aller, den Künstler eingeschlossen. (Ich benutze das Wort 'perception' [Vorstellung], um die Aufnahme von Sinnesdaten zu bezeichnen, das objektive Verstehen der Idee und gleichzeitig die subjektive Interpretation von beidem). Das Kunstwerk kann nur erfahren werden, wenn es vollendet ist"* (Sol LeWitt).



3

Die Problematik der im gestalteten Werk nur bedingt realisierten Idee, die der "vergrabene Kubus" umreißt, aber nicht aufhebt, wird in Sol LeWitts *Walldrawings* (Wandzeichnungen) – seit 1969 – gelöst: Aus der **Determinierung** durch die Gestaltung wird ein **Eigenwert** der Gestaltung. Beim traditionellen Kunstwerk beeinflußt die Eigengesetzlichkeit der Medien den Gestaltungs-(und Rezeptions-)prozeß und verschleiert die dem Kunstwerk zugrunde liegende Vorstellung zwangsläufig. Der "vergrabene Kubus" hebt die Gestaltung auf, ist Negation dieser Bedingtheit. Die *Walldrawings* (Abb.3) dagegen machen die morphologischen Eigenwerte des Zeichnungsträgers "Wand" zum integralen Bestandteil der jeweiligen Zeichnung. Vom Künstler in Anweisungen festgelegt wird nur die Struktur der Linienformation, die in jedem Fall unabhängig vom spezifischen Charakter der Wand unmodifiziert verwirklicht wird. Darüber hinaus ist gerade das, was im traditionellen Kunstverständnis Mißdeutungen verursacht, die Basis für eine unendliche Fülle gestalterischer Möglichkeiten. Diese Fülle von Möglichkeiten bemißt sich einerseits nach den morphologischen Werten des zu Gestaltenden und andererseits nach der individuellen Handschrift des Gestalters, irgendeiner Person, der die Verwirklichung der *Walldrawings* übertragen wird. So wird die künstlerische Idee trotz individueller Darstellung **adäquat** visualisiert.

Eine letzte Steigerung erfährt das Prinzip der *Walldrawings* durch zehn "Anweisungen", die Sol LeWitt in dem Buch *Concept Art* (Köln, 1972) veröffentlichte: Die Realisierung dieser Anweisungen – etwa: *"Nimm einen Füllfederhalter oder Bleistift, zeichne eine Linie von beliebiger Länge, aber nicht gerade"* – ist dem Adressaten überlassen. Dabei wird dieser nicht einmal auf eine bestimmte Struktur verpflichtet, er kann vielmehr, ohne die künstlerische Idee Sol LeWitts im geringsten zu verfälschen, individuell über das Aussehen des Werkes entscheiden. *"Der Wille des Künstlers ist nebensächlich für den Prozeß, den er von der Idee bis zur Vollendung initiiert. Sein Wille kann nur subjektiv sein"* (Sol LeWitt).

In seinen Arbeiten reflektiert Sol LeWitt *Sentences on Conceptual Art*. Kunst-Theorie und Kunst-Praxis sind identisch. Es werden weder literarische oder philoso-

phische Spekulationen über Kunst illustriert, noch unterschiebt er seinen Arbeiten ein theoretisches Fundament: Sol LeWitt visualisiert Kunsttheorie.

Seine Arbeiten bedürfen der Ausführung. Die Vermittlung der künstlerischen Idee in Form einer Anweisung durch Worte oder Maße reicht nicht aus, um dem Kunstwerk Existenz zu verleihen. Der Idee genügt die Vermittlung, um erfahrbar zu werden – das Kunstwerk benötigt (für LeWitt) die Anschaulichkeit, um erfahrbar zu sein.

Simultan mit Sol LeWitts Bemühungen, die Kunst aus der Determinierung durch die darstellenden Medien zu befreien, ohne ihre Anschaulichkeit in Frage zu stellen, wurden in den Vereinigten Staaten wie auch in Europa zwischen 1966 und 1969 Versuche unternommen, diese anschaulichen Werte auf informatorische Hinweise zu reduzieren. Angeregt wurden die Versuche außer von LeWitts Erkenntnissen durch Carl Andres Bodenskulpturen ("Schnitte in den Raum"), die künstlerisch-philosophischen Untersuchungen Mel Bochners und den Rekurs auf die sprachkritischen Abhandlungen Ludwig Wittgensteins.

Für die weniger spekulativ als empirisch operierenden amerikanischen Künstler kleidete Lawrence Weiner die wesentlichen Aspekte dieser Bestrebungen 1969 in die programmatischen Thesen:

1. *The artist may construct the piece.*
2. *The piece may be fabricated.*
3. *The piece need not to be built.*
   Each being equal and consistent
   with the intent of the artist
   the decision as to condition
   rests with the receiver upon the
   occasion of receivership.

(1. Der Künstler kann die Arbeit realisieren. 2. Die Arbeit kann von einer anderen Person ausgeführt werden. 3. Es ist nicht notwendig, die Arbeit zu realisieren. – Jede dieser Möglichkeiten hat denselben Wert, und jede entspricht der Absicht des Künstlers. Über die Ausführung der Arbeit wird der eventuelle Besitzer entscheiden.)

Weiner verlagert die Existenz der Kunstwerke aus der Realität in die Imagination. An die Vorstellungskraft des Rezipienten wird appelliert, nicht an seine visuelle Sensitivität. Die Vermittlung der künstlerischen Vorstellung erfolgt nicht mehr in der Beschränkung auf die traditionell darstellenden Medien, sondern potentiell ist jedes beliebige, verfügbare Medium Informationsträger: Sprache in all ihren möglichen Verwendungsformen ebenso wie Malerei oder Zeichnung – doch eigentlich traditionelle Darstellungsmedien. Die Medien werden prinzipiell gleichrangig behandelt. Bezeichnenderweise bedienen sich die meisten Künstler, wenn auch nicht ausschließlich, des Mediums Sprache und deren Flexibilität. Sprache läßt sich assoziativ, deskriptiv, literarisch und analytisch verwenden.

Sprache assoziativ: Lawrence Weiner löst mit Hilfe der Sprache Assoziationen aus, die sich auf Sinneswahrnehmungen richten, welche nicht sichtbar sind. Die Arbeit *Langsam gestiegenes Wasser* (Slowly raised water – Coll. Hock, Krefeld) suggeriert einen Vorgang und stellt ihn zugleich als abgeschlossen hin. Beides, sowohl der Prozeß (langsam steigend) als auch das Faktum (gestiegen) ist in der Realität niemals gleichzeitig zu sehen. Durch die sprachliche Dichte wird ein Phänomen vorstellbar, das besteht, aber nicht anschaulich wahrgenommen werden kann.

Während Lawrence Weiner Sinneswahrnehmungen suggeriert (visuelle oder auch akustische), ruft Robert Barry mit seinen Arbeiten Unbewußtes auf. Für die Ausstellung *Konzeption – Conception* des Städtischen Museums Leverkusen (1969) traf er fünf Feststellungen:

Something I was once conscious of
but have now forgotten.
Something which is unknown to me,
but works upon me.
Something that is taking shape in my mind
and will sometime come to consciousness.
Something which is very near in place
and time but not yet known to me.
Something that is searching for me,
and needs me to reveal itself.

(Etwas, was mir einst bewußt war, und was ich jetzt vergessen habe. Etwas, was mir unbekannt ist, mich aber bewegt. Etwas, das sich in meiner Vorstellung formt und mir einmal bewußt werden wird. Etwas, was zeitlich und örtlich sehr nahe ist, was ich aber noch nicht kenne. Etwas, das mich sucht und mich braucht, um sich selbst zu entfalten.)

"Something" – etwas Unbewußtes wird um-schrieben und dabei fortschreitend von Sentenz zu Sentenz in seiner Beziehung zum Bewußtsein des Autors eingekreist. Barry thematisiert den unbestimmten Zustand zwischen Nicht-mehr-Wissen und Noch-nicht-Wiedererkennen.

In einer weiteren Arbeit, realisiert für die Ausstellung *"Konzept"-Kunst* im Kunstmuseum Basel (1972), überläßt Barry nicht nur die Aneignung dem Assoziationsvermögen – er entwickelt schon das Stück fortschreitend auf assoziativem Wege. *"It can be presented, experienced, defined, placed. . . . doubted, followed and completed"* (es kann präsentiert, erfahren, definiert, plaziert. . . . bezweifelt, befolgt und vollendet werden) (1971). Von "presented" bis "completed" thematisiert die Arbeit den Prozeß ihrer eigenen Entstehung und ist damit Beispiel für den Ablauf von Assoziationsketten.

Sprache deskriptiv: Im Werk von Douglas Huebler fungiert Sprache zur Beschreibung von Prozeduren, die vom Künstler initiiert werden. Deren Realisierung überläßt Huebler häufig anderen Personen. Während der Ausführung werden Fotos angefertigt, die einzelne Stadien dokumentieren. Diese Fotos bilden zusammen mit der Beschreibung die *"Form"* (Huebler) der Arbeiten. In einem Interview zur Ausstellung *Prospect* in der Düsseldorfer Kunsthalle schlug Huebler 1969 vor: *"During a given 24 hour period 24 photographs will be made of an imagined point in space that is directly over each of 24 geographic locations that exist as a series of points 15 longitudinal degrees apart along the 45° Parallel North of the Equator. . . "* (Während einer 24-Stunden-Periode werden 24 Fotos von einem imaginären Punkt im Raum gemacht, der direkt über den 24 geographischen Standorten liegt, die eine Serie von Punkten im Abstand von je 15 Längengraden auf dem 45. Breitengrad nördlich des Äquators bilden. . .)

Objektiv vollzieht sich eine Erdumdrehung binnen vierundzwanzig Stunden. Subjektiv wahrgenommen dagegen

wird die Vierundzwanzig-Stunden-Einheit durch eine Umdrehung der Sonne um die vermeintlich stillstehende Erde. Den Widerspruch macht Douglas Huebler zur Basis seines *Location Piece: 14:* Falls die vierundzwanzig Fotos angefertigt würden, zeigten sie vierundzwanzig verschiedene Orte zu jeweils der gleichen Tagesstunde. Im Ablauf von vierundzwanzig Stunden ändert sich also die "Orts"-Zeit nicht; und obwohl stets von demselben Fixpunkt aus fotografiert, wären auf den Fotos verschiedene Orte zu sehen. Der Beschreibung des Stückes gab Douglas Huebler eine Weltkarte bei, auf der die vierundzwanzig verschiedenen Orte markiert sind. Dargestellt wird auf der Weltkarte der Ablauf von vierundzwanzig Stunden als lineare Progression auf dem 45. Breitengrad. *Location Piece: 14* verbindet, sobald es begriffen wird, den Ablauf von vierundzwanzig Stunden Zeitdistanz mit der Raumdistanz von 8800 Meilen (Umfang des Erdballs auf dem 45. Breitengrad), transponiert in die reale Zeit der Rezeption.

Sprache literarisch: John Baldessari schreibt Geschichten. In seinem Stück *Two artists* (Zwei Künstler) erzählt er von zwei Artisten mit kontroverser Selbsteinschätzung. Der erste glaubte, ein Künstler müsse Publizität haben, um überhaupt ein Künstler zu sein, der zweite verschaffte sich Publizität und wurde als Künstler rasch akzeptiert. *"Moral: Die Zeit fliegt dahin, deshalb tue die wichtigen Dinge zuerst."* Die Geschichte für sich allein ist Literatur. Doch Baldessari kombiniert sie mit dem Foto einer fliegenden Düsenmaschine. Geschichte und Foto sind gleichwertige Bestandteile der Arbeit. Durch das Foto wird eine Metapher eingeführt, die blitzartig ironisiert, was die Moral der Geschichte mit betulichem "Schulterklopfen" ausdrückt. Das Foto erweitert die Geschichte zur Satire über den Kunstbetrieb. Es unterstellt, daß nur der Künstler gut ist, der Erfolg hat. Das Flugzeug wird zum Statussymbol: Erfolgreich ist, wer zum Jet-Set gehört.

Sprache analytisch: Die konsequenteste Anwendung findet Sprache in den Texten der englischen Art-Language-Gruppe (u. a. Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin und Harold Hurrell). Sprache erfährt hier einen Funktionswandel, indem sie nicht als Element eines Kunst-Vorschlags auf ein vorstellbares Kunst-Werk hinweist, sie wird vielmehr Instrument zur Analyse von Vorstellungen über Kunst. Die Art-Language-Gruppe *schreibt* (in ihren gleichnamigen Publikationen) Kunsttheorie.

Mit ähnlichen Problemen wie die Art-Language-Gruppe beschäftigt sich Joseph Kosuth. Ende 1969 erschien in der englischen Kunstzeitschrift "Studio International" der Aufsatz *"Art after Philosophy"*, das theoretische Programm – gewissermaßen der Schlüssel – für seine künstlerische Tätigkeit. Kosuth sieht in seinen Arbeiten (propositions) ebenso einen Kommentar zur Kunst (comment on art) wie in seinen theoretischen Äußerungen: *"Meine Tätigkeit umfaßt beide Tätigkeiten gleichermaßen – Setzungen ohne Kenntnis des Zusammenhangs, in dem sie wirksam sind, insbesondere in Kunstpublikationen, werden zu esoterisch oder schlimmer – poetisch"* (Brief an Verf.).

Kosuth benutzt Sprache in doppelter Hinsicht: Einmal als Mittel zur Verständigung über Kunst, zum anderen als Gegenstand seiner Kunst. Ein Absatz der *Proposition 14* aus der *sechsten Untersuchung 1969* (veröffentlicht 1972, Köln) lautet:

(1) *Babies are illogical;*
(2) *Nobody is despised who can manage a crocodile;*
(3) Illogical persons are despised.
Univ. "persons"; A -- able to manage a crocodile;
B -- babies; C -- [illegible]; D -- logical.

(1. Babies sind unlogisch; 2. Niemand wird verachtet, der mit einem Krokodil umgehen kann; 3. Unlogische Personen werden verachtet. Allg. "Personen"; A -- mit einem Krokodil umgehen können; B -- Babies; C -- [illegible]; D -- logisch.)

Obwohl die drei Statements und die Auflösung des Sprach-"Rätsels" in einem vierten Statement (Babies werden verachtet) Aussagen sind, ist der Inhalt irrelevant. Deshalb benutzt Kosuth wahrscheinlich möglichst banale Beispiele. Die Sätze bedeuten nichts, sie etablieren ein abstrakt-lineares System, innerhalb dessen die Worte (etwa: B -- Babies) Punkte markieren. Das System baut sich auf, wenn der "Leser" die inhaltlich eigentlich irrelevanten Aussagen den Spielregeln gemäß kombiniert. Sind diese Beziehungen erfaßt, wird unversehens der "Leser" zum Rezipienten des Stückes. Kosuth verfährt nach der Bekundung von Ludwig Wittgenstein: *"Die Bedeutung liegt im Gebrauch"*, und verwendet Worte als Zeichen. Als erster Künstler "zeichnet" Kosuth abstrakt.

Indem Kosuth Sprache von allen Inhalten trennt und als formal-abstraktes Zeichensystem einsetzt, stößt er bis an die Grenzen ihrer Verwendungsmöglichkeiten vor.

Medienvielfalt: Jan Dibbets operiert mit Fotos, Filmen, Videotapes, Zeichnungen und deskriptiver Sprache. Er bevorzugt die fotografischen Medien und nutzt die übrigen je nach den Erfordernissen des einzelnen Stückes. Seine *Schattenstücke* benötigen außer der Beschreibung, die im Titel enthalten ist, keine nähere Präzisierung zum Verständnis der Fotos. Beispielsweise: *Konrad Fischers Galerie in Düsseldorf, fotografiert von 8.40 Uhr bis 14.10 Uhr im Abstand von zehn Minuten* (1969). Die vierunddreißig Fotos dieser Arbeit dokumentieren zusammen das Wandern des Schattens in dem gegebenen Zeitablauf, obwohl jedes Foto für sich nur einen Zeitpunkt fixiert und die Zeitdifferenz von zehn Minuten zwischen zwei Fotos ausschließlich durch den Vergleich der Standorte des gewanderten Schattens erfahrbar ist. Vierunddreißig Zustands-Fotos belegen einen Zeitablauf von fünfeinhalb Stunden, der beliebig schnell abgeschritten werden kann. Dibbets' Stück visiert zwei Zeitebenen an: Ein objektiver Zeitablauf von fünfeinhalb Stunden wird für den Betrachter erfahrbar in einem Zeitabschnitt, den er selbst bestimmt.

In einer Arbeit für das Buch *Concept Art* werden Fotos durch eine Zeichnung ergänzt. Die Zeichnung entschlüsselt das Prinzip, wonach die Fotos entstanden sind. Fotografiert wurden dreizehn Ansichten einer Waldschneise von irgendeinem Punkt ihrer Mittelachse aus. Dabei drehte sich der Fotograf von Foto zu Foto um dreißig Grad, bis er an den Ausgangspunkt zurückgekehrt war. Die dreizehn Einzelansichten, hintereinander gereiht, projizieren die Totalansicht der Waldschneise in die Fläche und übertragen so ein Phänomen dem Vorstellungsvermögen des Betrachters, das anders nur am Aufnahmeort und im Nachvollzug des Fotografierprozesses wahrgenommen werden kann. Ohne die Zeichnung wäre das Stück nichts als eine scheinbar willkürliche Folge von Landschaftsaufnahmen, deren Zusammenhang kaum zu erschließen ist.

Wenn in den Arbeiten Prozesse, Zeitprobleme angesprochen werden, sind sie doch immer schon vollendet und werden vom Betrachter als Vergangenes, in die reale Zeit übersetzt, erfahren. Die Stücke sind abgeschlossen, sie werden als Ganzes übermittelt.

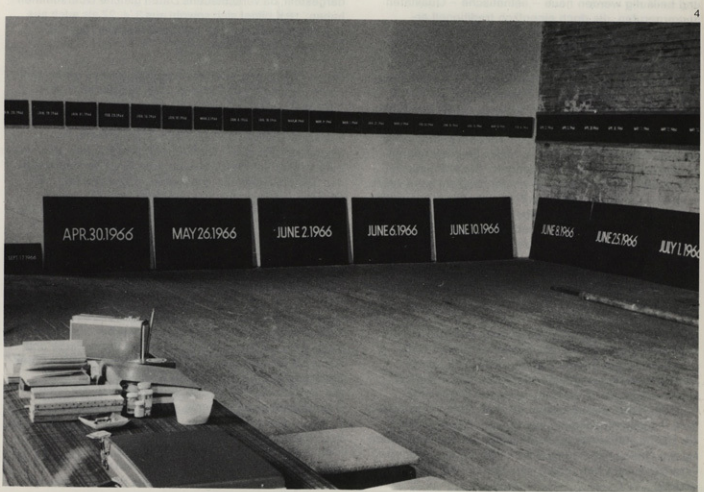
On Kawaras *Ongoing piece* (Carl Andre) – "Fortlaufendes Stück" – findet sein Ende erst mit dem Tod des Künstlers. Kawaras tägliche Arbeit ist lediglich Detail des gesamten Stückes, das aus mehreren, parallel laufenden Serien besteht; etwa den Serien *"I got up"* (Ich stand auf), *"I read"* (Ich las), *"I met"* (Ich traf), *"I went"* (Ich ging) oder den Bildern aus der *"Today"*-Serie (Abb. 4.). Kontinuierlich wird festgehalten, wann der Künstler aufgestanden ist, was er gelesen hat, wen er getroffen hat, wohin er gegangen ist und an welchem Tag er ein Bild gemalt hat. Die "Datum"- Bilder, Leinwände unterschiedlicher, aber normierter Größe, zeigen auf monochromer Fläche das Datum ihrer Entstehung. Ein Bild, das nicht bis 24 Uhr fertiggestellt ist, wird zerstört. Zu jedem Bild notiert On Kawara eine Schlagzeile aus einer Zeitung, die ihm aus einem nicht näher bestimmbaren Grund aufgefallen ist. Die Serien Kawaras sind intim in ihren Aussagen, da er seine eigene individuelle Existenz in ihnen spiegelt: Sie werden zur Projektionsebene. Mit Hilfe der Arbeiten bemüht er sich, sein Dasein zu objektivieren und sich gleichsam "von außen zu betrachten" (On Kawara). Die "Datum"-Bilder verdeutlichen, daß Kawara seine Existenz in bewußt gesetzten Zeitabschnitten, den Tagen, erkennt. Die Tage sind seine Biografie. Im biografischen Teil des Kataloges *"Konzept"-Kunst*, die am 18. März 1972 eröffnet wurde, schrieb er: *"18. März 1972 - 14 328 Tage"*. Für On Kawara haben die Tageseinheiten als objektive Zeitsetzungen zentrales Gewicht – sie strukturieren sein Werk.

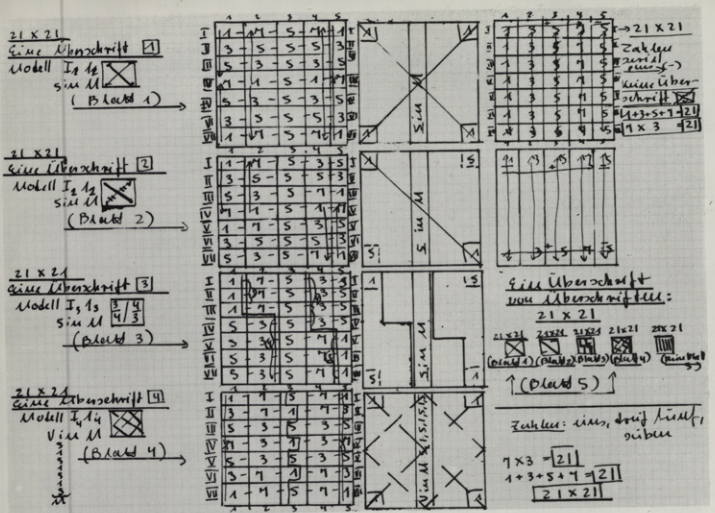
Kawara registriert seine Existenz – Stanley Brouwn schreitet sie ab. Sein individueller Schritt ist das Maß, wodurch er sich der Welt und seiner Existenz in der Welt vergewissert. Sein Buch *Afghanistan – Zambia*, 1971 vom Aachener Zentrum für aktuelle Kunst, "Gegenverkehr", herausgegeben, ist gewissermaßen die Quintessenz seines Werks und auch seines Lebens. Darin hat Brouwn sämtliche Länder verzeichnet und vor jeden Landesnamen den Zusatz gestellt: *"The total number of my steps in. . . "* (Die vollständige Anzahl meiner Schritte in. . . .). Es ist gleichgültig, ob Brouwn – wie 1971 für eine Ausstellung im Amsterdamer Stedelijk-Museum – seine Schritte in Algerien, Marokko und Spanien tatsächlich vollzogen (und präzise beziffert) hat, ob er sie noch vollziehen wird oder nicht dazu kommt – sein Leben ist mit *Afghanistan – Zambia* von A – Z umrissen.

Brouwns Werk folgt der Devise *This way Brouwn* (So Brouwn). Bereits aus den fünfziger Jahren datieren Zeichnungen, die auf demselben Prinzip beruhen: Brouwn erfragte von einem Passanten den Weg zu einem bestimmten Ort und zeichnete den Verlauf nach dessen Angaben auf ein Stück Papier. Brouwn setzte einen Rollentausch in Gang. Der Künstler (Brouwn) zeichnete nicht nach eigenen (künstlerischen) Vorstellungen, sondern führte die Vorstellungen einer anderen Person (des Passanten) in einem künstlerischen Medium aus.

In einer Ausstellung im holländischen Schiedam (1970) beklebte Brouwn den Fußboden mit Streifen jeweils in Richtung einer der Hauptstädte dieser Welt: So vermochte der Besucher wenige Meter in Richtung Seoul zu gehen oder in Richtung Moskau, in Richtung Paris ebenso wie in Richtung Tokio. Der Globus konzentrierte sich für den Besucher einen Augenblick lang in einem Raum des Schiedamer Museums.

4





5

Wichtige Aspekte der *Conceptual Art* manifestieren sich in den Arbeiten (Abb. 5) von Hanne Darboven und beiläufig werden neue – ästhetische – Qualitäten hervorgerufen, die doch eigentlich traditionell erscheinen. Hanne Darbovens Medium ist die Sprache – Sprache, die wie bei Joseph Kosuth nicht zur Vermittlung von Inhalten verwendet wird und daher keine Mißdeutungen und Mißverständnisse produzieren kann –, eine Sprache, die auf Eindeutigkeit abzielt: Es ist die Sprache der Zahlen. Hanne Darboven nimmt die Zahlen als pure Zahlen. Genauer: als Buchstaben. Sie schreibt mit Zahlen Texte, die nicht mehr zum Inhalt haben als die Zahlen vorstellen. In ihren Texten re-präsentieren die Zahlen nichts – sie präsentieren. Sie präsentieren sich selbst. Hanne Darboven nimmt die Zahl beim Wort. In ihren Arbeiten werden die Zahlen aus ihrer ursprünglichen Funktion, Mengen in abstrakten Chiffren zusammenzufassen, herausgenommen; sie werden Mengen. Die Zahlen werden so häufig aufgeführt, wie ihr Nennwert es angibt. Eins und Eins ist nicht Zwei, Eins und Eins ist Eins Zwei. Sprache und Gegenstand der Sprache sind identisch. Hanne Darboven beschreibt nichts – sie schreibt.

Hanne Darboven schreibt ein System aus, das auf Tagesdaten gründet. Je ein Tagesdatum wird in die Quersumme aus Tages- und Monatszahlen sowie Jahreszziffern zusammengezogen. Die documenta 5 wurde am 30. 6. 72 eröffnet, in Hanne Darbovens Sprache lautet dieses Datum 45 K (K steht für Konstruktion) – zusammengesetzt aus 30 plus 6 plus 7 plus 2 = 45. Hanne Darboven veranschaulicht ein System, indem sie die Quersumme ausschreibt. Das System wiederum veranschaulicht den Ablauf von Jahren und Jahrhunderten.

Jeder einzelne Tag ist in diesem ausgeschriebenen System enthalten. Aber nicht jeder Tag wird einzeln dargestellt, da verschiedene Daten gleiche Quersummen haben: 16 K bildet sich sowohl aus 3. 4. 27 als auch aus 4. 3.72. Hanne Darboven hat einen eigenen Kalender erfunden und schreibt ihn aus.

Die Darstellung ihres Systems bringt keine Problematik von Form und Inhalt mit sich. Das System ist in sich "stimmig", und in der Visualisierung wird diese "Stimmigkeit" evident. Zahlen, Zahlen-Worte oder beliebige abstrakte Chiffren stellen das System in Form von Mengenangaben dar. Die Mengen sind die quantifizierten Zahlen oder Chiffren. Deshalb liegt es in der Konsequenz des Systems, daß alle denkbaren Artikulationsformen verfügbar sind, und auch, daß jeder, der das System kennt, die Arbeit weiterführen könnte. Hanne Darboven gebraucht ihre Darstellungsmittel konkret. "... *formale mathematische Gesichtspunkte* (werden) *in einem gewissen Sinn ästhetische Kriterien*" (Werner Heisenberg): Beim Betrachten einer exakt kalkulierten Berechnung stellen sich unvermittelt ästhetische Qualitäten ein.

Die Benennung *Conceptual Art* suggeriert, daß das Kunstwerk nur in der Vorstellung erfahrbar wird. Sicher, doch auch ein Dürer wird jenseits von Form, Farbe und Komposition erst dann "erfahren", wenn man den geistesgeschichtlichen Kontext seines Werkes erkannt hat. Ein *traditionelles* Kunstwerk erschließt sich der reinen Betrachtung genausowenig wie ein *conceptuelles*.

Was hat sich also verändert?

Alle *Conceptual*-Künstler bemühen sich um "... *Dinge, deren Wechselbeziehungen jenseits der Anschauung*

liegen" (Douglas Huebler). Vorstellungen, die nicht visualisierbar sind, werden in den Kunst-Zusammenhang hineingezogen. Das Kunstwerk existiert nur in der Vorstellung. *"Da das Werk jenseits der Anschauung liegt, hängt die Bewußtmachung des Werks von einem System der Dokumentation ab . . . Fotografien, Landkarten, Zeichnung und deskriptive Sprache"* (Douglas Huebler).

Im Zeitalter der Massenkommunikation ist jedes Medium auch für die Kunst offen. Die Eigengesetzlichkeit der Medien ist überwunden – sie werden rein instrumentell verwendet. Der Film eines "Konzept"-Künstlers ist kein filmisches Kunstwerk, sondern transportiert lediglich Informationen über Komponenten dessen, was das Kunstwerk beinhaltet.

Conceptual Art stellt einen hohen Anspruch an den Rezipienten, da die den einzelnen Arbeiten zugrunde liegende Strategie nicht direkt aus der "Anschauung" der Informationen abgelesen werden kann. Erst die Entschlüsselung der Strategie mittels der Hinweise setzt den Betrachter in den Stand, die visuellen Hinweise intellektuell und imaginativ zum "Kunstsinn" zu ergänzen. Infolgedessen bleibt das Verständnis von *Konzept-Kunst* –zumindest vorläufig – auf wenige Rezipienten beschränkt. Solange *conceptuelle* Kunst die Sache einer Minderheit ist, solange ist sie nicht fähig, die modernen Kommunikationsmittel, auf die hin sie konzipiert ist, in ihren Möglichkeiten voll auszuschöpfen. Noch stehen *Conceptual Art* und Massenkommunikation im Widerspruch – noch ist *Conceptual Art* Kunst im etablierten Kunst-Rahmen.

Münster, im März/April 72 Klaus Honnef/Gisela Kaminski

Abb. 1 J. J. Schoonhoven, R 61–2, 1971 (Relief, Pappe + Latexfarbe, 45 × 60), Galerie m, Bochum.
Abb. 2 Frank Stella, Empress of India I (Dreifarben-Lithographie), Gemini G. E. L., Los Angeles.
Abb. 3 Sol LeWitt, Drawing, 6. 3. 69, Galerie Fischer, Düsseldorf.
Abb. 4 On Kawara, Bilder aus den „Today-Series", 1966. Galerie Fischer, Düsseldorf.
Abb. 5 Hanne Darboven, Zeichnung, 1969. Galerie Fischer, Düsseldorf.

Konrad Fischer

* 1939 Düsseldorf. Studium an der Kunstakademie Düsseldorf. Seit 1967 Ausstellungstätigkeit, Mitorganisator verschiedener internationaler Ausstellungen, z. B. *Prospect,* KH Düsseldorf, 1968, 1969, 1971; *Konzeption-Conception,* Städtisches Museum, Schloß Morsbroich, Leverkusen 1969; *"Konzept"-Kunst,* KM Basel 1972. Interview: *K. F. interviewed by Georg Jappe,* in Studio International, 181/930, Febr. 1971, pp. 68-71.

Klaus Honnef

* 1939 Tilsit. 1960–1965 Studium der Soziologie bei René König in Köln. 1962–1965 freier Sportjournalist. 1965–1970 Ressortchef für Kultur bei den Aachener Nachrichten. 1968–1970 Organisation der Ausstellungen des Aachener Zentrums für aktuelle Kunst "Gegenverkehr". 1970 Organisation der Ausstellung "Umwelt-Akzente" in Monschau. Seit 1971 Geschäftsführer des Westfälischen Kunstvereins Münster. Publikation: *Concept Art,* Köln 1972.

Einzelausstellungen

Principia, austauschbare Schrift: 200 x 180, Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1967. *La macchina drogata*, Gal. Visualità, Mailand 1968. *Oltre il linguaggio*, Gal. Visualità, Mailand 1968. *Assiomi*, Gal. Blu, Mailand. *Vobulazione e bieloquenza NEG*, Videotape + Gianni Colombo, Telemuseo Eurodomus, Mailand 1970. *Ritratto d'eroe*, Gal. La Tartaruga, Rom 1971. *Il trono*, in Zusammenarbeit mit Paolo Scheggi, Gal. Mana Art, Rom 1971. *Proposizione*, Françoise Lambert, Mailand 1972. *Il segno portatile*, Gal. Martano, Turin, April 1972. *Principia*, Archivio storico della Biennale di Venezia, 1968. *Copia del vero*, Gal. Visualità, Mailand 1970.

Gruppenausstellungen

Principia, Archivio storico della Biennale di Venezia, 1968. *Copia dal vero*, Gal. Visualità, Mailand 1970. * *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960–1970*, Palazzo delle esposizioni, Rom 1971. *Biennale di Bolzano, 1971*.

Eigene Publikationen

Einleitung zu Piero Manzoni, *Tavole di accertamento*, 1958. Einleitung zu Piero Manzoni, *Linea*, 1959. In: Azimuth, 1963. *Intorno alla*, für Piero Manzoni, 1963. *Obsoleto*, experimenteller Roman, Ed. Scheiwiller, 1967. *Indulgentia*, Erzählung, in: Nuova corrente, Mailand, März 1968. *Dell'utopia*, für Enrico Castellani, Ed. Mauri, Mailand 1968. *Tavole temporali*, für Claudio Parmiggiani, 1968. *Ciclostile N'I*, Ed. Scheiwiller, 1969. *Assenza e contrapunto*, für Fausto Melotti, 1969. *Utopia*, in: IN, Mailand 1971. *Ricerca Contemporanea*, Ed. Scheiwiller 1971. *Copia dal vero numero primo*, in: Domus, 495, 496, 497, 498/1971. *Trasduzione e sub-valore*, in: Data II/2, Febr. 1972, pp. 47–53.

Werkpublikationen

Spazio perduto e spazio costruito, Grafik-Edition, Arte Studio di Macerata, 1971. *Assiomi*, Ed. Gal. Blu, 1971. *14 proposizioni sul linguaggio portatile*, documenti Martano/Due, Gal. d'Arte Martano, Turin, April 1972, s. Einzelausstellungen.

Vincenzo Agnetti

* 1926 Mailand. Lebt in Mailand.

HI-FI-WRITING

Theoretical operations on the language of art automatically lead us back to man's primitive alphabet. This return is brought about through the use of modern instruments and methodologies. If man's primordial past is to be discovered in instinct, intuition and telepathy, his future is a function of intelligence, logic and instrumentation.

Today, instruments and materials become a part of the language of art no longer as represented subject matter, but rather as true and proper linguistic tools. This is a conscious return to the *primal state*. For example, science uses the electro-encephalograph for the measurement of cerebral potential. The resultant diagram is an effect that gives evidence of its cause, which is thought. As art language, the diagram tends to suggest the *ineffective thought* of primitive antiquity. The electro-encephalograph is a high-fidelity instrument, but like all instruments of comparison, including man himself, it is relative. The recorded writings – the diagrams – become illegible again, just like man's earliest intuitional writings. Now, however, there is the difference that unwritten and unspoken thought manages at least to leave behind itself an energetic, behavioural trace of the mind's activity. And when thought closes itself off entirely from writing and all other forms of manifestation, its energy is released – absolutely and no longer relatively – into the wave spaces that form the cosmic tissue of basic memory.

Vincenzo Agnetti
tr. h. martin

14 propositions on portable language, on the word transmitted, received and made a path for an exemplification of anti-time, a coglomeration of anti-instants; time that stands still. 14 telegrams I have sent to myself to deviate he concept of time as a state in itself. In fact time is nothing but the work of formation and consumption of things. In every thing there is a passing and re-passing that we call time. Hence this work is speech without temporal poetics, it is a time-no where departure and arrival are the same thing.

14 proposizioni sul linguaggio portatile, sulla parola trasmessa ricevuta e resa tramite per una esemplificazione dell'antitempo, insieme di antiattimi; tempo che non scorre. 14 telegrammi che ho spedito a me stesso per deviare il concetto di tempo come stato a sè. Il tempo infatti non è altro che il lavoro di formazione e consumazione delle cose. In ogni cosa c'è un correre e trascorrere che chiamiamo tempo. Pertanto questo lavoro è un discorso senza poetiche temporali, è un tempo-no dove partenza e arrivo sono la stessa cosa.

Word

Language is the first portable instrument discovered by man.

The word is a portable sign.

The word communicated at a distance fosters the portable instruments but also makes man portable.

Smells looks gestures noises colors temperatures obstacles etcetera are languages occupied by words.

The written or spoken word depreciates the object which supports it but is objectified.

The word not written and not spoken remains the sole real mystery.

The word when it is alone tends to multiply into many meanings.

The word when it is alone nevertheless remains the title of different themes relating to subjective associations.

Different words together form speech, an available object.

Different words together form a story, a poetic object.

Different words together form an indictment, a political object.

A word repeated becomes another word.

Continues continues continues continues . . . . . .

Parola

Il linguaggio è il primo strumento portatile scoperto dall'uomo.

La parola è il segno portatile.

La parola comunicata a distanza favorisce gli strumenti portatili ma rende portatile anche l'uomo.

Odori sguardi gesti rumori colori temperature ostacoli eccetera sono linguaggi occupati dalle parole.

La parola scritta o parlata svilisce l'oggetto che la supporta ma si oggettualizza.

La parola non scritta non detta rimane l'unico mistero reale.

La parola quando è sola tende a moltiplicarsi in più significati.

La parola quando è sola rimane communque il titolo di temi diversi relativi ad associazioni soggettive.

Diverse parole insieme formano un discorso cioè un oggetto disponibile.

Diverse parole insieme formano un racconto cioè un oggetto poetico.

Diverse parole insieme formano una dinuncia cioè un oggetto politico.

La parola ripetuta diventa un'altra parola.

Continua continua continua continua . . . . . .

Propositions

The following eight propositions represent the basic scheme of my next exhibition, which will be entitled LOST SPACE and CONSTRUCTED SPACE.

A) The discovery of *territory*, with its borders and limits, has concealed the concept of space.

B) Territories within the territory, that is to say *territorial* surfaces, have in their turn given importance to mundane relativity (earthly surroundings).

C) The measurement of various territories has imposed *territoriality:* square meters, minerals, crops, property.

D) The analysis of A, B and C shows that to discover laws and structures we need centuries. They also show that we need just as many centuries to free ourselves from the instruments and the disciplines which have given meaning to these very discoveries.

E) Our cultural background enables us to single out the negative points of the discoveries and carries out a compulsory erasure which is added to that of the wear and tear which permits conceptualism to be overcome. Such erasure, however, implies a neo-culture to exploit the denial.

F) Only time can recover space. In this way culture gets lost in time, becoming an acquisition in the genetic heritage. In a way it may be considered as a metaculture based on present-day culture *almost forgotten by heart.*

G) When space has been recovered, our culture will be *completely forgotten by heart.*

H) The equivalent of *memory* will be complete indifference as regards points A, B, C, D, E, F, G and H.

Proposizioni

Le seguenti otto proposizioni rappresentano lo schema base della mia prossima mostra che si intitola SPAZIO PERDUTO e SPAZIO COSTRUITO.

A) La scoperta del *territorio* coi suoi limiti e le delimitazioni ha occultato il concetto di spazio.

B) I territori nel territorio, cioè le superfici *territoriali* hanno a loro volta esaltato la relatività mondana (circondario terrestre).

C) La misura dei vari territori ha imposto la *territorialità:* metri quadrati, minerali, coltivazioni, possedimenti.

D) L'analisi di A, B e C dimostra che occorrono secoli per scoprire leggi e conformazioni. A, B e C dimostrano inoltre che occorrono altrettanti secoli per liberarci dagli strumenti e dalle discipline che hanno dato un senso alle scoperte stesse.

E) La cultura individua i lati negativi delle scoperte e opera una cancellatura forcata che si aggiunge a quella dell'usura che determina il superamento della concettualità. Detta cancellatura implica però una neocultura che strumentalizza la negazione.

F) Solo il tempo può recuperare lo spazio. In tal modo la cultura si perde nel tempo per cedersi come acquisizione nel patrimonio genetico. In un certo senso si tratterebbe di una metacultura basata sulla cultura attuale *quasi dimenticata a memoria.*

G) Con il recupero dello spazio la cultura sarà *completamente dimenticata a memoria.*

H) L'equivalente della *memoria* sarà l'indifferenza totale verso i punti A, B, C, D, E, F, G e H.

Entstehung der Gruppe Art & Language

Zeitweise Zusammenarbeit von Atkinson und Bainbridge u. a.: *Declaration Series, 1964–1965. Air-Conditioning Show* (Atkinson/Baldwin), Vorbereitungen, 1967. Bainbridge beginnt das *M1 Model* (s. Art-Language I/1/Mai 1969), Dez 1967. Art & Language Press, gegründet von Atkinson/Bainbridge/Baldwin/Hurrell, Coventry, England, Mai 1968. Ikon Gal. Show (Atkinson/Bainbridge/Hurrell), Birmingham 1969. Kosuth, amerikanischer Hg., 1969. Ian Burn und Mel Ramsden im Editorial Board Art-Language, 1971. Charles Harrison, englischer Hg., 1971. Gründung des Art-Language Institute, 1972.

Ausstellungen der Gruppe Art & Language

Hardware (Atkinson, Bainbridge, Hurrell), Architectural Association, London 1967 (Radio-Loop-Stücke – nothing to see at all). * *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, New York Cultural Center, 1970 (Kat./Text: The Art & Language Press – Atkinson, Baldwin, Bainbridge, Hurrell: *1. Notes of Substance Concepts (Art Objects); 2.368 Year Old Spectator; 3. Sunnybank (Text Only); 4. Notes: Harold Hurrell;* The Society for Theoretical Art and Analyses/Burn, Ramsden, Cutforth: *Proceedings;* Burn: *Read Premiss;* Ramsden: *Inquiry no. 5). Ideasstructures*, London Borough of Camden, Survey '70, 24. Juni–19. Juli 1970 (Kat./Hg.: Harrison/Text: Kosuth, *The Sixth Investigation-Proposition 2, 1969 (A.A.I.A.I.);* Atkinson, Bainbridge, Baldwin, Hurrell: *Lecher System).* * *July/August, Exhibition Book*, Studio International Special Issue, 1970. * *Information*, MOMA, NYC 1970 (Kat./Text: Burn, Ramsden: *Proceedings). Concept-Théorie* (Atkinson, Bainbridge, Baldwin, Burn, Hurrell, Kosuth, Ramsden), Gal. Daniel Templon, Paris, 3.–21. Nov. 1970 (Kat./Text: C. Millet; Art & Language, *Example . . .; Investigation (A.A.I.A.I.)). Art & Language*, Gal. Daniel Templon, Paris, April 1971. *Art & Language Press*, Gal. Sperone, Turin, 22. Juni–5. Juli 1971. *The British Avant Garde* (Atkinson, Baldwin), New York Cultural Center, 19. Mai–29. Aug. 1971 (Kat.). * *7e Biennale de Paris*, 1971. *Arte Concettuale* (s. Concept-Théorie), Daniel Templon, Mailand, Okt. 1971 (Kat.). *Art & Language*, Daniel Templon, Mailand, Jan. 1972. *Art-Language "Questionnaire"*, Daniel Templon, Mailand, 19. Jan.–19. Febr. 1972. *"Konzept"-Kunst* (Art & Language/Atkinson, Bainbridge, Baldwin, Hurrell, Kosuth, Harrison), KM Basel, 1972 (Kat./Harrison: *Einführung;* Art & Language, *Typology of Procedures for determining "Proposition Status").* Paul Maenz, Köln, Juni 1972. *The Air-Conditioning Show* (Atkinson, Baldwin), Visual Arts Gal., NYC, 31. Jan.–19. Febr. 1972 (Wiederholung einer Ausst. von 1966).

Art & Language Press

Leamington Spa, Warwickshire, England. Atkinson/Baldwin, *Air-conditioning Show/Air Show/Frameworks*, 1966–67 (Aufl. 200); *Hot-Cold*, 1967 (Aufl. 200); *French Army*, 1967 (Aufl. 200); *Theories of Ethics*, 1971 (Aufl. 200). Hurrell, *Fluidic Device*, 1968 (Aufl. 200). Baldwin/Hurrel, *Handbook to Ingot*, 1970–1971 (Aufl. 200). *Art & Language* (Atkinson, Bainbridge, Baldwin, Harrison, Hurrel, Kosuth), Hg. Paul Maenz/Gerd de Vries, Köln 1972.

Publikationen in Periodica

Atkinson/Baldwin, *De Legibus Naturae*, in: Studio International, 181/933/Mai 1971, pp. 226–232. Harrison, *Virgin Soils and Old Land*, do., pp. 201–205; *Art-Language, 1/4/Nov. 1971*, in: Chroniques de l'Art Vivant, 29/April 1972/spécial Grande Bretagne, pp. 12–13. Atkinson/Baldwin, *Some post-war American work and Art-Language: ideological responsiveness*, in: Studio International, 183/943/April 1972, pp. 164–167.

Art-Language

The Art & Language Press *I/1/Mai 1969:* u. a. Baldwin, *Notes on M1;* Bainbridge, *Notes on M1(1); M1(2). I/2/Febr. 1970:* u. a. J. Kosuth, *Introductory Note by the American Editor;* Baldwin, *Plans and Procedures;* Burn, *Dialogue;* Atkinson, *From an Art & Language Print of View;* ders., *Concerning Interpretation of the Bainbridge/Hurrel Models:* Hurrel, *Notes on Atkinson's Interpretation of the Bainbridge/Hurrell Models;* ders., *Sculptures and Devices;* Ramsden, *Notes on Genealogies. II/3/Juni 1970:* u. a. Burn, Cutforth, Ramsden, *Proceedings, Society for Theoretical Art and Analyses;* Ramsden, *Art Inquiry (2);* ders., *A Preliminary Proposal for the Directing of Perception. II/4/Nov. 1971:* u. a. Atkinson, Baldwin, *Art Teaching;* dies., *La Pensée Avec Images.*

Art & Language

Terry Atkinson

* 1939 Barnsley, Yorkshire. Lebt in Leamington Spa, Warwickshire, England.

David Bainbridge

* 1941 Barnsley, Yorkshire. Lebt in Birmingham.

Michael Baldwin

* 1945 Chipping, Norton, Oxford. Lebt in Oxfordshire.

Ian Burn

* 1939 Australien. Lebt in New York.

Charles Harrison

* 1942 England. Lebt in Berkshire.

Harold Hurrell

* 1940 Barnsley, Yorkshire. Lebt in Hull, England.

Joseph Kosuth

* 1945 Mittelwesten USA. Lebt in New York.

Mel Ramsden

* 1944 England. Lebt in New York.

Bücher

Lucy R. Lippard, * *Changing: Essays in Art Criticism*, NYC 1971. Catherine Millet, *Textes sur l'Art Conceptuel*, Ed. Daniel Templon, Jan. 1972. Ursula Meyer, * *Conceptual Art*, NYC 1972 (Atkinson, Bainbridge, Baldwin, Hurrell: *Lecher System;* Bainbridge, Hurrell: *Loop*, 1967; Bainbridge: *Notes on M1;* Burn: *Mirror Piece*, 1967; Burn: *Xerox Book*, 1968; Burn, Ramsden: Excerpts from *The Grammarien*, 1970; Ramsden: *Abstract Relations*, 1968).

Periodica

Catherine Millet, *Appunti Su Art-Language/Notes on Art-Language*, in: flash art, Okt./Nov. 1971, pp. 12–14. *Art-Language*, Propos recueillis par Catherine Millet, in: Chroniques de l'Art Vivant, 25/Nov. 1971, pp. 10–11.

Terry Atkinson

Ausbildung

Slade School, London 1960–1964.

Lehrtätigkeit

Birmingham College of Art, 1964–1966. Lanchester Polytechnic, Coventry, seit 1966.

Biographisches und Ausstellungen bis zur Zusammenarbeit mit Art & Language

Young Contemporaries Exhibition, London 1962, 1963 (British Arts Council Preis für Malerei), 1964. Mitbegründer der Gruppe Fine-Artz, London, Nov. 1963. Fine Artz-Group Exhibit „Action-chair", London, Mai 1964. *Fine-Artz Group „Miss Misty Show"*, University of Aston, Birmingham, Mai 1966. Trennt sich von der Gruppe Fine-Artz, Mai 1966. Trifft in NYC LeWitt, Dan Graham, Andre, Smithson, besucht LA, Juli–Sept. 1967. Trifft in NYC Kosuth, Weiner, Kawara, Koslov, Barry, Juli–Sept. 1969.

Bainbridge

Biographisches bis zur Zusammenarbeit mit Art & Language

St. Martin's School of Art, London 1963–1966. Lehrt am Birmingham College of Art, 1966–1969; Lanchester Polytechnic, Coventry, 1969–1971; Hull College of Art + Stourbridge College of Art, seit 1971. Arbeitet mit der Fine-Artz Group an *Action-Chair*, 1964. Sculpture Exhibition, St. Martin's School of Art, London 1966.
* 557.087, Seattle Art Mus., 1969.

Baldwin

Ausbildung

Coventry Garden College of Art, 1964–1967.

Lehrtätigkeit

Lanchester Polytechnic, Coventry 1969–1971. Leamington Spa School of Art, seit 1969.

Ian Burn

Biographisches bis zur Mitarbeit in Art & Language

5 Jahre lang Tischler. Verließ Australien 1965. Lebte in London 1965–1967. Mitbegründer der Art Press und der Society for Theoretical Art & Analyses, 1969 (mit Cutforth/Ramsden).

Ausstellungen

Verschiedene Ausstellungen in Australien, 1961–1965. Rudy Komon Gal., Sydney 1966. *Soft Tape (for Australia)*, (+ Ramsden) London 1966 (Text: I. B., Situation—Identity, unveröffentlicht). *The Field*, National Gal. of Victoria; New South Wales Gal., Australien 1968. *Burn, Cutforth, Ramsden*, Pinacotheca, Melbourne, Australien 1969 (Kat./I. B.: Statement). * *Art in the Mind* (als Mitglied der Society for Theoretical Art and Analyses), The New York Cultural Center, 1970 (Kat./I. B.: *Read Premiss*). * *The Boardwalk Show* (+ Ramsden), Protetch-Rivkin, Washington 1971 (Kat./Burn + Ramsden: Auszug aus Notes on Analysis).

Einzelausstellung

I.B. – performatif narratif piece, Daniel Templon, Mailand, Nov. 1971.

Werkpublikationen

Xerox Structure, 1968. *Xerox Piece + Dialogue*, in: Art Press, NYC, Juli 1969. *Unlimited Edition* (+ Ramsden), Selbstverlag, NYC 1971. (I. B. u. a.: *Soft-Tape 1966; Notes on Procedures; Notes for Mirror Reflexes; Diagram for Mirror Piece; Recognizing Languages of Perception*, 1968; *Notes for Altered Photographs*, 1968; *Dialogue*, 1968–1969; *Read Premiss; Transfer*, 1967–1969; *Referential Statements: Artificial Conditions and Synthetic Situations; Conceptual Art as Art;* (+ Ramsden), *The Grammarian May–July, 1970;* (+ Ramsden), *Stating and Nominating*, Aug./Sept. 1970; Interview von Fisher mit I.B.; *Some Notes on Practice and Theory*).

Charles Harrison

Ausbildung

Cambridge University und Courtauld Institute of Art, London 1961–1967. Mitherausgeber von Studio International, 1966–1971.

Lehrtätigkeit

St. Martin's School of Art, London; Maidstone College of Art; University of East Anglia, Norwich 1967–1972.

Harold Hurrell

Ausbildung

Sheffield College of Art, 1961–1964. Institute of Education, London 1964–1965.

Lehrtätigkeit

Hull College of Art, seit 1967. *Function* Seminar, St. Martin's School of Art, London 1967.

Kosuth

Biographisches

Gründer und Direktor von The Lannis Museum of Normal Art, 1967. Gründet die Art's Roses Corporation, 1968. Gründet die Foundation für Non-sensorial Activity, 1969. Faculty Member, The School of Visual Arts.

Einzelausstellungen

15 People Present Their Favorite Book, The Lannis Mus. of Normal Art, NYC 1967. *Nothing*, Gal. 669, LA 1968. *1 March 1969* (J. K./Robert Morris), Laura Knott Gal., Bradford Junior College, Mass. 1969 (Kat./J. K.: 1. II. Relation (Art As Idea As Idea) 1968). ACE Gal.,Vancouver, B.C., 4. Okt.–4. Nov. 1969. Nova Scotia College of Art, Halifax, 25. Okt.–9. Nov. 1969. Instituto Torquato di Tella, Buenos Aires, 28. Okt.–8. Nov. 1969. St. Martin's School of Art, London, 30. Okt.–5. Nov. 1969. A 37 90 89, Antwerpen, 31. Okt.–20. Nov. 1969. Pinacotheca, St. Kilda, Victoria, Australien, 31. Okt.–14. Nov. 1969. Gal. Sperone, Turin, 9.–16. Nov. 1969. *J. K. – kunst als idee als idee*, art & project, Amsterdam, 22.–30. Nov. 1969 (bulletin 14: J. K.: Konzept: *III Licht*). Coventry College of Art, 10.–25. Nov. 1969. Oxford University, Okt. 1969, in Zusammenhang mit *Oxford Project*. Bern 1969, in Zusammenhang mit * *Pläne und Projekte als Kunst*, KH Bern, 1969. Mus. of Contemporary Art, Chicago, Nov. 1969, in Zusammenhang mit * *Art by Telephone*. Leo Castelli Gal., NYC, 22. Nov.–20. Dez. 1969. *J. K.: 15 Locations*, Art Gal. of Ontario, 29. Dez. 1969–10. Jan. 1970 (Press-Release). The Pasadena Art Mus., Cal., 25. Jan.–1. März 1970. Jysk Kunstgalerie, Kopenhagen, April 1970. Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, Dänemark, April 1970. Kunstbiblioteket i Lyngby, Lyngby, Dänemark, April 1970. *J. K. – 11 works from 1965*, Gal. Sperone, Turin, 4.–18. Juli 1970. Gal. Daniel Templon, Paris, Nov./Dez. 1970. Protetch-Rivkin, Washington, D.C., Jan. 1971. Paul Maenz, Köln, 16. Febr.–5. März 1971 (Jahresbericht 1971/J. K., Konzept: *Context A, B, C*; Statement). *J. K. – The Eighth Investigation — Proposition 3*, Leo Castelli Gal., NYC, Okt. 1971. *J. K. – L ottava investigazione — Proposizione 6*, Gal. Toselli, 1971. *The Eighth Investigation — Proposition 5*, Carmen Lamanna, Toronto, 30. Okt.–18. Nov. 1971.

Gruppenausstellungen

New Talent, Stanford Mus. and Nature Center, Conn. 1966. *Nonanthropomorphic Art*, Lannis Gal., NYC, Febr. 1967 (Kat./Text: J.K.). *Nothing*, Gal. 669, LA 1967. * *Normal Art*, The Lannis Mus. of Normal Art, NYC 1967. *Creact*, Goucher College, Maryland 1968. *New York Art*, Rochester University, NYC 1968 (Org.: Ivan Karp). * *The Square in Painting*, The American Federation of the Arts, NYC 1968. *Project for S.M.S.*, Letter Edged in Black Press, Inc., NYC 1968. * *Language II*, Dwan Gal., NYC 1968. * *Conception/Perception*, Eugenia Butler Gal., LA 1969. * *January 5–31*, NYC 1969 (Org./Kat.: Seth Siegelaub). *Electric Art*, University of Cal., LA 1969. * *March*, NYC 1969 (Org./Kat.: Seth Siegelaub) * *18'6x6'9"x11'2 1/2"x47"x11 3/16"x29'8 1/2"x31'9 3/16"*, San Francisco Art Institute, 1969. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern, 1969 (Kat./J. K.: Statement). * *May 19—June 19*, Simon Fraser University, Vancouver, Canada 1969 (Org./Kat.: Seth Siegelaub). * *Language III*, Dwan Gal., NYC 1969. * *July/August/September*, 1969 (Org./Kat.: Seth Siegelaub, NYC). * *557.087*, Seattle Art Mus., 1969. * *Prospect 69*, KH Düsseldorf, 1969. * *Konzeption/Conception*, Städt. Mus. Leverkusen, 1969 (Kat./J. K.: Statement). *Oxford Project*, Oxford University, Okt. 1969. * *Pläne und Projekte als Kunst*, KH Bern, 1969. * *Art by Telephone*, Mus. of Contemporary Art, Chicago 1969. The Art Gal. of Ontario, Toronto, 29. Dez. 1969–10. Jan. 1970. * *18 Paris IV. 70*, Paris 1970. * *Conceptual Art*, Protetch-Rivkin, Washington, D.C. 1970. * *Art in the Mind*, Allen Memorial Art Mus., Oberlin, Ohio 1970. * *Conceptual Art/Land*

Art/Arte Povera, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin 1970. * *Language IV*, Dwan Gal., NYC 1970. * *July/August, Exhibition Book*, Studio International, Special Issue, 1970/J. K., The Sixth Investigation (A.A.I.A.I.) Proposition 7. * *Information*, MOMA, NYC 1970 (Kat./J. K.: Statement). * *Conceptual Art And Conceptual Aspects*, New York Cultural Center, NYC 1970 (Kat./J. K.: *Art After Philosophy*, aus: Studio International, Dez. 1969). * *Software*, The Jewish Mus., NYC 1970 (Kat./J. K.: *The Seventh Investigation (A.A.I.A.I.) Proposition 1. Idealstructures* (+ Art & Language), London Borough of Camden-Survey '70. * *Recorded Activities*, Moore College of Art, Philadelphia, Penn. 1970. *Concept-Théorie*, Gal. Daniel Templon, Paris, 3.–21. Nov. 1970 (s. Art & Language). * The Guggenheim International Exhibition 1971, NYC. *Concept and Concept*, Centro Culturale San Fedele, Mailand, Jan. 1971. * *situation/concepts*, Innsbruck 1971 (Kat./J. K., *Eine Notiz zur jüngsten amerikanischen Kunst*). * *The Boardwalk Show*, Protetch-Rivkin, Washington, D.C., Mai 1971 (Kat./J. K.: The Second Investigation 1968/Form of Representation: 1969). * *2. Biennale Nürnberg*, 1971. * *Arte de Sistemas*, Mus. de Arte Moderna de la Ciudad de Buenos Aires, 1971. * *7e Biennale de Paris*, 1971. *Arte Concettuale*, Daniel Templon, Mailand, Okt. 1971 (s. Art & Language). *„Konzept"-Kunst*, KM Basel, 1972 (s. Art & Language).

Werkpublikationen

Notebook on Water, 1965/66. *Title of Project*, in: *Untitled* (Xerox-Book), Ed. Seth Siegelaub/John W. Wendler, NYC, 1968. *Four Titled Abstracts*, Kassette mit vier Blättern, 27 x 27, NYC 1968. *1. Space* (A.A.I.A.I.), 1968, in 4 Berner Zeitungen zur Ausst. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern, 1969. *Function*, Ed. Sperone, Turin 1970 (Aufl. 1000). *The Sixth Investigation – Proposition 2 (A.A.I.A.I.)*, Ed. Centro de Arte y Communicación, Buenos Aires, 1971. *The Sixth Investigation 1969 – Proposition 14/ Die Sechste Untersuchung, 1969 – Proposition 14*, Ed. Gerd de Vries/Paul Maenz, Köln 1971 (Aufl. 500). *Problem sieben (S: L. Carol!), Reduktion einer verknüpften Beziehung auf die Normal-Form*, in: Klaus Honnef, * *Concept Art*, Köln 1972.

Textpublikationen des Künstlers

Any Five Foot Sheet of Glass to Lean Against the Wall, NYC 1965. *Present Where abouts Unknown*, NYC 1966. *Time Art as Idea as Idea*, in: The London Times; The Daily Telegraph; The Financial Times; The Daily Express; The Observer, London, 27. Dez. 1968. *Existence Art (A.A.I.A.I.)*, in: Museum News, NYC, 1. Jan. 1969; New York Times, 5. Jan. 1969; Artforum, Jan. 1969; The Nation, 23. Sept. 1969. *Art After Philosophy I*, in: Studio International, 178/915, Okt. 1969, pp. 134–137; in: Klaus Groh, * *If I had a mind . . .*, 1971; Auszüge, in: Ursula Meyer, * *Conceptual Art*, NYC 1972. *Art After Philosophy II: Conceptual Art and Recent Art*, in: Studio International, 178/916, Nov. 1969, pp. 160/161. *Art After Philosophy III*, in: Studio International, 178/917, Dez. 1969, pp. 212/213. *Introductory Note by the American Editor*, s. * *Art-Language* 1/2/Febr. 1970; in: VH 101, 3/Herbst 1970, pp. 48–53. *An Answer to Criticism*, in: Studio International, 179/923, Juni 1970, p. 245.

Edition

In: *A Miniature Boxed Exhibition* – Artists and Photographs, 32 x 32 x 10, Aufl. 1200, Ed. Multiples Inc., NYC 1971.

Interviews

Arthur Rose, * *Four Interviews, with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner*, in: Arts Magazine, 43/4, Febr. 1969, p. 23; in: Kat. * *Prospect '69*, KH Düsseldorf. *Critic on the Air*, Telephon-Interview von Vancouver nach NYC, gesendet im Dez. 1969, CBC, NYC 1969. Von Jeanne Siegel, gesendet, WBAI-FM, NYC, 7. April 1970.

Bücher

Gregory Battcock, * *Minimal Art, A Critical Anthology*, NYC 1968. Germano Celant, * *Ars Povera*, Mailand/Tübingen/NYC 1969. Ursula Meyer/Al Brunelle, *Art-Anti Art*, Dutton Paperback, NYC 1970. Klaus Groh, *Concept Art*, International Editions, NYC 1970. Jack Burnham, * *The Structure of Art*, NYC 1971. In: * *Kunst van Nu*, Utrecht 1971. Klaus Honnef, * *Concept Art*, Köln 1972. Lucy R. Lippard, * *Changing: essays in art criticism*, NYC 1971.

Periodica

Lucy R. Lippard/John Chandler, * *De-materialization of Art*, 1968. In: Time Magazine, 29. 7. 1968. Howard Junker, *The New Art: It's Way, Way Out*, in: Newsweek Magazine, 29. Juli 1968, pp. 56–63. J. Livingston, *Reviews*, in: Artforum, Nov. 1968. John Chandler, *The Last Word in Art*, in: Art International, Nov. 1968. Gordon Brown, *The De-Materialization of the Object*, in: Arts Magazine, Sept./Okt. 1968. Gregory Battcock, * *Painting is Obsolete*, 1969. John Perreault, *Art Disturbances*, in: The Village Voice, NYC, 23. Jan. 1969, pp. 14, 18. Rosalind Constable, * *The New Art: Big Ideas for Sale*, 1969. Dore Ashton, *New York Commentary*, in: Studio International, März 1969, p. 135. David Shirey, * *Impossible* Art, 1969. Barbara Rose, * *Problems of Criticism, the Politics of Art III*, 1969. Robert Morris, * *Notes on Sculpture IV, Beyond Objects*, 1969. C. Blok, *Letter from Holland*, in: Art International, Mai 1969, pp. 51–53. Leo Lerman, *Export-Import*, in: Mademoiselle, NYC, Juni 1969, p. 117. Howard Junker, * *Idea as Art*, 1969. Charles Harrison, * *Against Precedents*, 1969. David Shapiro, *Mr. Processionary at the Conceptacle*, in: Art News, 5/Sept. 1969, pp. 58–61. Jack Burnham, * *Real Time Systems*, 1969. Achille Bonito Oliva, * *America anti forma*, 1969. Peter Schjeldahl, *New York Letter*, in: Art International, XIII/8, Okt. 1969, pp. 74–79. Lucy R. Lippard, *Time: A Panel Discussion*, (u. a. Andre, Huebler, Wilson), in: Art International, XIII/9, Nov. 1969, pp. 20–23, 39. Peter Plagens, *557.087: Seattle*, in: Artforum, Nov. 1969. Jack Burnham, * *Alice's Head: Reflections on Conceptual Art*, 1970. Catherine Millet, * *L'Art Conceptuel comme Sémiotique de l'Art*, 1970. * *Seth Siegelaub in Conversation with Charles Harrison, On Exhibition and the World at Large*, 1970. Charles Harrison, *Notes Towards Art Work*, in: Studio International, Febr. 1970. Amy Goldin/Robert Kushner, *Conceptual Art as Opera*, in: Art News, 69/2, April 1970, pp. 40–43. Alfred Pacquement, *Actualités* in: Opus International, 22/Jan. 1971, pp. 55/56. R. C. Kennedy, *Paris*, in: Art International, XV/2, Febr. 1971, p. 54. Catherine Millet, *J. K.*, in: flash art, 22/Febr. 1971, p. 1–2. Carter Ratcliff, *New York Letter, Spring II*, in: Art International, XV/5, Mai 1971, p. 39 (Guggenheim International Exhibition). Henry Martin, *From Milan and Turin*, in: Art International, XV/10, Dez. 1971, p. 76. Klaus Honnef, *Conceptual Art*, in: Kunst-Bulletin, 4/April 1972, pp. 1–6. Ders., *Diary of New York – New Yorker Tagebuch*, in: Magazin Kunst, 12/45, 1. Quartal 1972, pp. 2652–2657.

Mel Ramsden

Ausbildung

Nottingham College of Art, 1961–1963. National Gallery School, Victoria 1963–1964. Ging 1967 von Australien nach NYC. Mitbegründer der Art Press und der Society for Theoretical Art & Analyses.

Ausstellungen

Soft-Tape (for Australia), London (+ Ian Burn), Ausst. geplant, aber abgelehnt. *The Field*, National Gal. of Victoria, Australia; New South Wales Art Gal., Australia 1968. * *Language III*, Dwan Gal., NYC 1969. *Burn, Cutforth, Ramsden*, Pinacotheca, Melbourne, 1969 (Kat./ M. R.: Statement). * *Art in the Mind*, Allen Memorial Art Mus., Oberlin, Ohio 1970. * *Conceptual Art and Conceptual Aspects* (als Mitglied der Society for Theoretical Art and Analyses), The New York Cultural Center, 1970 (Kat./M. R.: *Inquiry* no. 5). * *The Boardwalk Show* (+ Burn), Protetch-Rivkin, Washington 1971 (Kat./Burn + Ramsden: Auszug aus *Notes on Analysis*).

Werkpublikationen

Null Piece, in: Art Press, NYC, Juli 1969, p. 17 ff. *Unlimited Edition* (+ Ian Burn), Selbstverlag, NYC 1971 (M. R. u. a.: *Plans and Specifications; A Preliminary Proposal for the Directing of Perception*, Mai 1969; *Art Inquiry* no 2, 1969; *Notes on Genealogies, Inquiry no. 3*, 1969; (+ Burn), *The Grammarian, May–July 1970*; (+ Burn), *Stating & Nominating*, Aug./Sept. 1970; Interview von Fisher mit M. R.

The Art-Language Institute: Suggestions for a map

Within the structure of the Art-Language Institute many of our more problematic priorities are "internal" in that they concern the prospect of talking to each other. There may well be some teleological common ground in such a structure, and this emanates from a shared belief that the problems and prospects faced are not (entirely) sui generis but are either presupposed or somehow constructible in terms of (other) antecedant theories.

Perhaps our methodological and expository commitments are best exemplified in the proposed "Textbook" programme. The textbook is in the first instance an indexial "map" whose systemic structure is checked against more non-systemic (mundane) priorities. One of the problems we have in running the institute is to try and raise the "top" value of shared influence. This is partly a social problem.

The textbook is not put forward as an all-purpose general procedure for "art-investigations". Nor is there any attempt to endorse any single technique as the be-all-and-end-all of the programme, its content, range, or teleology. Rather, it may be regarded as a tool, or several tools, for the investigation of theoretical domains with restrictions imposed mutatis mutandis. First of all the textbook can be seen as a transfinite number of indices crossing several concerns. Its aim, to a limited extent, may be regarded as that of showing how the programme(s) under consideration may be used. Its task is to map them fairly liberally; we are assuming that the programme does include and-or presuppose others. The textbook methodology may be characterised in an overt and more or less explicit way. It is thereby hoped that it may provide fairly systematic methodological observations as to how the "mapped" analytical machinery is effectively employed.

The method consists in a procedural sequence:

(i) On the basis of a "map" (survey) our "intuitive" or informal understanding of the field is systemised (and summarised) in a set of criteria of adequacy (e. g., "adequate" in a teaching/learning operation.).

(ii) On the basis of these criteria of adequacy, a provisional formulation of an explicit theory is attempted by means of the machinery of a set of formalising systems.

(iii) The formal theory is "tested" against all the adequacy criteria to assure that the necessary requirements on any theory (theories) is satisfied.

(iv) The principal theoretical consequences of the proposed theory are developed. A de novo check is made to assure that these turn out to be acceptable from the standpoint of our (your) intuitive lights. This regarding the acceptability and adequacy of the theories for the domain(s) under investigation. (A domain may be identified on a personal basis, then subject to interpersonal scrutiny, cf. the concept of a "lattice" used below.)

(v) Assuming it goes forward, the theory can now be applied to an examination of some of the main problems and difficulties arising in the domain. So, in a way, an assessment is made of the capacity of the (proposed) theory to clarify (or expand) or provide the generative basis of "questions", "issues", etc.

The (members') individual contributions as exemplifications of the institute programme could be said to compose the structure of a lattice: there may be other ways of describing the situation, this is a suggestion.

The assertion of one individual contribution always sets up an incomplete ordering of elements. It may be said to establish an analogy with the concrete "shared" experience, etc. of minimum proportion. This means (e.g., in the case of the textbook map) that uncertainty about the applicability of individual contributions to "actual" shared experience/inference in the institute can be no greater than the uncertainty that each of the statements in which the "actual" shared experience/inference is lodged has so great a fringe of functionality that its meaning is "unfixed" in "actual" experience. The grounds for the application are as fixed as, and at any one time are patterned along the lines of, the closure of functionality in the pattern (structure) of "concrete" ("shared") inference itself.

Das Art-Language Institut: Vorschläge für eine Gliederung

In der Struktur des Art-Language Institutes sind viele problematische Prioritäten insofern "interner" Natur, als sie die Möglichkeit miteinander zu reden betreffen. In einer derartigen Struktur kann es durchaus eine verbindliche teleologische Basis geben, die von einer gemeinsamen Überzeugung getragen wird, daß nämlich die vorhandenen Probleme und Möglichkeiten nicht (völlig) für sich angegangen werden, sondern daß sie vielmehr in den Termina (anderer) bereits bekannter Theorien vorausgesetzt und deshalb zerlegt werden können.

Unsere internen Abmachungen betreffend Methode und Darstellung sind vielleicht am besten aus dem Beispiel unseres "Leitfaden"-Programms (Text-Book) zu ersehen. Das Text-Book ist in erster Linie ein Index, dessen System im Vergleich zu eher nicht-systemhaften, weltlichen Prioritäten kontrolliert wird. Eines der Probleme, das sich uns im Institut stellt, ist das Ermitteln des Höchstwertes gemeinsamer Einwirkung. Das ist zum Teil ein soziales Problem.

Das Text-Book wird nicht als generelles Allzweckverfahren für "Kunstuntersuchungen" vorgelegt. Auch findet kein Versuch statt, eine einzelne Technik als das A und O des Programms, als seinen Inhalt, seine Reichweite oder seine Teleologie hinzustellen. Es läßt sich vielmehr als ein Werkzeug oder als Werkzeugsammlung für die Untersuchung theoretischer Bereiche mit mutatis mutandis auferlegten Beschränkungen verstehen. In erster Linie kann man das Text-Book als eine unendliche Zahl von Indices ansehen, die mehrere Interessensphären kreuzen. Sein Zweck sei in begrenztem Maß so verstanden, daß es zeigt, wie sich das (die) zur Debatte stehende(n) Programm(e) verwenden läßt (lassen). Seine Aufgabe besteht darin, diese einigermaßen vorurteilslos aufzugliedern; wir nehmen an, daß das eine Programm andere einschließt, beziehungsweise voraussetzt. Die Leitfaden-Methodologie läßt sich einleuchtend und mehr oder minder explizit charakterisieren. Dabei ist zu hoffen, daß sie halbwegs systematische, methodologische Beobachtungen darüber liefern kann, wie das „aufgegliederte" analytische Instrumentarium wirksam angewandt wird.

Die Methode besteht in einer Verfahrensabfolge:

(I) Auf der Grundlage einer Gliederung (Übersicht) wird unser "intuitives" oder informelles Verständnis des Bereichs in einer Reihe von Eignungskriterien (z. B. "adäquat" in einem Lehr-Lern-Vorgang) systematisiert (und zusammengefaßt).

(II) Auf der Grundlage dieser Eignungskriterien wird mittels des Mechanismus einer Reihe von Formalisierungssystemen eine provisorische Formulierung einer expliziten Theorie versucht.

(III) Die formale Theorie wird anhand sämtlicher Eignungskriterien "kontrolliert", um sich abzusichern, daß die notwendigen Erfordernisse für irgendeine Theorie (für irgendwelche Theorien) erfüllt sind.

(IV) Die wichtigsten theoretischen Konsequenzen der vorgeschlagenen Theorie werden erarbeitet. Eine neuerliche Überprüfung soll sicherstellen, daß diese Konsequenzen unter dem Gesichtspunkt unserer (Ihrer) intuitiven Einsichten akzeptabel sind. Dies im Hinblick auf die Akzeptierbarkeit und Eignung der Theorien für den (die) zur Untersuchung anstehenden Bereich(e). Ein Bereich kann in persönlicher Entscheidung bestimmt, dann einer interpersonalen Prüfung unterzogen werden, etwa dem später benutzten Konzept eines "Gitters" entsprechend.

(V) Falls sie funktioniert, läßt sich die Theorie nun dazu heranziehen, einige der Hauptprobleme und Schwierigkeiten zu untersuchen, die in dem Bereich auftreten. Damit wird auf gewisse Weise eine Aussage darüber gemacht, wieweit die (vorgeschlagene) Theorie imstande ist, die fruchtbare Basis für "Fragen", "Probleme" und so fort zu klären (oder zu erweitern) oder abzugeben.

Von den individuellen Beiträgen (der Mitglieder) als Exemplifikationen des Institutprogramms ließe sich sagen, sie bildeten die Struktur eines Gitters; es mag noch andere Möglichkeiten geben, die Situation zu beschreiben, dies ist nur ein Vorschlag.

By "lattice" we mean an order obtaining between "ideals". The ideals are fact and function. There is no question of a linear portrayal of "proportions".

Individual convention establishes an incomplete, involuted order of experience – i.e. it has a sort of interior intensification. There are two different kinds of generality in it. One is abstractive or hierarchic and gives a difference of *kind* – another is analogical and co-ordinate and gives a difference of *degree*.

The concept of a lath is a polar concept, it registers the continuous polarity rather than discrete separation, of the formal and, as it were, "intuitional" or "material" modes of experience. The determinate characterisation of either pole requires some kind of reference to the other. The status of the indices compatible with the propositional attitudes of a single contributor is essentially ideological. The institute may be looked at as a corpus of ideological commitments comprising a field. The problems are essentially regarded as "objective". The activity may be regarded as a generally focussed search for methodologies: i.e. for a general methodological horizon. Some of the salient features of the rational of this "search" aspiration are suggested as follows:

(i) The most noticeable cause of the reflexive and critical point of view is the concept of a paradigm shift. A paradigm shift is a change in the presuppositions of a conceptual framework, not merely a change in "styles". A dominant paradigm today is a "behaviourist" one in which the art-work is the "residue".

Roughly, style (correct and successful procedure) is replaced by epistemology (reflection on the constitution of communicable knowledge).

(ii) It is obvious that in viewing much of the neo-dadaist "idea" art made over the past four years that a mere stylistic perspective cannot change or contribute much. It cannot present us with any real alternatives since it is unable to "contextualise" its own premises.

(iii) The character of the work which falls under the aegis of the institute *is* instructive; that is, it teaches to learn. This is in apparent contrast to the conventional "show-biz" aspects of many contemporary art practices. The institute work is a reflection on the constitution and context of each of our epistemic presuppositions at each point in our progress of understanding, at every level of the presentation of our findings.

(iv) There is in historicism (and in art-history) a multiple ambiguity in the ideological status of "necessity". The relations of necessity in any of the (institute) work may be regarded as supported by the concept of the lattice.

(v) One of the main indices remains the context of deontic necessity. The content and range of such a study is never a species of element collecting. It cannot be denied that our generative contexts are "speculative": this may involve a non-illicit psychologism. We are committed to an epistemic/deontic structure and not to some stupid idea that we are an aggregate of great artists.

(vi) A lot of us are more likely to be nearly omniscient than just one: this may be a quasi-assertion-logical formulation of the axiom "you can't fool all of the people all of the time", not of the axiom "two (ore more) heads are better than one".

(vii) There is, in the institute, no concern with "expression" – the idea of the pursuit of a psychologisic relation – even with the public. The problems of the "life-world" are more or less ad hoc.

The persistent point of our reference with the historical tradition in art is that art is problematic, i.e. the recognition of the fact that there are "problems". In this sense, there is a logical/methodological continuity between the institute programme under consideration and the historicistic "modernist" position.

Thus one specific dimension of our subsumed enquiry is historistic; the way that historicism is "used" is to ensure a departure from mere (e.g. "modernist") semiotic/iconic art interpretation.

It is not desirable to get too doctrinare about ist, but the fact that there are explicit requirements within the structure of the institute

Die Aussage eines individuellen Beitrags etabliert stets eine unvollständige Anordnung der Elemente. Man kann von ihr sagen, sie erstelle eine Analogie zur konkreten "gemeinsamen" Erfahrung, und zwar auf dem kleinsten gemeinsamen Nenner. Dies bedeutet (beispielsweise im Fall der Leitfadengliederung), daß die Unsicherheit im Hinblick auf die Anwendbarkeit individueller Beiträge auf die "tatsächliche" gemeinsame Erfahrung beziehungsweise Schlußfolgerung im Institut nicht größer sein kann als die dadurch gegebene Unsicherheit, daß jede der Feststellungen, in die „tatsächliche" gemeinsame Erfahrung beziehungsweise Schlußfolgerung eingegangen ist, eine so große Randzone von Funktionalität hat, daß ihr Sinn in der "tatsächlichen" Erfahrung "schwankend" ist. Die Grundlagen für die Anwendung sind so fixiert wie die Umgrenzung der Funktionalität im Muster (in der Struktur) "konkreten" ("gemeinsamen") Schlußfolgerns selber, und sie sind zu jedem Zeitpunkt dementsprechend strukturiert.

Unter "Gitter" verstehen wir eine zwischen "Idealen" bestehende Ordnung. Die Ideale sind Sachverhalt und Funktion. Die Frage eines linearen Abbildens von "Proportionen" steht nicht zur Debatte.

Individuelle Konvention etabliert eine unvollständige, verwickelte Erfahrungsordnung – das heißt, sie weist eine gewisse innere Intensivierung auf. Dabei gibt es zwei verschiedene Arten der Allgemeinheit. Die eine ist aus der Abstraktion hervorgegangen, ist hierarchisch und liefert einen *Art*-Unterschied; die andere ist analogisch und gleichwertig und liefert einen *Grad*-Unterschied.

Der Begriff eines Gitterwerks ist ein polarer Begriff, er registriert mehr die fortdauernde Polarität, als die abstrakte Trennung der formalen und gewissermaßen "intuitiven" oder "materiellen" Erfahrungsweisen. Die eindeutige Charakterisierung des einen Pols erfordert eine gewisse Bezugnahme auf den anderen. Der Status der Indices, die mit der propositionalen Art der Einzelbeiträge vereinbar sind, ist wesentlich ideologischer Natur.

Man kann das Institut als eine Sammlung ideologischer Bindungen ansehen, die ein Feld umschließen. Die Probleme werden wesentlich als "objektiv" angesehen. Die Aktivität läßt sich als eine allgemein orientierte Suche nach Methodologien verstehen – das heißt nach einem allgemeinen methodologischen Horizont. Einige der hervorstehenden Züge in der logischen Grundlage dieses "Such"-Bemühens seien im folgenden angedeutet:

(I) Der bemerkenswerteste Punkt des reflexiven und kritischen Gesichtspunkts ist der Begriff der Paradigmenverschiebung. Eine Paradigmenverschiebung ist eine Veränderung in den Voraussetzungen eines Begriffsrahmens, und nicht nur ein "Stil"-Wechsel. Ein heute dominantes Paradigma ist "behaviouristischer" Art, wobei das Kunstwerk das "Residuum" ist. Grob gesprochen, wird Stil (korrektes und erfolgreiches Verfahren) durch Epistemologie (Reflexion auf die Konstitution mitteilbarer Erkenntnis) ersetzt.

(II) Es leuchtet ein, daß angesichts der neo-dadaistischen "Ideen"-Kunst, wie sie in den letzten vier Jahren angefertigt wurde, eine bloß stilistische Perspektive nicht viel ändern oder eintragen kann. Sie kann uns keine wirklichen Veränderungen bieten, da sie unfähig ist, ihre eigenen Prämissen zu "kontextualisieren".

(III) Die Arbeiten, die im Rahmen des Instituts unternommen werden, sind ihrem Charakter nach tatsächlich instruktiv; das besagt, sie lehren lernen. Das steht in offensichtlichem Widerspruch zu den konventionellen "show-geschäftlichen" Aspekten vieler zeitgenössischer Kunstpraktiken. Die Arbeit des Instituts ist eine Reflexion über Konstitution und Kontext jeder Erkenntnisgrundlage in jedem Punkt im Prozeß unseres Verstehens, auf jeder Ebene des Vorzeigens unserer Einsichten.

(IV) Im Historizismus (und in der Kunstgeschichte) findet sich eine vielfältige Mehrdeutigkeit bezüglich des ideologischen Status von „Notwendigkeit". Die Notwendigkeitsrelation in jeder der (Instituts-)Arbeiten läßt sich so verstehen, daß sie durch den Begriff des Gitters gestützt ist.

(V) Einer der Hauptindexe bleibt der Kontext der deontischen Notwendigkeit. Inhalt und Reichweite einer solchen Studie sind nie reine Elementsammlungen. Es läßt sich nicht leugnen, daß unsere schöpferischen Kontexte "spekulativ" sind: und das kann

for the "sharing of information" is an important (and from an analogical point of view, not merely internal) problem. The unmapped solipsism – and hence psychologism – of most art methodologies is avoided. This is not all: we are not simply concerned with the simplistic idea of solving some of the problems of intersubjectivity. There is the priority of making public – demonstrating the publicity of – the difficulties of talking to one another. The public paradigm and the repudiation of the "private language" is basic and central as a methodological thesis of the Art-Language Institute. Things may be further simplified: the problems may be said to be formally associated with a requirement of (understanding) ideological necessity (objectivity) of a kind.

Kosuth's and Bainbridge's work is, or has been, vaguely anomalous (or at least discrete) with respect to others. This is one of the more important strengths of the institute programme: i.e. there are lattices of more than one kind. The de novo "check" can be made in both directions. And anyway, the conventions of "private stipulation" are minimally proportional.

To look at/for the "objective" problems and issues (search) as such, is not to recommend a theoretical or transcendental reconstruction of "results" or "products" at any given time, but to propose an enquiry into the structure the propositional attitudes and actually or historically given behaviour which happens to be "enquiry".

It may be that "paradigm shift" has been appropriated for a special purpose: to indicate the methodological *via negative*. The contribution of the Art-Language Institute to documenta 5 may be regarded as the presentation of some of the indices of "sets of questions to be asked" or "modes of approach" (a search for propositional modality) rather than the projection of transcendental elements encapsulated as "results".

einen gerade noch zulässigen Psychologismus in sich schließen. Wir sind einer epistemisch-deontischen Struktur verpflichtet, aber nicht dem dummen Gedanken verfallen, wir seien eine Gruppe großer Künstler.

(VI) Eine Vielzahl von uns ist eben mit größerer Wahrscheinlichkeit allwissender als nur einer; das mag eine quasi-Aussagenlogische Formulierung des Axioms sein: "Man kann nicht alle Menschen dauernd täuschen", nicht dagegen des Axioms: "Zwei (oder mehr) Köpfe sind besser als einer."

(VII) In dem Institut geht es nicht um "Ausdruck" – nicht um die Idee einer psychologistischen Relation – geschweige denn ums Publikum. Die Probleme "Lebenswelt" haben ad hoc-Charakter. Der entscheidende Punkt unserer Beziehung zur historischen Kunsttradition besteht darin, daß wir erkannt haben, daß Kunst problematisch ist, das heißt die Einsicht, daß es "Probleme" gibt. In diesem Sinn ist ein logisch-methodologischer Zusammenhang zwischen dem zur Debatte stehenden Institutsprogramm und der historizistischen "modernistischen" Position vorhanden.

Daher ist eine spezifische Dimension unseres subsummierenden Forschens historisch; die Art und Weise, wie Historizismus "verwendet" wird, soll ein Abgehen von einer bloßen (nämlich "modernistischen") symptomatologisch-ikonographischen Kunstinterpretation gewährleisten.

Es ist nicht wünschenswert, dabei allzu doktrinär zu verfahren. Doch daß es in der Struktur des Instituts explizite Erfordernisse für Teilhaben an der "Information" gibt, ist ein wichtiges (und unter einem analogischen Blickpunkt nicht nur internes) Problem. Der unaufgegliederte Solipsismus – und daher Psychologismus – der meisten Kunstmethodologien wird vermieden. Das ist noch nicht alles: wir befassen uns nicht einfach mit der simplifizierenden Vorstellung, gewisse Probleme der Intersubjektivität zu lösen. Vorrangig geht es darum, die Schwierigkeiten des Miteinander-Redens öffentlich aufzuzeigen: ihren Öffentlichkeitscharakter zu demonstrieren. Das öffentliche Paradigma und die Ablehnung der "Privatsprache" sind als methodologische These des Art-Language Instituts von grundlegender und zentraler Bedeutung. Die Dinge lassen sich noch weiter vereinfachen: man kann von den Problemen sagen, sie seien formal mit einem Erfordernis bestimmter ideologischer Notwendigkeit (Objektivität) (und mit deren Verständnis) verknüpft.

Kosuths und Bainbridges Arbeiten sind oder waren im Hinblick auf andere irgendwie anomal (oder zumindest anders). Das gehört zu den bedeutsameren Stärken des Institutsprogramms: es gibt mithin Gitter nicht nur einer Art. Die neuerliche "Überprüfung" kann in beiden Richtungen erfolgen. Und jedenfalls sind die Konventionen "privater Abmachungen" von geringfügigerem Ausmaß.

Die Betrachtung von "objektiven" Problemen und von Resultaten an sich bedeutet nie und nimmer die Empfehlung einer theoretischen oder transzendentalen Rekonstruktion von "Resultaten" oder "Produkten", sondern enthält den Vorschlag, der Forschung bedeutet, die Struktur der propositionalen Verhaltensweisen und des durch Gegenwart geschichtlich gegebenen Verhaltens zu erforschen.

Vielleicht wurde die "Paradigmenverschiebung" mit besonderer Absicht verwendet: um die methodologische via negativa aufzuzeigen. Der Beitrag des Art-Language Instituts zur documenta 5 sei so verstanden, daß er einige Indices der "zu stellenden Fragen" oder "Ansatzmodi" (eine Suche nach propositionaler Modalität) präsentiert, und nicht so, als projizierte er als "Resultate" verkapselte transzendentale Elemente.

John Baldessari

* 1931 National City, California. Lebt in Santa Monica, California.

Ausbildung

San Diego State College, B. A. 1953. San Diego State College, M. A. 1957.

Lehrtätigkeit

San Diego Fine Arts Gal., 1953–1954. San Diego City Schools 1956–1957. San Diego State College 1956, 1959–1961. Southwestern College, San Diego 1962–1968. Univ. Extension, Univ. of California 1962–1970. La Jolla Mus. of Art 1966–1970. Univ. of California, San Diego 1968–1969. Assistant Professor, Univ. of California 1969–1970. California Inst. of the Arts, Los Angeles, seit 1970. Hunter College, NYC Sommer 1971.

Einzelausstellungen

La Jolla Mus. of Art, Cal., 1960. Southwestern College, Chula Vista, Cal., 1962. Southwestern College, Chula Vista, Cal., 1964. La Jolla Mus. of Art, Cal., 1966. Molly Barnes Gal., LA, 6. Okt. 1968. Eugenia Butler Gal., LA, 17. Febr. – 7. März 1970. Richard Feigen Gal., NYC, 14. März – 4. April 1970. Nova Scotia College of Art and Design, 1. – 10. April 1971 (E/Text: J. B., I will not make any more boring art). *art & project*, Amsterdam, 3. – 15. Juli 1971 (bulletin 41: J. B.: art disasters, J. B., 1971). *Ingres and other parables*, Konrad Fischer, Düsseldorf, 8. – 22. Okt. 1971 (E/Text: J. B., This is the story of a little known painting of Ingres). Jack Wendler Gal., London, April 1972. Franco Toselli Gal., Mailand, April 1972.

Gruppenausstellungen

National Orange Show, San Bernadino 1957. *Artists of the San Gabriel Valley*, Pasadena Mus., 1958. *1st All Los Angeles Drawing Show*, Exodus Gal., 1958. *The Uncommon Denominator – 13 San Diego Painters*, La Jolla Art Center und Western Mus. Circuit, 1960. *Artists of Los Angeles County and Vicinity*, 1960. *Arts of Southern California: Drawing*, Long Beach Mus., und Western Mus. Circuit, 1960. *California Watercolor Society Annual*, LA County Mus., und SF Legion of Honor Mus., 1960. *Danish International Student Committee Travelling Show*, Western Mus. Circuit und Europa 1960. *Arts of Southern California: Collage*, Long Beach Mus. of Art, und Western Mus. Circuit, 1961. *San Francisco Annual*, SF Mus. of Art, 1961. *San Francisco Annual*, SF Mus. of Art, 1962. *Richmond Annual*, Richmond Art Center, Cal., 1962. *Long Beach State College Drawing Show*, 1962. *Sierra Madre Library Drawing Exhibition*, 1962. *Seven Man Show*, San Diego State College, 1962. *Denver Annual*, Denver Mus. of Art, 1962. *Tucson Annual: The Southwest*, 1963. *Long Beach Museum Annual*, Long Beach Mus., 1963. *Phoenix Annual*, 1963. *Arts of Southern California: Painting*, Long Beach Mus., und Western Mus. Circuit, 1963. *Phelan Award Exhibition*, Barnsdale Park, LA, 1963. *Houston Annual*, Western States 1963. *Aspects of California Painting*, La Jolla Mus. of Art 1965. *Long Beach Mus. of Art Annual*, 1965. *Invitational Sculpture Exhibition*, San Diego State College 1965. *Invitational Polychrome Sculpture Exhibition*, Southwestern College, Chula Vista, Cal., 1965. *University of California Extension Art Faculty Show, San Diego Area*, La Jolla Mus. of Art 1965. *Small Images Exhibition*, LA State College, Dez. 1967. Richard Feigen Gal., NYC, 12. Okt. 1968. Mills College, UCSD Faculty, Oakland, Cal., 1968. *UCSD Faculty Show*, 1968. *New Work Southern California* (Asher, Alexander, Cooper u. a. m.), UCSD Art Gal., 4. Febr. 1968. *California Artists*, Long Beach Mus. of Art 1969. Chapman College, LA, 1969. *Pop Art Redefined*, Hayward Gal., London 1969 (Buchkat.). *The Second City, Los Angeles Artists* (Cooper, Ruscha u. a. m), Reese-Paley Gal., SF, 1969. Fresno State College, Cal., 1969. * *Konzeption-Conception*, Städtisches Mus., Leverkusen 1969. * *557,087*, Seattle 1969. *Conceptual Art*, Eugenia Butler Gal., LA, 1969. *Space*, Cal. College of Arts and Crafts, Oakland, Cal., 1969. * *Language III*, Dwan Gal., NYC, 1969. * *Art by Telephone*, Chicago Mus. of Contemporary Art 1969. * *Whitney Mus. Annual Exhibition of Painting*, Whitney Mus., NYC, 1969. * *Information*, MOMA, NYC, 1970. * *Software*, Jewish Mus., NYC, Sept. 1970. * *Art in the Mind*, Oberlin College, Ohio 1970. * *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin 1970. *Nirvana*, Kyoto Municipal Mus. of Art, Aug. 1970. *Recorded Activities*, Moore College of Art, Phil., Okt. 1970. *The Vanishing Edge* (Asher, Cooper, Le Va, Ruppersberg u. a. m.), Newport Harbor Art Mus., Cal., 1971. * *Situation Concepts*, Innsbruck 1971. Gal. 16, Kyoto, 1971. * *Pier 18*, MOMA, NYC, 1971. * *Arte de Sistemas*, CAYC, Buenos Aires, Juli 1971. *Lithography Workshop, Nova Scotia College of Art and Design*, MOMA, NYC, Okt. 1971. * *Prospect, '71/Projection*, KH Düsseldorf, Okt. 1971.

Periodica

In: San Diego Magazine, 1966. In: Artforum, Mai 1966. William Wilson, in: Los Angeles Times, 1968. Jane Livingston, in: Artforum, Dez. 1968. John Perreault, in: Village Voice, 1968. In: Art News, 1968. Ralph Pomeroy, *New York Moving Out*, in: Art & Artists, Jan. 1969. Barbara Rose, * *Problems of Criticism, VI, The Politics of Art III*, 1969. Peter Plagens, *557,087: Seattle*, in: Artforum, Nov. 1969. Joseph Kosuth, *Art and Philosophy, Part 2*, in: Studio International, Nov. 1969. V(ito) H. A(cconci), *Reviews and Previews*, in: Art News, Mai 1970. John Perreault, *The Action*, in: Village Voice, 26. März 1970. Amy Goldin, *Conceptual Art as Opera*, in: Art News, April 1970. Barbara Goldsmith, *Where is the Art?*, in: Harper's Bazaar, Mai 1970. Peter Plagens, *Los Angeles Review*, in: Artforum, VIII/9, Mai 1970, pp. 82–83. John Perreault, *Information*, in: Village Voice, 16. Juli 1970. Thomas B. Hess, *Editorial-Burning Issues*, in: Art News, Sommer 1970. Willoughby Sharp, *Los Angeles Galleries*, in: Arts Magazine, Sommer 1970. Willoughby Sharp, *Outsiders: J. B., Jackson, O'Shea, Ruppersberg*, in: Arts Magazine, Sommer 1970. Joseph E. Young, *Los Angeles*, in: Art International, Sommer 1970. *But Could a Computer Smile Like Mona Lisa?*, in: New Yorker Magazine, 7. Sept. 1970. David Shapiro, * *Mr. Processionary at the Conceptacle*, 1970. Bitte Vinklers, *Art and Information: Software at the Jewish Museum*, in: Arts Magazine, Sept.–Okt. 1970. Harold Rosenberg, *The Art World: Dilemmas of a New Season*, in: The New Yorker Magazine, 10. Okt. 1970, p. 153. Pierre Restany, *Travel Notes Houston-New York*, in: Domus 498, Mai 1971. Alfred Frankenstein, *Pier 18 Conceptual Project of Artists*, in: SF Examiner and Chronicle, 4. Juli 1971. Grace Glueck, *Surprise Catch from Pier 18*, in: New York Times, 25. Juli 1971. Elizabeth C. Baker, *Los Angeles 1971*, in: Art News, 70/5, Sept. 1971, pp. 27–39. Georg Jappe. *Die Neue Aufmerksamkeit, Prospect 71 – Projection in der Kunsthalle Düsseldorf*, in: Frankfurter Allgemeine, 12. Okt. 1971, p. 22. Helen Winer, *How Los Angeles looks today*, in: Studio International, Okt. 1971, pp. 127–131. Georg Jappe, *Projection: the new trend at Prospect 71*, in: Studio International, Dez. 1971, pp. 258–261.

Bücher

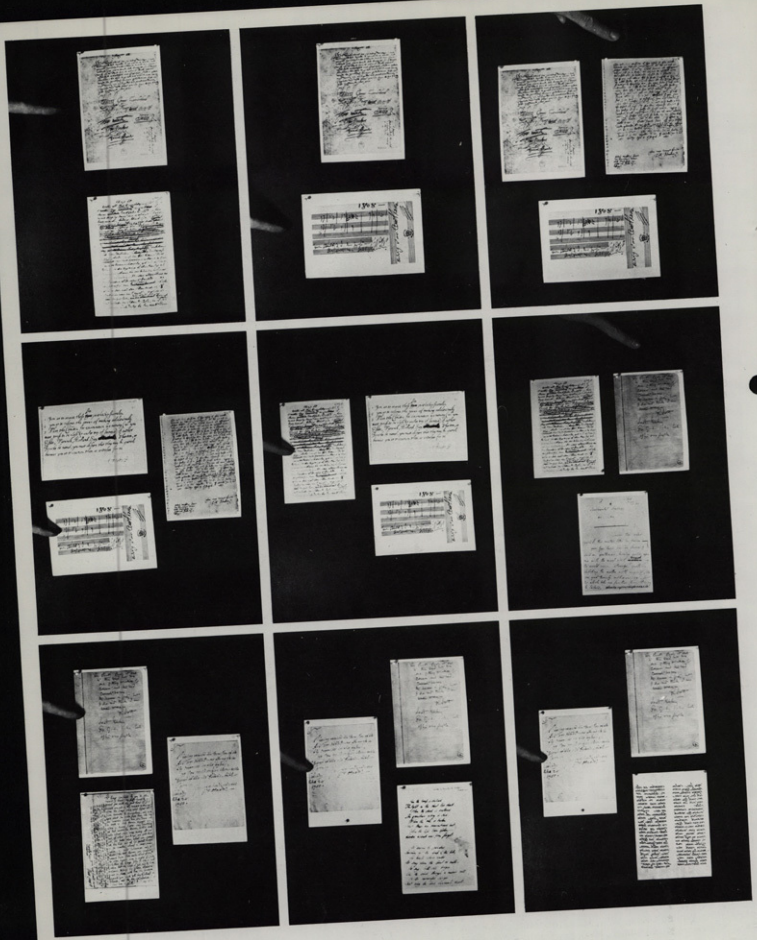
John Russell und Suzi Gablik, *Pop Art Redefined*, Thames and Hudson, London 1969. David Antin: *J. B.*, in: Studio International Book Supplement, Juli–Aug. 1970, p. 3. *Art and Technology*, Hg. LA County Museum 1971. Amy Goldin, *Narrative Art*, in: ARTnews Annual XXXVI. Interfunktionen 5, 1971. Ursula Meyer, *Conceptual Art*, Dutton, Herbst 1972.

Video

Folding Hat, 1971, Video, s/w, 30', Videogalerie Schum, Düsseldorf.

Vorträge

Yale School of Art and Architecture, Dez. 1969. Pomona College, Claremont, Cal., 1969. Diskussionsleiter, *Conceptual Art, Land Art, Anti-Form* (Marcia Tucker, Weiner, Huebler und Donald Burgy), College Art Association, Washington, DC., 1970. Chicago Art Inst., Mai 1971. School of Visual Arts, NYC, Mai 1971. Nova Scotia College of Art and Design, Juli 1971.



Auswählen (ein Spiel für zwei Mitwirkende)

Dieses Werk ist Teil einer Serie von Arbeiten über das Auswählen. In dieser Variante wurden zuerst eine Reihe von Fotografien, die ich vertreten konnte, zu einer Vorauswahl zusammengestellt. Ein Mitspieler wurde aufgefordert, nach seinem Belieben drei Fotos auszuwählen. Die Fotos wurden auf ein Brett geheftet. Dann wählte ich eines dieser drei Fotos aus.

Der Auswahlvorgang wurde fotografiert. Dann wurde das ausgewählte Foto für die nächste Auswahl übernommen, usw. Während der Auswahlprozeß weiterging, bis alle Fotos verbraucht waren, entwickelte jeder der Teilnehmer Strategien, die dem andern Mitspieler unbekannt waren.

Robert Barry

* 1936 Bronx, N.Y. Lebt in New York.

Ausbildung und Lehrtätigkeit

Hunter College, NYC, B.A. 1957; M.A. 1963. Lehrt am Hunter College, NYC University.

Einzelausstellungen

Westerly Gal., NYC 1964. *R.B. — Inert Gas Series*, Kat. Ausst. Seth Siegelaub, LA, April 1969 (P/Text: R. B.). *Gallery Closing*, art & project, Amsterdam, 17.–31. Dez. 1969 (bulletin 17). *Gallery Closing*, Gal. Sperone, Turin, 30. Dez. 1969 (E/Text: R. B.). *Gallery Closing*, Eugenia Butler, L A 1970 (E/Text: R. B.). *Some Places to which we can come, and for a while, be free to think about what we are going to do' (Marcuse)*: 1. Gal. Sperone, Turin, 1. Dez. 1970–14. Jan. 1971 (E/Text: R. B.). 2. Gal. San Fedele, Mailand 1971 (E/Text: R. B.). 3. art & project, Amsterdam, 10. April 1971 (bulletin 37/Text: R. B.). 4. Yvon Lambert, Paris, 12. Jan. 1971 (E/Text: R. B.). 5. Paul Maenz, Köln, 30. März–8. April 1971 (E/Text: R. B.). 6. Eugenia Butler, LA 1971 (E/Text: R. B.). *3 Expositions + compte rendu de Lucy Lippard*, Yvon Lambert, Paris, 2. April 1971 (E/Text). Leo Castelli, NYC, 27. April 1971. Gal. Toselli, Mailand, Febr. 1972. Paul Maenz, Köln, 1.–16. März 1972. *Slidepieces 1971–1972*, art & project, Amsterdam, 4.–24. März 1972 (bulletin 51/Text: R. B., *Art Work*). Jack Wendler Gal., London, 10.–23. März 1972. MTL, Brüssel, 7.–20. März 1972. Leo Castelli, NYC, April 1972.

Gruppenausstellungen

8 Young Artists, Hudson River Museum, NYC 1964 (Org.: E. C. Goossen/Kat.). *The New Edge*, Westerly Gal., NYC 1965. *Distillation*, Tibor de Nagy and Stable Gal., NYC, 20. Sept.–8. Okt. 1966 (Org.: E. C. Goossen). * *Systemic Painting*, Guggenheim Mus., NYC, Sept.–Nov. 1966. Radich Gal., NYC 1966. Gal. Müller, Stuttgart 1967. * Windham College, Putney, Vermont 1968. * *(Andre, L. Weiner*, Laura Knott Gal./Bradford Junior College, Mass. 1968. * *The Square In Painting*, American Federation of Arts, NYC 1968. * *Artists for Peace* (The Peace Show), Paula Cooper Gal., NYC 1968. * *January 5–31*, NYC 1969. * *March '69*, NYC 1969. * *Op losse Schroeven*, SM, Amsterdam 1969. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern 1969. * *May 19–June 19*, Simon Fraser University, Vancouver, Canada 1969. *Invisible Painting and Sculpture*, Richmond Art Center, Richmond, Cal., 24. April–1. Juni 1969 (Kat./Text.: Thomas Marioni). * *No. 7*, Paula Cooper Gal., NYC 1969. *July/August/September 1969*, NYC. * *Konzeption/Conception*, Städt. Mus. Leverkusen 1969. * *557,087*, Seattle Art Museum, Seattle, Washington 1969. *Groups*, School of Visual Arts Gal., NYC 1969. San Francisco Art Institute, SF 1969. * *Conception / Perception*, Eugenia Butler Gal., LA 1969. * *String and Rope*, Sidney Janis Gal., NYC 1970. * *18 Paris IV. 70*, Paris 1970. * *Art in the Mind*, Oberlin College, Ohio 1970. * *Conceptual Art / Arte Povera / Land Art*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin 1970. *Nirvana*, Kyoto 1970. * *July/August Exhibition Book*, Studio International 1970. *Summer* (Dokumentation), art & project, Amsterdam 1970. * *Information*, MOMA, NYC 1970. * *Projections: Anti-Materialism*, La Jolla Mus. of Art, 15. Mai–5. Juni 1970 * *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, New York Cultural Center 1970. * *Software*, The Jewish Mus., NYC 1970. Eugenia Butler Gal., LA 1970. *Concept and Concept*, Gal. San Fedele, Mailand 1970. * *At the Moment*, Zagreb 1971. * *2. Biennale Nürnberg*, 1971. * *Prospect 71 / Projection*, KH Düsseldorf 1971. * *7e Biennale de Paris* 1971. *Dezember 1970*, art & project, Amsterdam. *Conceptual Art*, Sir George Williams University, Montreal 1971. * *Eight Proposals*, Françoise Lambert, Mailand, Febr. 1971. *Conception / Extension*, Gal. 16, Kyoto, Japan 1971. * *Arte di Sistemas*, CAYC, Buenos Aires 1971. * *Project Pier 18*, MOMA, NYC 1971. Gal. Marilena Bonomo, Bari, Dez. 1971. art & project, Amsterdam, 25. 2. 1972 (bulletin 50). * *"Konzept"-Kunst*, Kunstmuseum Basel 1972. *Das Konzept ist die Form*, Westfälischer KV, Münster, März 1972 (Org.: K. Honnef). *Windham II*, Windham College, Putney, Vermont, 30. 3. 1972. Studio DuMont, Köln, Juni 1972. *Notes and Scores for Sounds*, Mills College, Oakland, Cal. 1972. *3rd Biennale of Colombia*, Medellin, Colombia 1972.

Werkpublikationen — Bücher

In: * *Untitled (Xerox Book)*, Ed. Siegelaub/Wendler, NYC 1968. *One Billion Dots*, 1969, Ed. Sperone, Turin 1971 (25 Bände, Aufl. 1). *ohne Titel*, Ed. Sperone, Turin 1970 (Aufl. 1000). *ohne Titel (something which is very near to me in place and time, but not yet known to me*, 30 pieces, 2. Aug. 1969–14. Juni 1971), Ed. Gerd de Vries, in Zusammenarbeit mit Paul Maenz, Köln 1970. *Two Pieces*, 1971, Ed. Sperone, Turin 1972 (Aufl. 1000). In: Klaus Honnef, *Concept Art*, Köln 1972, pp. 141–145.

Filme

Scenes 1967, 16 mm, c, o. T., 7'. *Some of red seconds*, 1968, 16 mm.

Texte des Künstlers

In: * *0–9 Magazine*, 6/Juli, NYC 1969. In: Art Workers Coalition, Publication of Hearings, NYC 1969. *Travail d'Art avec 20 Qualités + Travail d'Art, 1970*, in: VH 101 3/Herbst, pp. 22–23. In: * David Lamelas, *Publication*, London 1970.

Teilnahme an Podiumsgesprächen und Vorträge

* *C. Andre, L. Weiner, S. Siegelaub*, Bradford Junior College, Bradford, Mass. 1968. * *C. Andre, D. Graham, L. Weiner*, Windham College, Putney, Vermont 1968. * *J. Kosuth, L. Weiner, D. Huebler, R. Barthelmy*, Artists Club, NYC 1968. * *J. Kosuth, L. Weiner, D. Huebler, S. Siegelaub*, Broadcast, 2. Nov, 1969. *The New Media*, Midwest College Arts Conference, University of Iowa 1969. School of the Art Institute of Chicago 1970 (Gastvorlesung). Critics Choice, New York State Council on the Arts, Vortrag 1970. New York University, NYC 1971 (Gastvorlesung). California Institute of Art 1971 (Gastvorlesung). California Institute of Art, 1971 (Vorlesung). New York University, Sommer-Programm, 1971 (Gast). *Diskussion über Marcel Duchamp*, * R. Morris, R. Motherwell, R. B., Hunter College, N.Y. 1971. Memorial Art Gal. of the University of Rochester, 1972 (Gast).

Interviews

Arthur Rose: * *Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner*, in: Arts Magazine 43/3/Febr., p. 23; in: Kat. Prospect 69, KH Düsseldorf 1969.

Bücher

* Germano Celant, *Ars Povera*, Mailand, Tübingen, NYC 1969. *Art Workers Coalition Publication of Hearing*, NYC 1969. Jerry Bowles, *This Book is a Movie*, Delta Originals 1970. * *Jahresbericht 1971*, Paul Maenz, Köln. * Jürgen Harten, *Maxi-Konzeption, Mini-Concept*, in: Kunstjahrbuch 1970, Fackelträger Verlag, Hannover. * *Kunst van Nu*, Utrecht 1971. * Lucy R. Lippard, * *Changing — Essays in art criticism*, NYC 1971. * Klaus Honnef, * *Concept Art*, Köln 1972. Ursula Meyer, *Conceptual Art*, Dutton Publishers, NYC 1972.

Periodica

Lawrence Alloway, * *Background to Systemic, 1966*. Robert Pincus-Witten, * *Systemic Painting, 1966*. E. C. Goossen, * *Distillation: A Joint Showing, 1966*. Gordon Brown, * *The De-Materialization of the Object*, 1968. Lucy R. Lippard, in: Rohbo, Paris, 1969. Gregory Battcock, * *Painting is Obsolete*, 1969. John Perreault, * *Art: Disturbances*, 1969. John Perreault, *Off the Wall*, in: Village Voice, 13. März 1969. Barbara Rose, * *Problems of Criticism, Politics of Art III*, 1969. David Shirey, * *Impossible Art*, 1969. James R. Mellow, * *Art Beyond Art*, 1969. Scott Burton, * *Time on Their Hands, 1969*. Howard Junker, * *Idea as Art, 1969*. Norbert Lynton, * *Impossible Art — Is It Possible*, in: New York Times, 21. Sept. 1969. Jack Burnham, * *Real Time Systems, 1969*. Michel Claura, * *Extrémisme et Rupture I,II*, 1969. T. Trini, * *Trilogia del creator prodigo* (The Prodigal Maker's Trilogy), 1969. J. Kosuth, * *Art after Philosophy I/II/III*, 1969. Lucy R. Lippard, *Groups*, in: Studio Int. 179/920/März 1970, pp. 93–99. J. Burnham, * *Alice's Head — Reflections on Conceptual Art*, 1969. Roy Bongartz, *It's Called Earth Art and Boulder Dash*, in: New York Times Magazine, 1. Febr. 1970, p. 27. Barbara Goldsmith, *Where is the Art?*, in: Harper's Bazaar, Mai 1970, pp. 144–147. Klaus Honnef, * *Concept Art*, 1970. Tommaso Trini, *Arte Povera Land Art Conceptual Art: L'opera sparta e diffusa*, in: Arte Illustrata Okt./Dez. 1970, pp. 48–49. In: *Rumbles*, The Nova Scotia College of Art and Design, in: Avalanche Winter 1971, p. 9.

It can seem to be interesting,

dull,

consistent,

vague,

contradictory,

familiar,

strange,

arbitrary,

dubious,

different,

clear,

obvious,

unified,

unnatural,

allusive,

ambiguous,

certain,

doubtful,

confusing,

simple,

complicated,

unusual,

subtle,

difficult,

lucid,

precise,

influential,

remote,

calm,

exciting,

unnecessary,

confused,

orderly,

unique,

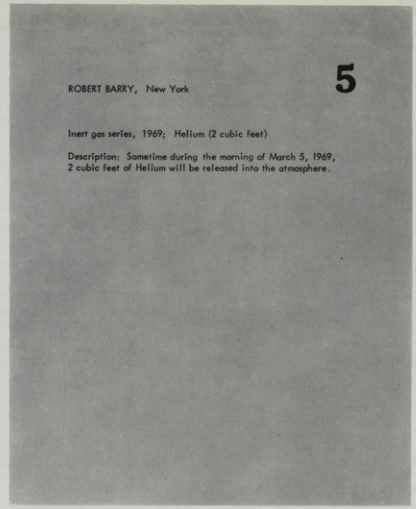
convincing,

free,

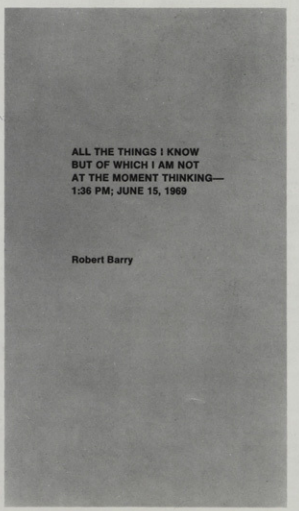
pointless,

ordinary,

and sufficient.



1 Seite der Katalog-Ausstellung MARCH 1969
2 Seite aus Lucy R. Lippard, CHANGING-ESSAYS IN ART CRITICISM, New York 1971



Einzelausstellungen

Gal. Ruth Nohl, Siegen 1963. Gal. Pro, Bad Godesberg 1965. Staatl. Kunstakademie, Düsseldorf 1966. Die neue Sammlung, Staatliches Mus. für angewandte Kunst, München, 6. März - 16. April 1967 (Kat.). Technische Hochschule, Karlsruhe 1967. Bergbaumus., Bochum 1967. Kunstakademie, Kopenhagen 1967. Inst. Prof. K. Wachsmann, LA 1968. Goethe Center, SF 1968. Stedelijk van Abbe-Mus., Eindhoven 1968 (Kat.). Gal. Ruth Nohl, Siegen 1968. Städtisches Mus., Mönchengladbach 1968 (Kat.). Städtische KH, Düsseldorf 1969 (Kat.). Städtisches Mus., Ulm 1970. Moderna Mus., Stockholm, 14. Nov. - 13. Dez. 1970 (Kat. 88). Konrad Fischer, Düsseldorf 1970. Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven 1971. Gegenverkehr e. V., Aachen, 4. - 26. März 1971 (Kat.). Gal. Sonnabend, NYC 1972.

Gruppenausstellungen

* *Prospect 69*, Städtische KH, Düsseldorf 1969. * *Konzeption/Conception*, Städtisches Mus., Schloß Morsbroich, Leverkusen 1969. * *Information*, MOMA, NYC 1970. * *Strategy gets Art*, International Festival, Edinburgh 1970. * *Prospect 71: Projection*, KH Düsseldorf 1971. * *2. Biennale Nürnberg*, 1971. *Düsseldorf: Stadt der Künstler*, Vortragszentrum der Neuen Messe, Düsseldorf-Stockum, 23. Sept. 1971.

Eigene Publikationen

Anonyme Skulpturen, eine Typologie technischer Bauten, Art-Press Verlag, Düsseldorf 1970. *Die Architektur der Förder- und Wassertürme*, Prestel-Verlag, München 1971 (In Zusammenarbeit mit H. Schönberg und J. Werth, TH Aachen).

Bücher

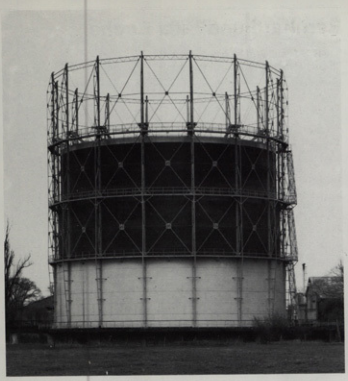
V. Kahmen, DVA, *Jahresring* 1969/1970. Udo Kultermann, * *Neue Formen des Bildes*, Tübingen 1970. * *Kunstjahrbuch I*, Hannover 1970. Walter Aue, *Projekte, Concepte, Aktionen*, Verlag DuMont Schauberg 1971. Ursula Meyer, * *Conceptual Art*, NYC 1972.

Periodica

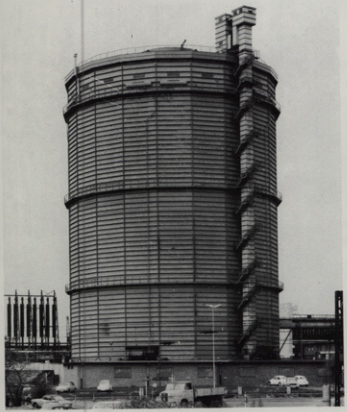
V. Kahmen, in: Die Sonde, 2/1964. V. Kahmen, in: Werk und Zeit, Juli/Aug. 1965. In: Bauwelt, 1/2 Jan. 1966. In: Výtvarná Práce, 10/1967. A. Giachi, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 31. März 1967. In: The Architectural Review, März 1967. In: L'Architecture d'aujourd'hui, Sept. 1967. In: Deutsche Bauzeitung, Nov. 1967. In: The Architectural Review, Febr. 1968. In: Diskus, Mai 1968. In: The Architectural Review, Juli 1968. In: Industrial Archaeology, Nov. 1968. In: Architectural Forum, Dez. 1968. In: Kunstzeitung 2, Michelpresse, Jan. 1969. In: Frankfurter Rundschau, 8. Febr. 1969. In: L'Art Vivant 1, März/April 1969. H. Strelow, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6. März 1969. In: Time Magazine, 5. Sept. 1969. In: Dagens Nyheter, 27. Nov. 1970. U. Greiner, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6. Jan. 1971. G. Jappe, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12. Okt. 1971. J. Sembach, in: DU, Mai 1971. P. M. Bode, in: Süddeutsche Zeitung, 11. Dez. 1971. Georg Jappe, *Projection: the new Trend at Prospect 71*, in: Studio International, Dez. 1971, pp. 258-261. Jürgen Weichardt, * *Neue Landschaft*, in: Magazin Kunst, 12/45, 1. Quartal 1972.

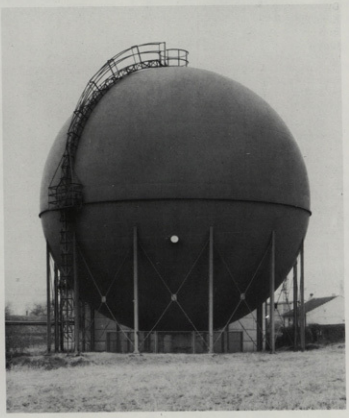
Bernhard und Hilla Becher

* 1931 Siegen. Lebt in Düsseldorf.
* Berlin-Potsdam. Lebt in Düsseldorf.









GASBEHÄLTER

Gasbehälter sind Reservoirs zum Ausgleich von Gaserzeugung und -verbrauch.
Sie sind so beschaffen, daß sich ihr Fassungsvermögen entsprechend dem Gasinhalt vergrößern oder verkleinern kann.
Es gibt 4 prinzipiell verschiedene Gasbehälter:

1. eine von unten durch Wasser abgedichtete Glocke bewegt sich in der Inhaltsmenge entsprechend in einem eisernen Führungsgerüst an Rollen auf- bzw. abwärts. Diese Glocke besteht meist aus mehreren, teleskopartig ineinanderschiebbaren Teilen. In leerem Zustand ist nur das Führungsgerüst sichtbar.
2. Das Volumen wird durch schraubenartig ineinanderdrehbare Behälterteile variiert. In leerem Zustand ist nur der Behältersockel sichtbar.
3. In einem feststehenden zylindrischen Kessel dichtet ein innerer beweglicher Deckel die jeweilige Gasmenge nach oben ab.
4. Im Kugelgasbehälter wird der Ausgleich durch Druck reguliert.

Einzelausstellungen

Working Drawings and Other Visible Things on Paper – A book exhibition, Visual Arts Gal., NYC 1966. *Measurements* – Zeichnungen, Gal. Heiner Friedrich, München 1969 (E/Text: M. B.). M. B. – *Measured Room Series: 48 Inch Longitudinal Projection*, Konrad Fischer, Düsseldorf, 22. Mai–6. Juni 1968 (E/Foto: Measured Room). *Orientation: Compass*, Ace Gal., L. A. 1969. Yale University Gal., Norfolk, Conn. 1969. art & project, Amsterdam, 15. Sept. 1970 (bulletin 27/Text: M. B., 3 Conditions – Excerpts From Speculation, 1967–1970). *Degrees – Gradi*, Gal. Sperone, Turin, 29. Okt.–12. Nov. 1970 (E: Projekt-Abb.). *M. B.–10 Aspects of the Theory of Measurement*, 112 Greene Street Gal., NYC, 13.–27. März 1971. *Theory of Painting – no 1 + no 3*, University of Rhode Island, Kingston, 26. April–14. Mai 1971 (Kat.). *3 Ideas and 7 Procedures*, MOMA, NYC, 6. Okt.–1. Nov. 1971 (Publ.: M. B., 11 Extraits, s. Werkpublikationen). *Axiom of Exhaustion*, Gal. Sonnabend, Paris, Jan. 1971 (Publ.: M. B. "11 Extraits" s. Werkpublikationen). *7 Properties of Between*, Gal. Sonnabend, NYC, Jan./Febr. 1972. *The Theory of Sculpture*, Lisson Gal., London, April 1972 (E/Text: M. B.)

Gruppenausstellungen

* *Scale Models and Drawings*, Dwan Gal., NYC, 4.–29. Okt. 1967. *Monuments, Tombstones & Trophies*, Mus. of Contemp. Crafts, NYC, 17. März–14. Mai 1967. * *Art in Series*, The Finch College Mus. of Art, NYC 1967/68. * *Structural Art – Rejective Art*, The American Federation of the Arts, NYC 1968. * *no 7*, Paula Cooper Gal., NYC 1968. * *Language II*, Dwan Gal. NYC 1968. * *When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern 1969. * *Conception/Perception*, Eugenia Butler Gal., LA 1969. * *Art by Telephone*, Mus. of Contemp. Art, Chicago 1969. * *557.078*, Seattle Mus., Washington 1969. * *Konzeption/Conception*, Mus. Leverkusen 1969. * *Pläne und Projekte als Kunst*, Kunsthalle Bern 1969. * *Art in Process IV*, Finch College Mus. of Art, NYC 1969/70. * *Language IV*, Dwan Gal. NYC 1970. * *Art in the Mind*, Allen Memorial Mus., Oberlin, Ohio 1970. * *American Drawings*, Gal. Yvon Lambert, Paris, Sept. 1970. * *Artists and Photographs*, Multiples Inc., NYC 1969. * *Using Walls*, The Jewish Mus., NYC 1970. * *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, Cultural Center, NYC 1970, * *Conceptual Art/Arte Povera/Land Art*, Museo Civico d'Arte Moderna, Turin 1970. * *Information*, MOMA, NYC 1970. *Books and Multiples*, Philadelphia Mus. of Art, Philadelphia 1971. * *Situation/Concepts*, Innsbruck 1971 (Kat./Text: M. B.). *45°N–73°W*, Saidye Bronfman Centre, Montreal, Canada 1971. * *The Boardwalk Show*, Atlantic City, Washington, D. C. 1971. *Changing Terms*, Gal. of the Boston Mus. School, Boston 1971. * *Project: Pier 18*, MOMA, NYC 1971. *White on White*, Mus. of Contemporary Art, Chicago 1971. Gal. Marilena Bonomo, Bari, Dez. 1971.

Texte des Künstlers

* *Primary Structures: A declaration of a new attitude as revealed by an important current exhibition*, in: Arts Magazine 40/8/Juni 1966, pp. 32–35. *Domain of the Great Bear* (Hayden Planetarium), in: Art Voices, Sommer 1966. *Art in Process*, in: Arts Magazine, Sept. 1966. *Less is Less* (für Dan Flavin), in: Arts & Artists, Dez. 1966; in: Kat. Flavin, Nat. Gal. of Canada, Ottawa, Sept./Okt. 1969. *Systemic*, in: Arts Magazine, Okt. 1966. *The Beach Boys – 100 ⅝*, in: Arts in: Arts Magazine 41/8 Sommer 1967, pp. 39–43; in: * *Minimal Art*, an Anthology, Hrsg. Battcock, Dutton, NYC 1968. *The Serial Attitude*, in: Artforum, Dez. 1967, pp. 27–34. *Working Drawings*, NYC 1967. *Alphaville, Godard's Apocalypse*, in: Arts Magazine, Mai 1968, pp. 14–17. *A Compilation for Robert Mangold*, in: Art International, April 1968. *Seven Discrete Tiers*, in: Aspen Magazine, Juni 1968. *Background is not the Margin . . .*, in: Kat. * *Art in Process IV*, Finch College Mus. 1969. *Ten Misunderstandings (A Theory of Photography)*, Ed. Multiples INC., NYC 1970. *No Thought exists . . .*, in: Arts Magazine, April 1970. *Excerpts from Speculation*, in: Artforum, Mai 1970. * *Elements from Speculation (1967–1970)*, in: Artforum VIII/9, Mai 1970, pp. 79–83. *3 Conditions*, in: bulletin 27, art & project, Amsterdam, Sept. 1970. *Bullshit*, Letters to the Editor, in: Artforum, Okt. 1970. *10 Hypothèses de Travail (1969)*, in: VH 101/3, Herbst 1970, pp. 46/47. *Mental Exercise: no. 1 (Counting)*, in: Art Gallery, April 1971. In: DATA II/2/Febr. 1972, pp. 62–67 + Fotos: Measurements.

Mel Bochner

* 1940 Pittsburgh, Pennsylvania. Lebt in New York.

Werkpublikationen

Working Drawings and Other Visible Things on Paper, four xerox books, Ed. School of Visual Arts, NYC 1966. *The Singer Notes*, NYC 1968. *Notes on Theory*, Ed. University of Rhode Island, Kingston, 1971. Ohne Titel, Ed. Toselli, Mailand 1971 (23 x 17, s/w, 9pp.; Fotos: Theory of Painting, Theory of Sculpture, Measurements . . .). *11 Excerpts*, Ed. Ileana Sonnabend, Paris, Jan. 1972. In: *Artists and Photographs – a miniature boxed exhibition*, Ed. Multiples Inc., NYC 1972 (32 x 32 x 10, Aufl. 1200/Text: Lawrence Alloway).

Filme

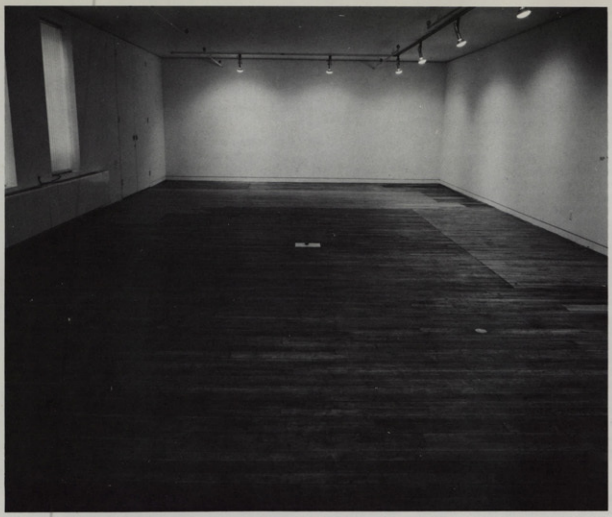
Walking a Straight Line through Grand Central Station, 1965, 16 mm, s/w, o. Ton, 72" (in Zusammenarbeit mit Robert Moskowitz). *NYC Windows*, 1965/1966, 16 mm, s/w, o. Ton, 9'. *Dorothea in Fifteen Positions. Stasis. 360°x3*, 1970, Super 8, c, je 2'.

Bücher

In: * *Kunst van Nu*, Ed. Kunsthistor. Institut Utrecht 1971. In: Lucy R. Lippard, * *Changing – Essays in art criticism*, 1971.

Periodica

Jonathan Benthall, *Bochner and photography*, Technology and Art 24, in: Studio International 181/932/April 1971, pp. 147/148. Robert Pincus-Witten, *New York*, in: Artforum, Mai 1971, pp. 76/77. C. Millet, *Art Conceptuel*, in: VH 101/3 Herbst 1971, pp. 46/47.



7 PROPERTIES OF BETWEEN, Ort: Sonnabend Gallery, NYC, 2. Febr. 1972.

I DO NOT MAKE ART. I DO ART.

blanc et rouge. L'endroit choisi était la fenêtre donnant sur la rue

Stanley Brouwn

• 1935 Paramaribo, Surinam. Lebt in Amsterdam.

one step 1X
one step 2X
one step 3X
one step 4X
one step 5X
one step 6X
one step 7X
one step 8X
one step 9X
one step 10X
one step 11X
one step 12X
one step 13X
one step 14X
one step 15X
one step 16X
one step 17X
one step 18X
one step 19X
one step 20X
one step 21X
one step 22X
one step 23X
one step 24X
one step 25X

one step 26X
one step 27X
one step 28X
one step 29X
one step 30X
one step 31X
one step 32X
one step 33X
one step 34X
one step 35X
one step 36X
one step 37X
one step 38X
one step 39X
one step 40X
one step 41X
one step 42X
one step 43X
one step 44X
one step 45X
one step 46X
one step 47X
one step 48X
one step 49X
one step 50X

one step 51X
one step 52X
one step 53X
one step 54X
one step 55X
one step 56X
one step 57X
one step 58X
one step 59X
one step 60X
one step 61X
one step 62X
one step 63X
one step 64X
one step 65X
one step 66X
one step 67X
one step 68X
one step 69X
one step 70X
one step 71X
one step 72X
one step 73X
one step 74X
one step 75X

one step 76X
one step 77X
one step 78X
one step 79X
one step 80X
one step 81X
one step 82X
one step 83X
one step 84X
one step 85X
one step 86X
one step 87X
one step 88X
one step 89X
one step 90X
one step 91X
one step 92X
one step 93X
one step 94X
one step 95X
one step 96X
one step 97X
one step 98X
one step 99X
one step 100X

one step 1X
one step 2X
one step 3X
one step 4X
one step 5X
one step 6X
one step 7X
one step 8X
one step 9X
one step 10X
one step 11X
one step 12X
one step 13X
one step 14X
one step 15X
one step 16X
one step 17X
one step 18X
one step 19X
one step 20X
one step 21X
one step 22X
one step 23X
one step 24X
one step 25X

one step 26X
one step 27X
one step 28X
one step 29X
one step 30X
one step 31X
one step 32X
one step 33X
one step 34X
one step 35X
one step 36X
one step 37X
one step 38X
one step 39X
one step 40X
one step 41X
one step 42X
one step 43X
one step 44X
one step 45X
one step 46X
one step 47X
one step 48X
one step 49X
one step 50X

one step 51X
one step 52X
one step 53X
one step 54X
one step 55X
one step 56X
one step 57X
one step 58X
one step 59X
one step 60X
one step 61X
one step 62X
one step 63X
one step 64X
one step 65X
one step 66X
one step 67X
one step 68X
one step 69X
one step 70X
one step 71X
one step 72X
one step 73X
one step 74X
one step 75X

one step 76X
one step 77X
one step 78X
one step 79X
one step 80X
one step 81X
one step 82X
one step 83X
one step 84X
one step 85X
one step 86X
one step 87X
one step 88X
one step 89X
one step 90X
one step 91X
one step 92X
one step 93X
one step 94X
one step 95X
one step 96X
one step 97X
one step 98X
one step 99X
one step 100X

Daniel Buren

* 1938 Boulogne/Seine. Lebt in Paris.





ILLUSTRATIONEN 1 + 2: Erinnerungsfotos an das Frühlingsfest in Kyoto, Japan, Mai 1970

EXPOSITION D'UNE EXPOSITION

De plus en plus le sujet d'une exposition tend à ne plus être l'exposition d'oeuvres d'art, mais l'exposition de l'exposition comme oeuvre d'art. Ici, c'est bien l'équipe de Documenta, dirigée par Harald Szeemann, qui expose (les oeuvres) et s'expose (aux critiques). Les oeuvres présentées sont les touches de couleurs – soigneusement choisies – du tableau que compose chaque section (salle) dans son ensemble. Il y a même un ordre dans ces couleurs, celles-ci étant cernées et composées en fonction du dess(e)in de la section (sélection) dans laquelle elles s'étalent/se présentent. Ces sections (castrations), elles-mêmes «touches de couleurs» – soigneusement choisies – du tableau que compose l'exposition dans son ensemble et dans son principe même, n'apparaissent qu'en se mettant sous la protection de l'organisateur, celui qui ré-unifie l'art en le rendant tout égal dans l'écrin-écran qu'il lui apprête. Les contradictions c'est l'organisateur qui les assume, c'est lui qui les couvre. *Il est vrai alors que c'est l'exposition qui s'impose comme son propre sujet, et son propre sujet comme oeuvre d'art.* L'exposition est bien le «réceptacle valorisant» (1) où l'art non seulement se joue mais s'abîme, car si hier encore l'oeuvre se révélait grâce au Musée, elle ne sert plus aujourd'hui que de gadget décoratif à la survivance du Musée en tant que tableau, tableau dont l'auteur ne serait autre que l'organisateur de l'exposition lui-même. Et l'artiste se jette et jette son oeuvre dans ce piège, car l'artiste et son oeuvre, impuissants à force d'habitude de l'art, ne peuvent plus que laisser exposer un autre: l'organisateur. D'où l'exposition comme tableau de l'art, comme limite de l'exposition de l'art (2). Ainsi, les limites créées par l'art lui-même pour lui servir d'asile, se retournent contre lui en l'imitant, et le refuge de l'art que ses limites constituaient, se révèle en être la justification, la réalité et le tombeau.

Daniel Buren
Février 1972

(1) In: catalogue 18 PARIS IV 70, post-face par Michel Claura
(2) Cf. «RAHMEN» in POSITION/PROPOSITION, livre édité par le Musée de Mönchengladbach, janvier 1971.

AUSSTELLUNG EINER AUSSTELLUNG

Immer mehr neigen Ausstellungen dazu, nicht mehr Ausstellungen von Kunstwerken zu sein, sondern sich selbst als Kunstwerk auszustellen. Im Falle der documenta ist es ein Team unter Harald Szeemann, das ausstellt (die Werke) und sich selbst darstellt (vor der Kritik). Die ausgestellten Werke sind die sorgfältig gewählten Farbtupfen eines Bildes, das jeweils durch das Ensemble einer Abteilung (Sektion) zustandekommt. Diese Farben gehorchen einem bestimmten Ordnungsprinzip, weil sie im Hinblick auf das Konzept (dessein) der jeweiligen Sektion (Selektion), in der sie sich ausbreiten und darbieten, bestimmt wurden.
Diese Sektionen (Kastrationen) – selbst erneut sorgfältig ausgewählte Farbtupfen im Werk, das nun die ganze Ausstellung und ihr Prinzip bedeutet – erscheinen hier nur unter dem Schutz des Organisators. Er ist es, der die Kunst erneut vereint, indem er sie im Bildschirmkästchen, das er für sie vorgesehen hat, über einen Leisten schlägt. Für eventuelle Widersprüche steht er gerade, er deckt sie zu. *So ist es klar, daß sich die Ausstellung selbst als Gegenstand und das Thema als Kunstwerk anbietet.* Die Ausstellung ist zwar der Ort, wo Kunst als Kunst bestätigt und aufgewertet (réceptacle valorisant, 1), aber auch vernichtet wird; denn, wenn gestern das Werk sich erst durch das Museum offenbarte, so dient es heute nur noch als schmückendes Teilchen einem Museum, das als Kunstwerk weiterlebt, dessen Schöpfer niemand anderes als der Organisator der Ausstellung ist. Der Künstler stürzt sich und sein Werk in diese Falle; denn Künstler und Werk, impotent vor lauter Kunstgewöhnung, können sich nur durch einen andern ausstellen lassen: den Organisator. Daher kommt es, daß Ausstellungen zu Kunstwerken werden, die sich selbst in ihrem eigenen Kunstrahmen darstellen (2). Und auf diese Weise wendet sich der Rahmen, den sich die Kunst für sich als Asyl geschaffen hat, gegen sie selbst, indem der Rahmen diese Zufluchtszone imitiert. Und das Refugium der Kunst, entstanden durch ihren selbstgewählten Rahmen, erweist sich nicht nur als Rechtfertigung und als Realität der Kunst, sondern auch als ihr Grab.

Daniel Buren
Februar 1972

(1) Aus: Kat. *18, Paris IV 70*, Text: Michel Claura.
(2) Vergl. *Rahmen*, in: *Position/Proposition*, Kassettenkatalog, Hg. Städtisches Museum, Mönchengladbach, Januar 1971.
Übersetzung: Edmund Klöckner

EXPOSITION - POSITION - PROPOSITION (a)

Travaux faits entre Novembre 1965 et Mars 1972 et leur mode

EXPOSITIONS PARTICULIERES ET PRESENTATIONS INDEPENDANTES DU TRAVAIL

A1 — Décembre 1967 — *Buren o Toroni o chichessia*, Gal. Flaviana, Lugano. Catalogue-textes de Michel Claura, Giuseppe Curonici. Présentation de peinture acrylique sur tissu rayé et empreinte de pinceau no 50 sur toile. Démonstration pratique de la dépersonnalisation du faire. (cf. B7)

A2 — Décembre 1967, janvier, avril 1968 — envois par la poste de papiers rayés blanc et vert, pliés sous indication d'origine. Ouverture/déchirure (de l'enveloppe) et pliage/dépliage (de la feuille à l'intérieur). De plus, les mêmes feuilles pouvaient être vues collées en de nombreux endroits sur les murs de Paris. Pas d'invitation, pas de Galerie. (cf. A3 A4)

A3 — Avril 1968 — *Hommes-Sandwiches*, deux hommes déambulent dans Paris portant un panneau sur lequel des papiers à bandes verticales blanches et vertes ont été collées. Mise en évidence d'un support mouvant et d'ordinaire publicitaire qui ne dit rien, qui ne vend rien, qui ne présente que ce qu'il est: des bandes verticales blanches et colorées. Pas d'invitation, pas de galerie. (cf. A2 A4)

A4 — Avril 1968 — Approximativement 200 panneaux dans Paris et les environs sont recouverts, sans autorisation, de papiers à bandes verticales blanches et vertes. Ce travail fait à l'extérieur, sans invitation, ni galerie ou autre support, est à mettre en relations avec les envois par la poste et la présentation à la même époque d'un travail de 18 mètres par 5 à l'intérieur du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. (cf. A2 A3)

A5 — Octobre 1968 — Galerie Apollinaire, Milan. Bandes blanches et vertes. Recouvrement intégral de la porte d'entrée de la Galerie, ce qui eut pour effet:
a) de montrer un travail peinture dans un endroit précis et délimité possible comme tout autre.
b) de fermer totalement la Galerie (c'est-à-dire la mettre dans une situation hors l'habitude, tout en exposant) et ce, pendant la durée de l'exposition de ce travail, c'est-à-dire un mois. (cf. C10)

A6 — Janvier 1969 — Gal. Wide White Space, Anvers. Utilisation de l'affiche qui servit d'invitation à l'exposition et dont la couleur (verte) avait été choise par la Galerie elle-même. Ce matériau (inconnu de D.B avant son arrivée à Anvers) servit directement pour réaliser le travail constituant l'exposition elle-même. Problème abordé: intérieur extérieur de la Galerie, composition à l'intérieur d'un cadre précis et sa décomposition par la vision de la suite de l'oeuvre à l'extérieur de ce cadre ou vice versa. Visibilité d'une seule oeuvre peinture en deux temps distincts et non en un seul comme généralement une peinture se lit. Cassure du plan en même temps que respect sans discontinuité du support qui définit ce plan. Enfin, l'une des parties de l'oeuvre n'était visible que pendant les heures d'ouverture de la Galerie, l'autre partie (dans la rue) jour et nuit. (cf. A25)

A7 — Mars 1969 — 100 panneaux environ dans les rues de Berne (Suisse) avec l'aide de Hermann Daled sans Galerie, sans invitation. A l'occasion de l'exposition *When Attitudes Become Form*, présentation d'affiches à bandes blanches et roses collées sur les murs, mais hors l'exposition et sans l'appui du Musée. Arrêté par la police. La liberté de l'artiste (au musée) en tant que principe de l'exposition s'éclaira ainsi comme celle de l'ours (dans un zoo).

A8 — Mai 1969 — *Interruption*, Gal. Yvon Lambert, Paris. Présentation de 8 films par le moyen de l'appareil appelé Scopitone. La Galerie était laissée dans son état d'avant l'exposition, c'est-à-dire avec l'accrochage de groupe précédent. Seul le Scopitone était introduit dans l'espace au milieu des oeuvres habituelles de la Galerie. Il n'y avait donc à proprement parler pas d'oeuvres présentées, mais mise en contexte artistique représenté par une Galerie parisienne et son habitude d'expositions, un discours critique et didactique sur les artistes, les critiques et le monde de l'art en général, au moyen du film. Aucune oeuvre n'était en vente ni visible. (cf. C14 C15 D2)

A9 — Mai-Juin 1969 — Papiers à bandes verticales blanches et roses, et, blanches et vertes recouvrant intégralement 5 grands panneaux publicitaires dans Paris. Pas d'invitation, pas de galerie. Approfondissement du problème du recouvrement. Mise en évidence du recouvrement "all-over" de la surface support considérée et oblitération totale de la publicité.

A10 — Septembre 1969 — *Position/Proposition*, Konrad Fischer, Düsseldorf. Papier rayé blanc et bleu. Oeuvres différentes chaque jour de l'exposition; travail dans la galerie et à l'extérieur. Annonce de l'emplacement de l'oeuvre nouvelle indiquée chaque jour dans la Galerie. Dialectique entre ces différentes propositions suivant leur position y compris avec la pièce faite en même temps au Kunsthalle pour l'exposition Prospect 1969. Après l'exposition, envoi d'une carte appelée *Récapitulation*, indiquant les différents endroits où les pièces constituant l'exposition (intérieur extérieur) avaient été présentées. (cf. B13)

A11 — Septembre 1969 — *Square Montholon, Paris 9e*. Des bandes verticales blanches et roses visibles jour et nuit. Indication de l'exposition par une annonce anonyme dans le "Nouvel Observateur" no 254. (cf. A9)

A12 — Novembre 1969 — Gal. Eva Buren, Stockholm, Suède. Papiers rayés blancs et jaunes. La Galerie située au rez-de-chaussée sur rue est utilisée en recouvrant intérieurement et extérieurement les fenêtres. Problème de l'intérieur et de l'extérieur, du recto verso et de la transparence. Durée un mois, visibilité 24 heures sur 24 à l'extérieur, 48 heures d'ouverture à l'intérieur. (cf. A4, A16, A20, A25, A30, A32)

A13 — Mars 1970 — *140 stations du métro parisien*. Emplacement en haut et à droite de tous les panneaux servant aux annonces spectacles de papiers rayés blancs et bleus. Sans galerie, sans invitation. Répétition du travail lui-même dans des lieux eux-mêmes de semblable apparence. Mise en lumière de plusieurs formes de répétitions à motifs différents complémentaires et contradictoires. Visibilité du travail (papiers collés) lui-même dans des contextes similaires, mais toujours différents, une fois à la fois, chaque fois tout et fragment d'un ensemble plus grand, ici les 140 panneaux dans le contexte général du métro, ensemble lui-même partie du travail entrepris depuis novembre 1965. (cf. C39)

A14 — Mai 1970 — *5 travaux peintures dans Kyoto*. Papiers à bandes blanches et grises. Sans galerie, sans invitation. En corrélation avec l'exposition qui devait se tenir deux mois plus tard à Kyoto, c'est-à-dire en dehors du temps et de l'espace de cette exposition. (cf. C30 C31)

A15 — Juin 1970 — 2 travaux, Turin. Intérieur extérieur, papiers à bandes blanches et oranges sur la porte d'entrée du Museo Civico. Pièce à la fois dedans et dehors (à cause de sa position) et également partie et hors de l'exposition, car visible à l'exposition mais non insérée dedans (sans galerie et non invité à l'exposition de groupe qui se tenait à ce moment). (cf. A7)

A16 — Juin 1970 — Gal. Françoise Lambert, Milan. Papiers blancs et pourpres. Recouvrement intérieur et extérieur des vitrines/fenêtres de la Galerie donnant sur la rue. (cf. C33 A12 A20 A25 A30 A32)

A17 — Juillet août 1970 — *100 stations d'autobus*, Los Angeles, sans galerie, avec l'aide de Stanley Grinstein. Invitation indiquant les lieux où le travail était visible. Papiers blancs et bleus recouvrant le dossier des bancs se trouvant à chaque arrêt d'autobus à L.A. Indication des

lieux où le travail était visible par annonce anonyme dans les journaux, avec indication du travail en question. Certains travaux restèrent visibles plusieurs mois.

A18 – Juin-Juillet 1970 — art & project — Bulletin non envoyé et dont le n° ne sera jamais employé entre les Bulletins 23 et 25. Exposition visible à Amsterdam et entièrement installée sous la responsabilité de la Galerie. Papiers blancs et jaunes. Annonce de l'exposition par encart dans la presse d'Amsterdam indiquant l'adresse et le jour de visibilité de l'oeuvre avec sa description, à l'exclusion du nom de l'auteur et sans qu'il soit précisé qu'il s'agissait d'une exposition. Tout l'effort fut donc porté une fois encore sur le travail et non sur l'auteur. De plus, l'information n'était logiquement donnée qu'aux personnes qui pouvaient voir réellement les travaux, c'est-à-dire les habitants d'Amsterdam. Ailleurs, les bulletins étant tous numérotés d'une exposition à l'autre et étant par eux-mêmes parfois l'exposition elle-même, la "présence" du bulletin non utilisé apparaîtra par son absence même. (cf. A18)

A19 – Septembre 1970 — *Une pièce/peinture*, Bradford College, Mass. USA. Papiers collés blancs et gris sur le snak bar du collège. (cf. B29).

A20 – Juin 1970 — Gal. MTL, Bruxelles, papiers à bandes blanches et oranges. Problème soulevé: recto verso. (cf. C34 C35 A12 A16).

A21 – Octobre 1970 — *50 travaux environ New York*. Sans galerie. Invitation texte indiquant l'idée du travail et donnant le numéro de téléphone où l'on pouvait obtenir la liste des endroits où les travaux étaient visibles. Le travail en question était différent chaque jour, de couleur, d'emplacement, de forme, etc. A la fin du travail (après dix jours) il y eut l'enregistrement de tous les emplacements encore visibles à ce moment et leur diffusion pendant encore une quinzaine de jours. Certains de ces travaux sont encore visibles à New York (janvier 1972). (cf. C36 B37)

A22 – Décembre 1970 Janvier 1971 — Gal. Yvon Lambert. Peinture acrylique sur tissu rayé.
A l'intérieur tissu blanc et bleu de 12 mètres sur 4 mètres.
A l'extérieur tissu blanc et vert de 3 mètres sur 3 mètres.
A l'intérieur, utilisation du support galerie comme chassis, soit recouvrement de la toile en certaines parties par de la peinture acrylique blanche) plus recouvrement total du mur par la toile tissu elle-même. A l'extérieur, visibilité de la toile, suspendue entre deux immeubles, ne recouvrant rien, mais montrant elle-même son recto et son verso et se trouvant composée dans un ensemble, en l'occurrence la rue. (cf. C39 C38).

A23 – Janvier 1971 — *Manifestation Musée de Mönchengladbach*. Papiers utilisés, rouges, violets, jaunes, gris, bleus, verts, orangés, roses, etc. Endroits géographiques: Aachen, Dortmund, Essen, Gelsenkirchen, Hamburg, Hannover, Köln, Krefeld, Leverkusen, Mönchengladbach, Münster, Saarbrücken, Sarrelouis, Stuttgart, in catalogue deux livres (cf. C40). Manifestation à plusieurs niveaux: temps, espace, couleurs, lieux, idéologie dominante, idéologie de l'art. Ont été utilisés des endroits intérieurs, particuliers ou artistiques et extérieurs dans chacune des villes mentionnées ci-dessus. Le musée de Mönchengladbach a été utilisé sans changer son habitude d'exposition: le jour de l'ouverture de l'exposition, le travail (papiers à bandes verticales blanches et bleues) a été accolé sur certains murs cimaises du Musée à des emplacements restés disponibles dans le cadre de l'accrochage de l'exposition de groupe que le musée présentait. De même, dans la rue, tout travail effectué l'est sans jamais en changer l'aspect général. Au Musée, une quinzaine de jours après l'ouverture de l'exposition, apparaissait l'exposition suivante (habitude du musée) et les papiers collés blancs et bleus restaient visibles dans un décor différent. La manifestation commençait dans chaque endroit le même jour et était signalée à chaque endroit spécifiquement et se terminait à la disparition complète de tous les travaux. C'est-à-dire que sa durée fut de un jour à plusieurs mois suivant les endroits, les obligations (musée, galerie, etc.) ou les intempéries. Le Musée organisateur de l'exposition n'était plus qu'un point de vue possible de l'exposition parmi d'autres et perdait ainsi son rôle de centre et point final de tout travail artistique pour devenir un des supports possibles de l'un des fragments du travail en cours. (cf. C43 C47 B49).

A24 – Avril 1971 — art & project, bulletin no 40. Pas d'exposition, mais utilisation du bulletin comme moyen d'information sur l'épisode de censure effectuée par le Guggenheim à l'encontre de la peinture qui devait y être exposée et qui fut retirée. Usage de la photographie comme documentation explication dans la mesure où l'oeuvre elle-preuve à la fois du travail en question. On remarquera l'utilisation de ce bulletin faite inversement à la non-utilisation du bulletin 24 (cf. A18). Ici, pas d'exposition (cause censure) mais bulletin d'information sur une oeuvre rendue invisible. (cf. C44 B30)

A25 – Mai–Juin 1971 — Gal. Wide White Space, Anvers (cf. A6). Affiche imprimée de nouveau par les soins de la galerie. La couleur du recto choisie également par la galerie (rouge). Impression et indication de l'invitation parallèle à la première impression faite deux années auparavant. La première invitation (indication) est barrée et apparaît seulement le texte de la seconde. Le papier a été utilisé comme pour la première exposition, c'est-à-dire au même emplacement qu'en janvier 1969. Par la répétition d'un travail identique, à plus de deux ans d'intervalle, dans le même local apparaissaient certaines différences:
1) changement de la couleur.
2) évidence du temps réellement écoulé.
3) destruction du geste encore visible la première fois.
4) apparition du travail comme moyen de questionnement et non comme trouvaille formelle, mouvante et superficielle.
5) mise en évidence (puisque formellement le travail n'a pas changé) de l'ingérence de la connaissance dans la compréhension du travail en question à la fois tout à fait nouveau (fait de nouveau et différent de couleur) et toujours identique (même emplacement et mêmes significations quant à sa position, même structure, donc même signification de son apparence formelle).

A26 – Mai–Juin 1971 — Gal. Folker Skulima, Berlin. Couleur du papier: blanc et jaune. Sont montrées deux pièces différentes et visibles uniquement de deux points de vue différents.
1) dans la Galerie et à l'intérieur (mur de 7 mètres sur 5 environ)
2) dans la Galerie toujours, mais uniquement visible depuis la rue, un travail fait sur une fenêtre et uniquement à l'extérieur.

A27 – Juillet 1971 – *5 travaux dans Paris*, sans Galerie, sans invitation. Couleurs blanc et jaune, blanc et violet, blanc et bleu.

A28 – Juin–Juillet 1971 — Exposition faite spécialement et en fonction d'une émission pour la télévision japonaise (cf. C54). "Faire" du travail révélé dans la simplicité de son acte. Explication verbale au sujet des pièces présentées. Tournage à Francfort (Allemagne), Arnheim, Amsterdam (Pays-Bas), Paris (France). Montage et mixage en dehors de ma responsabilité, ainsi que les commentaires. Emission couleur de 30 minutes projetée au Japon en octobre 1971.

A29 – Septembre 1971 — Réalisation d'un panneau blanc et bleu à Düsseldorf. Sans galerie, sans invitation. (cf. A33 A11).

A30 — Septembre Octobre 1971 — Gal. Michael Werner, Cologne. Présentation du travail en deux temps: a) 15 premiers jours une peinture sur tissu rayé blanc et bleu, b) 15 derniers jours une peinture sur tissu rayé blanc et rouge. L'endroit choisi était la fenêtre donnant sur la rue. Le tissu était tendu sur ses rebords exactement comme sur un chassis traditionnel. Visibilité recto verso. Esthétique de la vision coupée par le temps. (Galerie ouverte ou fermée). Problème de la transparence. Différences immédiatement contrôlables entre une pièce bleue et une pièce rouge à la fois mêmes et différentes. La couche de peinture (recouvrement avec du blanc vynilique des deux bandes extrêmes blanches recto verso) visible à l'état brut et aussi en transparence selon qu'il fasse jour (transparence visible de l'intérieur de la galerie) ou qu'il fasse nuit (transparence visible de l'extérieur quand la galerie était éclairée). (cf. A12 A15 A20 A25 A32).

A31 – Novembre 1971 – art & project, Bulletin no 45. Exposition d'un collectionneur privé, Bruxelles. Présentation par le truchement du bulletin, de la liste des 12 pièces acquises durant les douze mois de l'année 1970 (une chaque mois) et à l'exclusion de toute autre acquisition. Ce travail signifie entre autre l'arrêt de la collection d'un collectionneur pendant une année et toutes les incidences qui peuvent en découler (élimination de l'éclectisme, problèmes économiques, etc.) Les oeuvres en question étaient des peintures sur tissu rayé faites par D. B.

A32 – Janvier 1972 — Modern Art Agency, Naples. Invitation couleur. Papiers rayés blanc et bleu, 6 travaux différents. Emplacements: chacune des trois portes-fenêtres de la galerie, donnant sur une cour, et ceci recto verso. Démonstration sur 6 pièces absolument identiques quant à leur forme et à leur couleur recto verso leur cadre (à l'intérieur, la pièce dans laquelle elles étaient; à l'extérieur selon l'architecture générale, l'auteur du bâtiment, nombre de fenêtres, etc.). Également transparence. Les oeuvres en question étaient des peintures sur tissu rayé faites par D. B.

A33 – Janvier 1972 – 3 travaux dans Naples. Sans galerie, sans invitation. Couleur des papiers collés: blanc et orange. (cf. A11. A29).

A34 – Février 1972 – Jack Wendler, Londres. (cf. C61). Une seule pièce à voir. Papier rayé couleur blanc et pourpre. Utilisation d'un panneau publicitaire à l'extérieur entièrement recouvert. Visibilité dans la rue comme une peinture traditionnelle, excepté l'environnement, sa signification. L'invitation démontre que l'emplacement, la couleur, la dimension, etc et celui (en l'occurrence Jack Wendler) qui permet cette visibilité sont partie intégrante de l'oeuvre en question dont le responsable est D. B.

PRÉSENTATION DU TRAVAIL DANS LES EXPOSITIONS DE GROUPE

B1 — Mai 1966 — Gal. Fournier Paris. 2 peintures acryliques sur toile rayée blanche et noire, faites en Décembre 1965.

B2 — *30 peintres*, Musée de Céret, France. Peinture acrylique (recouvrement des deux bandes extrêmes colorées) sur tissu rayé blanc et orange, 2,50 m x 2,15 m. Été 1966.

B3 — Janvier 1967 — *Manifestation no 1*, dans le cadre du Salon de la Jeune Peinture, Musée d'Art Moderne Paris. Travail en public pendant toute la durée du vernissage (fabrication de 7 ou 8 peintures sur toiles rayées blanches et grises) devant le public avec la distribution d'un tract (cf. C2) et diffusion par haut-parleur à toute puissance d'un texte en trois langues: *"Nous vous conseillons de devenir intelligents!"*. Retrait de notre travail et de notre présence à la fin de l'exposition. La salle resta vide avec seulement au mur un calicot annonçant: *"Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, n'exposent pas"*.

B4 — 3 Janvier 1967 — *Manifestation no 2*, envoi d'une lettre indiquant notre refus anticipé et définitif de participer à tout Salon à Paris. (cf. C3).

B5 — Juin 1967 — *Manifestation nº 3*, salle de conférence du Musée des Arts Décoratifs, Paris. Entrée payante. Sur scène, 4 peintures. Attente des spectateurs pendant une heure environ d'un spectacle quelconque. Le seul "spectacle" était évidemment de regarder les oeuvres qui étaient proposées sur scène, ce qu'un tract rappela à la fin de la manifestation (cf. C4).

B6 — *Manifestation no 4*, Septembre 1967, dans le cadre de la Biennale de Paris, Musée d'Art Moderne. 4 grandes toiles au mur (près du bar, dans un lieu de passage et non dans une salle habituelle) plus projection de dia-positives au plafond (cf. D1) accompagnées d'un texte didactique sonore, sur l'utilisation de l'air. (cf. C5).
B3, B4, B5, B6 furent faites avec Mosset, Parmentier et Toroni.

B7 — Novembre 1967 — *Manifestation nº 5*, rue Montlaucon, Paris (ex-gal. J'). Buren, Mosset et Toroni font présenter chacun leur oeuvre plus celle généralement accolée au nom des deux autres. Catalogue avec texte de Michel Claura.

B8 — Février 1968 — Exposition avec Mosset et Toroni dans l'appartement de Guillaumon et Guinochet à Lyon. Toile blanche et rouge de 2,50 m x 2,50 m.

B9 — *Prospect 68*, Sept. 1968, Düsseldorf. (cf. B13) Invité par la Gal. Apollinaire qui met toute sa salle à ma disposition. Recouvrement avec du papier rayé blanc et vert du mur de la salle principale de la Kunsthalle, (environ 10 m de haut par 15 de large). En corrélation avec ce travail, intervention dans le catalogue avec l'impression sur la page double du milieu du catalogue d'un travail identique à celui collé sur les murs. L'ensemble, salle + catalogue, sans aucune indication de la provenance de l'auteur de l'oeuvre.

B10 — Décembre 1968 — *REVART*, Palerme, Sicile (cf. C11). Présentation de papiers rayés blancs et verts collés sur le sol plus panneaux à l'extérieur en corrélation avec un tract (cf. C11). Fermeture de la salle (partagée avec Toroni) par les organisateurs de l'exposition.

B11 — Eté 1968 — *Sommerschau*, organisé depuis New York par Seth Siegelaub. Papiers collés rayés rose et blanc à Paris. Un travail différent chaque semaine (généralement le recouvrement intégral d'un panneau publicitaire sans autorisation). Ce fut seulement sur 12 semaines était signalé chaque semaine sous la rubrique "Notre temps" dans l'hebdomadaire "Les lettres françaises" dans un encadré intitulé "Information" donnant du travail en question et son adresse exacte. Ceci sans interruption de la première semaine de juillet à la première de septembre (cf. C26).

B12 — Septembre 1969 — *Op. Sonsbeek*, Exposition organisée par Sonsbeek, R. Lippard. Papiers rayés blancs et verts, imprimés par les soins de l'exposition elle-même. Dans le cadre de cette manifestation, le travail était effectué par 7 artistes différents qui se partagent la responsabilité totale depuis le collage de ces affiches jusqu'à leur insertion dans le catalogue par ordre alphabétique et exactement au même titre que tous les artistes invités. Les différents aspects de ce travail étaient, d'une part, la possibilité à ce travail propre d'être revendiqué par d'autres que l'auteur lui-même et la même réduire l'importance de l'auteur en question dans le sens traditionnel du terme et, d'autre part, de bouleverser le choix effectué par l'organisateur de l'exposition en ajoutant 7 personnes à la liste initiale (cf. A1 B7).

B13 — Septembre 1969 — *Prospect 1969*, Düsseldorf (cf. B9 A10). Papiers blancs et bleu. Utilisation du même emplacement exactement que celui de l'année précédente. Empêchement identique dans le catalogue également. Seule la couleur et la galerie (qui me présentait) avaient changé. Effet produit:
a) révélation de la différence de la couleur,
b) révélation pour beaucoup, du travail de l'année précédente qui était passé (malgré ses dimensions) presque inaperçu.
c) précision sur la répétition même forme, mais couleur différente et contexte différent, consistant en un an d'avant-garde artistique).
d) apport plus concrète de l'oeuvre, travail critique sur la répétition fondamentale de l'avant-garde de l'art par rapport à la répétition évidente du travail présenté.
Enfin, mise en rapport dialectique non seulement avec le travail de l'année précédente, ainsi qu'avec le travail en cours, mais également avec les travaux spécialement faits pour l'exposition qui avait lieu en même temps chez Konrad Fischer (cf. A10).

B14 — Octobre 1969 — *Konzeption — Conception*, Leverkusen (cf. C19) organisé par Konrad Fischer et Wedewer. Présentation, dans le catalogue uniquement, du texte, premières version, "Mise en garde" (cf. C19). Pour voir le travail et afin d'éviter des confusions éventuelles, il était indiqué que le travail en question (papiers blancs et bleus) était visible Grabplatz à Düsseldorf pendant la durée de l'exposition. (Cf. A10, photo carte "Récapitulation").

B15 — Janvier 1970 — Première exposition organisée par F. Spillmaecker. Lieu: une salle de cafés à Gelbecke, Belgique. Présentation de textes de Roland Barthes, Derrida, Michel Claura, Rene Denizot, Althusser, Daniel Buren. Pas de présentation de travaux.

B16 — Janvier 1970 — $$5.000, Vancouver, Canada. Organisé par Lucy R. Lippard. Même projet, même réalisation avec 7 personnes différentes que pour l'exposition de Seattle (cf. B13).

B17 — Avril 1970 — *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, New York Cultural Center, organisé par D. Kirshan. Présentation à l'exclusion de tout autre travail du texte "Mise en garde", dans la version utilisée par Studio International (cf. C23).

B18 — Avril 1970 — *13 Paris IV. 1970*, organisé par Michel Claura. Papiers utilisés blancs et bleus (cf. C25 A13 C58). Utilisation rétrospective du travail fait dans le métro parisien (cf. A13). Premier projet: critique de tous les premiers projets proposés par les artistes pour cette exposition: deuxième projet: réalisation de ce premier projet en présentant le travail fait le mois précédent dans le métro. C'est-à-dire fait en dehors des lieux et temps de l'exposition.

B19 — Mai 1970 — *Using Walls*, Jewish Museum, New York. Papiers rayés blancs et jaunes. Recouvrement complet du mur en face de l'entrée du musée, dans le couloir qui mène aux salles d'exposition. 15 mètres x 5 environ (cf. C29).

B20 — Mai 1970 — *10th International Exhibition of Tokyo Biennale Japon*. Organisé par Y. Nakahara (cf. A14 C30 C31). Papiers utilisés blancs et gris. Présentation de 2 travaux face à face dans la salle qui m'était réservée:
a) recouvrement total du premier mur.
b) recouvrement partiel du mur opposé, ceci malgré l'interdiction du Musée.
Différents travaux furent faits également sans autorisation en corrélation avec a) et b) à travers la ville de Tokyo, dans le métro, dans la rue. Film pour la télévision basé sur un reportage posant 3 questions identiques aux passants ou visiteurs confrontés au travail.

B21 — Mai 1970 — *Umweit Akzente*, Monschau. Organisé par Klaus Honnef. Papiers rayés blanc et jaune. Un grand panneau extérieur utilisé dans la ville de Monschau. Présentation du travail en grandeur réelle sans nom ni explication pendant la durée de l'exposition dans un journal de la ville, même couleur.

B22 — Juin 1970 — Kyoto, Japon. Papiers blancs et gris (suite de l'exposition B20). Travail effectué en mai 1970 en dehors du lieu de l'exposition comme de son temps (cf. A14 B18).

B23 — Juin 1970 — *Galeries Pilotes*, Lausanne, Suisse. Présenté par la Galerie Wide White Space. Dans le catalogue, 2 photographies de l'exposition faite à Anvers en 1969 (cf. A6). Travail pour l'exposition (papiers blancs et roses) fait à Paris spécialement au même moment (cf. B27).

B24 — Juillet 1970 — Nagoya, Japon (cf. C30 C31 B20). Papiers blancs et gris. Travail effectué dans les temps et lieu de l'exposition, non pas par l'auteur, mais par M. T. Hasegawa.

B25 — Août 1970 — Fukuoka, Japon. Pas de travaux effectués (cf. A14 B20 B22 B24 C30 C31).

B26 — Été 1970 — *Information*, Museum of Modern Art de New York (cf. C32). Organisée par Kynaston MacShine. Dans le catalogue, utilisation du thème de l'exposition pour insister sur l'un des points du travail en cours à savoir qu'il n'est pas possible d'en informer le public autrement qu'en présentant le travail lui-même. Projet papiers blancs et rouges sur les autobus de New York non réalisé.

B27 — Novembre 1970 — *Galeries Pilotes*, Paris Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Travail fait spécialement pour cette exposition à Lausanne (cf. B23).

B28 — Été 1970 — *Summershow*, in: Studio International, Londres. Organisée par Seth Siegelaub. Chaque section de 8 pages donnée à un critique à travers le monde. Michel Claura m'offre les 8 pages en question. Au lieu d'un texte ou de photographies, sont imprimées des bandes verticales blanches et jaunes de la taille exacte du travail habituellement présenté autrement. Il s'agit donc d'une exposition du travail dans un contexte différent qui se "lit" au suivant les pages de la première à la dernière, dans une succession ininterrompue posant le problème du fragment (page par page) et d'un ensemble (les 8 pages) dans un contexte (la revue) (cf. B37 B47 B50).

B29 — Novembre 1970 — *Identification*, TV programme, Gerry Schum. Invitation représentant l'endroit qui servit de support à l'exposition A19. Utilisation de l'annonce employée par la chaîne qui devait diffuser l'émission en question lorsqu'il y a interruption du programme par suite d'un incident technique. Cette "séquence" fut trouvait à peu près au milieu du programme complet et l'apparition du panneau d'interruption juste après l'apparition de mon nom annonçant ma participation à cette émission.

B30 — Février 1971 — *VI Guggenheim International*, organisé par Diane Waldman at C. Fry, New York. Projet: présentation d'une oeuvre sur toile à l'extérieur du musée, entre 2 buildings, recouvrant du musée toile à l'extérieur du musée, entre 2 buildings, recouvrant du musée d'un autre travail suspendu de la coupole au ler étage. Projet accepté par le musée dès octobre 1970. Tissu rayé blanc et bleu. Mise en place, la veille de l'exposition à l'intérieur du musée (cf. B31 B32 B33 etc.). Le travail dans le catalogue qui consistait en 6 pages imprimées recto verso de bandes rayées alternées blanches et rouges, en grandeur réelle, était indiqué page par page comme le fragment d'un travail fait en 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, fut également éliminé de certains catalogues (cf. A24 C47 C48 C49 C50 C56 et in Avalanche nº 2, photographie by Courtesy of K. Fischer).

B31 — Février 1971 — *8 Proposals*, Gal. Françoise Lambert, Milan. Présentation d'une toile rayée blanche et noire, peinte sur chassis 210 x 240.

B32 — Mars 1971 — *Situation concepts*, Gal. Nächst St. Stephan, Vienne, Autriche (cf. C45). Travail prévu au catalogue non réalisé par suite de la défection des organisateurs au dernier moment.

B33 — Printemps 1971 — *At the moment*, Doorwayhall, Zagreb, Yougoslavie. Organisé par Braco et Nena Dimitrijevic. Présentation du travail avec l'appui de textes par Nena Dimitrijevic.

B34 — Mai 1971 — *Experimenta 4*, Francfort. Organisé par M. Bussmann. (cf. C46). Papiers rayés blancs et bleus, collés à l'intérieur du musée, à l'endroit habituel réservé pour les affichages. Travaux faits en en corrélation avec l'exposition et la pièce mise à l'intérieur même du musée.

B35 — Février 1971 — *Formulation*, Addison, Gallery Andover, Mass. USA. Européens choisis par K. Fischer et G. F. Sperone. Papiers rayés blancs et gris à l'entrée de la Galerie (cf. C41).

B36 — Mars 1971 — *Pier 18*, organisé par W. Sharp, New York. Un travail devait être fait par chaque invité à l'emplacement même de l'exposition (titre de l'exposition) et l'exposition devait être constituée par le rassemblement des photographies faites par Shunk et Kender à cette occasion. J'indiquai uniquement sur la fiche réservée à cet effet qu'une pièce faite en octobre 1970 à New York (13 bis Bleecker Street) était encore visible et intacte au moment de cette manifestation. Utilisation, de nouveau, d'une invitation pour reporter intassablement sur le travail lui-même et non sur son édulcoration par la photographie ou tout autre media quel qu'il soit (cf. A21).

B37 — Juin 1971 — *Sonsbeek*, Arnhem, Hollande. Organisé par W. Beeren. Papiers blancs et gris. Exposition "Hors les murs". Je choisis d'exposer mon travail dans chaque ville hollandaise où un artiste exposait à l'extérieur dans le musée ou le lieu culturel de la ville en question. Parallèlement à ces travaux une oeuvre spéciale était faite sur la couverture, et dans le catalogue (cf. B28 B47 B50). Des travaux ont été faits et visibles dans les lieux suivants: Almelo, Amsterdam, Arnhem, Dordrecht, Groningen, Haarlem, Leiden, Maastricht, Rotterdam. En corrélation, et durant cette exposition, furent présentées collées des affiches rayées blanches et colorées, imprimées (par) et sous l'entière responsabilité d'Egbert Switters. Le travail proposé et exécuté en corrélation directe avec le thème de l'exposition avait, outre le fait de présenter réellement les oeuvres dans des contextes muséographiques différents (et de se heurter à chaque direction) d'insister malgré les apparences de l'exposition sur le fait qu'on n'échappe pas au musée galerie par un simple jeu de mot. L'exposition dans tous les musées en question, en concordance avec le thème de l'exposition, est à rapprocher de l'exposition qui eut lieu deux ans auparavant à Berne (Quand les attitudes deviennent formes) ou la "liberté" la plus

débridée était contenue dans les limites strictes du musée (cf. A7). A Sonsbeek, la "liberté" était à l'extérieur des musées (ainsi en avaient décidé les organisateurs de l'exposition) sous le patronage des musées! La difficulté (parfois l'impossibilité) était d'exposer dans les musées, il est vrai que ce n'était pas le thème.

B38 – Eté 1971 – art & project, Amsterdam. Présentation d'un tissu rayé blanc et noir, peint.

B39 – Automne 1971 – Galerie Marilena Bonomo, Bari, Italie. Présentation d'une peinture sur tissu rayé. Sans autorisation préalable de ma part. Mention dans le catalogue sous mon nom d'une photographie prise par un inconnu et n'ayant aucun rapport avec mon travail. Négation de l'illustration du travail.

B41 – Octobre 1971 – *Prospect 71*, Düsseldorf. Présentation hors catalogue du video-souvenir fait avec Gerry Schum. (cf. D4)

B42 – Décembre 1971 – Janvier 1972 – *The world uprisings*, Naganoken, Japon. Travail fait à Paris pour cette exposition à laquelle aucun document photographique n'a pu être envoyé par suite de destruction de l'oeuvre avant photographie. Papiers rayés blancs et jaunes.

B43 – Décembre 1971 – Film *Identification* de Gerry Schum présenté à la Galerie L'Attico, Rome. (cf. B29)

B44 – Janvier 1972 – *Projection* Modern Art Museum, Louisiana, Danemark. Reprise de l'exposition Prospect 71. Présentation de papiers rayés blancs et violets, collés sur un mur et éclairés en permanence (au milieu des autres projections de films dans la salle en question) par un spot lumineux.

B45 – Février 1972 – art & project, bulletin no 50. Présentation de la même oeuvre que précédemment. (cf. B38)

B46 – Mars 1972 – *"Konzept"-Kunst* – Bâle, Suisse. Organisé par Konrad Fischer. Présentation dans le cadre de l'exposition d'une peinture sur tissu rayé blanc et bleu (140 x 150). Dans le catalogue, publication sous en 1969. (cf. C62)

B47 – Mars 1972 – Sortie du livre *"Conceptart"*, de Klaus Honnef. Utilisation de l'espace réservé à chaque artiste, non comme un espace pour mettre des "illustrations", mais un espace pour montrer un des aspects du travail. (cf. B28)
Il y avait deux parties réservées aux documents; la première réservée aux travaux entre 1965 et 1970, une deuxième partie réservée aux travaux plus récents, c'est-à-dire lors de la confection du livre, d'un travail (grandeur réelle) fait en 1965, départ sur une bande blanche puis une bande verte, etc, pendant le nombre de pages qui m'était alloué. Deuxième partie, fragment d'un travail actuel (grandeur nature) dans la première partie et ainsi de suite jusqu'à la dernière page qui m'était réservée. (cf. B28/B50/B37)

B48 – Mars 1972 – University Gallery, Leeds – Angleterre *Art Festival*. Distribution ronéotypée du texte "Standpoints" repris de Studio International. (cf. C23)

B49 – Avril 1972 – Münster, organisé par K. Honnef en corrélation avec la publication du livre Conceptual Art (cf. B47). Visibilité d'une oeuvre faite dans le cadre de l'exposition A22 et toujours visible.

B50 – Mai 1972 – *De Europa*, Galerie John Weber, New York. Organisé par Gian Enzo Sperone. Travail pour l'exposition uniquement visible dans le catalogue. 4 pages de bandes verticales blanches et grises sans autre explication. (cf. B28/B47/37)

BIBLIOGRAPHIE DANIEL BUREN (Textes, interviews, publications, livres, articles, tracts faits par – ou avec – Daniel Buren).

C1 – *Au sujet de la couleur*, Interview avec Saran Alexandrian in ARTS, novembre 1965, Paris.

C2 – *Puisque peindre c'est . . .*, texte écrit en décembre 1966 et distribué sous forme de tract le 3 janvier 1967. Manifestation no 1 – Paris. (cf. B3)

C3 – *Lettre contre les Salons*, janvier 1967, Paris (cf. B4).

C4 – *Il s'agit/sait évidemment de voir . . .*, tract distribué lors de la manifestation no 3, juin 1967 (cf. B8).

C5 – *Vous auriez tort de nous confondre . . .*, lettre-tract envoyé à Ben Vautier pour son Fourre tout, juin 1967 – Paris-Nice.

C6 – *L'art est illusion de liberté . . .*, texte accompagnant la projection de dia-positives – Biennale de Paris, septembre 1967 (cf. B6 et D1). (Les textes C2, C3, C4, C5, C6 ont été écrits en collaboration avec Mosset, Parmentier, Toroni).

C7 – Interview, in: Galerie des Arts nº 50, écrit décembre 1967, Paris.

C8 – *L'art n'est plus justifiable ou Les points sur les "i"*. Texte/interview écrit en novembre/décembre 1967 et publié in Les Lettres Françaises 13 mars 1968. Paris.

C9 – *Faut-il enseigner l'art?*, texte écrit en juin 1968 publié septembre 1968 in "La Galerie des Arts", Paris.

C10 – *Sont proposées des bandes verticales . . .*, texte en français publié sur l'affiche de l'exposition faite Galerie Apollinaire, Milan, octobre 1968, Italie (cf. A5).

C11 – *L'art est réactionnaire*, tract écrit en collaboration avec Toroni et distribué pendant l'exposition "Revort", Palerme, décembre 1968 (cf. B10).

C12 – *Certificat d'acquisition*, texte devant accompagner chaque oeuvre en circulation, original en français et traductions en anglais, italien, allemand, 1968/1969/1970/1971/1972, etc.

C13 – *Réponse à Michel Ragon, in:* l'Art Vivant no 2, mai 1969, Paris.

C14 – *Interruption*, texte de présentation pour l'Exposition faite chez Yvon Lambert, mai 1969 (cf. A8/C14/D2).

C15 – *Textes écrits entre septembre 1968 et janvier 1969*, pour les films présentés chez Yvon Lambert (cf. A8/C14/D2).

C16 – *Interrogatoire*, interview faite avec Gérald Gassiot-Talabot et publiée in: Opus International, no 12, juin 1969.

C17 – Texte dans le catalogue de l'Exposition Seattle/Vancouver 1969/1970 (cf. B12/B16).

C18 – *Au sujet de . . .*, texte publié in "WERK" octobre 1969, avec illustrations plus photo de couverture. Berne (Suisse) (cf. A7).

C19 – *Mise en garde*, écrit en juillet 1969, publié en français, dans le catalogue "Conception", octobre 1969, Leverkusen (cf. B14).

C20 – *Mise en garde*, livre publié en Allemand et Français par les soins de "A" dirigé par Kasper Koenig, novembre 1969, Anvers (Belgique).

C21 – *Mise en garde* no 2 (texte différent), publié par MTL en janvier 1970 No 1, Bruxelles.

C22 – *Mise en garde no 3* (nouveau texte), écrit pour VH IOI en décembre 1969, publié printemps 1970 VH IOI No 1, édition Esselier, Paris.

C23 – *Beware!*, Mise en garde nouvelle version (complète) publiée in "Studio International", accompagné du texte "Comments" par Michel Claura, mars 1970, Londres.

C24 – *It rains, it snows, it paints*, écrit en décembre 1969 et publié uniquement en Anglais in "Arts Magazine", avril 1970, New York.

C25 – *First project, second project*, textes publiés en trois langues in catalogue 18 PARIS IV-70. (cf. B18).

C26 – *Texte* in catalogue *Summer Show* organisé par Seth Siegelaub, reportant à des annonces paraissant chaque semaine in "Les Lettres Françaises" du ler juillet au 30 septembre 1969. Paris (cf. B28).

C27 – *Mise au point*, in: Les Lettres Françaises, 17 juin 1970. Paris.

C28 – *Mise en garde*, publié en Allemand in "Interfunktionen 4", sans autorisation. Cologne.

C29 – *About Biography*, texte pour le catalogue de l'Exposition "Using walls" publié par le Jewish Museum, avril 1970, New York (cf. B19).

C30 – *Mon propos . . .*, textes en Japonais, Français, Allemand, Anglais, Espagnol, publiés dans le catalogue No 1 *Between Man and Matter*, Tokyo 10th International Exhibition 1970, Mai 1970, (cf. B20/B24/B25/A14/C31).

C31 – *The thing is to see alternate white and grey . . .*, texte en Anglais et Japonais publié dans le catalogue no 2 *Between Man and Matter*, mai 1970, Tokyo (cf. B20/B24/B25/A14/C30).

C32 – *The only possible information about . . .* + photo publiée dans le catalogue de l'Exposition *Information*, Museum of Modern Art, New York, juin 1970 (cf. B26).

C33 – *Sono visibili bande alternate . . . 1966, 1967, 1968, 1969, 1970*, texte envoyé depuis Milan, juin 1970 (cf. A16).

C34 – *I – L'attention est uniquement à porter . . . 2 – Ce travail/proposition* étant . . ., texte envoyé depuis Bruxelles MTL, juin 1970 (cf. A20).

C35 – *La photographie recto verso . . .*, In MTL ART/CRITIQUE mensuel juillet 1970 (Photo couverture recto verso) – "Réponse" de Michel Claura et "La question de l'art et son questionnement", René Denizot, Bruxelles (Belgique) (cf. A20/C34).

C36 – *You are invited to read this as a guide to what can be seen*, texte envoyé depuis New York, octobre 1970 (cf. A21).

C37 – *Non nova sed nove*, in: Publication Livre d'après les questions de David Lamelas, édité par Nigel Greenwood Inc. Ltd., Londres, août 1970.

C38 – *Limites-Critiques*, livre édité par Yvon Lambert, décembre 1970, Paris. 1000 exemplaires, schéma en 6 couleurs (cf. A22/C39).

C39 – *Invitation à lire comme indication de ce qui est à voir*, texte envoyé depuis Paris, décembre 1970 (cf. A22/C38).

C40 – *Position/Proposition*, livre édité par le Musée de Mönchengladbach accompagné par un texte du Dr. Cladders. 555 exemplaires, schémas en 6 couleurs, janvier 1971. Langue allemande (cf. A23/B49).

C41 – 1ère Partie du texte *Beware*. In Catalogue de l'Exposition *Formulation*, Andover, Mass. USA, février 1971 (cf. B35).

C42 – *"Zu lesen als Anhaltspunkt dessen was zu sehen ist"*, texte envoyé depuis Berlin, avril 1971 (cf. A26).

C43 – *Standpoints*, publié en anglais in Studio International, avril 1971, Londres. (cf. A23).

C44 – *. . . one of the characteristics of the proposition is to reveal the "container", in which it is Sheltered*, D.B., Aug. 1969. In Bulletin no 40 édité par art & project, Amsterdam, mai 1971 (cf. A24/B30).

C45 — *Le deux reproductions précédentes . . .*, texte in catalogue *Situation — Concept* — Vienne, mars 1971 (cf. B32).

C46 — *Die Aufmerksamkeit . . .*, texte pour le catalogue de *Experimenta 4*, Francfort, mai 1971 (cf. B34).

C47 — *Repères* in: VH IOI, no 5, été 1971, Paris. Ed. Esselier.

C48 — *Autour d'un détour*, in: OPUS International, mai 1971, Paris (cf. B30).

C49 — *Around and About*, in: Studio International, juin 1971, Londres (cf. B30).

C50 — *Answer to Diane Waldman*, in: Studio International, juillet/août 1971, Londres — (cf. B30).

C51 — *Assenza-Presenza*, in: DATA no I, Milan, juillet 1971 (cf. B30).

C52 — *Lettre ouverte à la revue Robho*, 23 juin 1971, Paris.

C53 — *Réponse à Restany*, in: DOMUS, septembre 1971, Milan.

C54 — *Le travail en question*, texte écrit et dit pour la télévision japonaise en juillet 1971 (enregistré à Paris) et distribué au Japon par la NHK chaîne couleur. Film de 30 minutes sur le travail de D.B. (cf. A28).

C55 — *Interview radiophonique avec Philippe Sers*, in "Les chemins de la connaissance", émission enregistrée en octobre 1971 pour France-Culture, O.R.T.F. Paris.

C56 — *Spéculateurs d'hier et d'aujourd'hui*, lettre ouverte contre une vente publique à Paris. Lettre du 4 novembre 1971, puis publiée in "Combat", novembre 1971. Paris.

C57 — *Ausencia-Presencia*, in: ARTINF No 7, juillet 1971, Buenos-Aires (cf. B30).

C58 — *Au sujet de la Biennale de Paris 1971*, interview + texte de conclusion publiés in Artitude no 2, Paris.

C59 — *Légende*, livre de photos présenté par deux courts textes en 6 langues (français, anglais, allemand, espagnol, japonais, italien) au sujet d'un travail effectué dans le métropolitain parisien en mars 1970. En cours d'édition par Studio International, Londres (cf. A13/B18).

C60 — *Art conceptuel suite et fin*", texte écrit pour le livre "Concept & Concept" préparé par Tomasso Trini, Milan (écrit en novembre 1970).

C61 — *You are invited to see a painting composed of the following elements . . .*, texte pour l'invitation à l'Exposition faite à Londres avec Jack Wendler, février 1972. Londres (ct. A34).

C62 — *Actualité, in Catalogue "Konzept"-Kunst* — Bâle mars 1972. Impression en allemand du 1er chapitre du texte "Mise en garde", écrit en 1969 et réactualisé. Bâle, Suisse. (cf. B19/C46).

C63 — *Beware!*, texte publié par Studio International (cf. C23) réédité in "Conceptual Art", par U. Meyer (A. Dutton Paperback, New York 1972).

C64 — *Passage*, livre en 7 tomes, Essai sur la couleur, fait en 1971, édité en mai 1972 par Arte Studio, Macerata, Italie. (100 exemplaires + 10 épreuves d'artiste).

C65 — *Die Ausstellung einer Ausstellung*, texte écrit en janvier 1972 pour catalogue de DOCUMENTA V — Kassel.

PROJECTIONS/FILMS/DIAPOSITIVES

D1 — 1967 — Projection d'une cinquantaine de diapositives différentes sur le plafond, synchronisées avec un texte et des éclairages sur les oeuvres exposées. Durée 14 minutes. Monté en boucle. Visible Biennale des Jeunes Paris septembre 1967 (cf. B6).

D2 — 1967/68 — *La critique et la foi*, 3 minutes, 5 secondes, texte Michel Claura. *Températures relevées sous abri et évolution probable du temps*, 4 minutes, 10 secondes, texte D.B., M.C. *Biographie*, 20 secondes, texte D.B. *La partie de cartes*, 4 minutes, 15 secondes, texte D.B. *Mise au point*, 20 secondes, texte D.B. *Que'est-ce qui essentiellement est à dire?*, 4 minutes, 20 secondes, texte R. Denizot. *Petites annonces*, 3 minutes 5 secondes, texte D. B., M.C. *Topographie*, 25 secondes texte D.B. Ces 8 films Super 8 sonores furent fait en collaboration avec Michel Claura, René Denizot et Jacques Caumont (Realisation). (cf. A8/C15).

D3 — 1970 — In IDENTIFICATION (cf. B29).

D4 — Septembre 1971 — *Vidéo-couvenir*, Düsseldorf, 45 x 10 secondes. Prises de vues caméra fixe. Remplissage d'un panneau jusqu'à son complet recouvrement soit 45 papiers rayés blanc et bleu. Processus: collage d'une feuille, puis prise de vue de l'ensemble pendant 10 secondes, collage de la seconde feuille, puis prise de vue de 10 secondes, etc. jusqu'à la fin, soit 45 fois 10 secondes. Ceci est le premier film d'une série basée sur ce principe et devant s'étendre sur deux années environ. L'ensemble des films ainsi réalisés constituera la forme définitive de la pièce, chaque film pouvant être effacé, annulé ou transformé durant toute la durée de l'opération. Galerie G. Schum, Düsseldorf.

D5 — octobre 1971 — *Prospect 71* (cf. B41).

D6 — janvier 1972 — *Projection* (cf. B44).

(a) Seule la reproduction intégrale de la présente (biblio/biographie) est autorisée. Toute reproduction ou emprunt partiel est strictement interdit.

Einzelausstellungen

Gal. Daniel Templon, Paris, 2. – 20. Febr. 1971. Paul Maenz, Köln, 3. Juli – 4. Aug. 1971. Gal. Daniel Templon, Mailand + Paris, Nov. 1971 (E: performatif narratif piece).

Gruppenausstellungen

Four Young Artists, ICA, London 1965. *Expo '67*, British Pavilion, Montreal 1967. *British Painting and Sculpture from the Leicestershire Collection*, Whitechapel Gal., London 1967. * *When Attitudes Become Form*, ICA, London. * *July/August*, Exhibition Book, Studio International Special Issue 1969 (Werkpublikation: V. B., *Rules of Thumb* (O Any Moment Previous to the Present Moment – 13 All Aspects of 12. . .). * *Konzeption / Conception*, Städtisches Mus., Leverkusen 1969. * *String and Rope*, Sidney Janis, NYC 1970. * *Art in the Mind*, Allen Art Mus., Oberlin (Ohio) 1970. *Idea Structures*, Camden Arts Centre, London 1970. * *Information*, Mus. of Modern Art, NYC 1970. * *Arte de Sistemas*, CAYC, Buenos Aires 1970. * *Concept-Théorie*, Gal. Daniel Templon, Paris, 3. – 21. Nov. 1970 (Kat./Text: u. a. V. B.). *2.972.453*, CAYC, Buenos Aires, Dez. 1970. * *Sixth Guggenheim International*, Solomon R. Guggenheim Mus., NYC 1971. *The British Avant Garde*, New York Cultural Centre, NYC 1970 (Org.: Charles Harrison, Ed. Studio International). * *At the Moment*, Zagreb 1971. * *Prospect 71*, Kunsthalle, Düsseldorf 1971. * *Arte Concettuale*, Gal. Daniel Templon, Mailand, Okt. 1971 (Kat./Text: u. a. V. B.). * *7e Biennale de Paris*, 1970.

Werk-Publikation

25 feet/hours, 1969; *ABCD*, 3 Texte; *Photo-Park*, 1969, in: Catherine Millet, * Art Conceptuel, in: VH 101,3/Herbst 1970, pp. 32–36.

Text des Künstlers

Situational Aesthetics, in: Studio International, Okt. 1969; in: Ursula Meyer, * *Conceptual Art*, NYC 1972.

Film

Concept, Interview, 30', BBC, London 1971.

Bücher

Lucy R. Lippard, * *Changing*, NYC 1971. *Jahresbericht*, Paul Maenz, Köln 1971. Ursula Meyer, * *Conceptual Art*, NYC 1972.

Periodica

Charles Harrison, * *A Very Abstract Context*, 1970. François Pluchart, *Novembre à Paris*, in: arTitudes, 3/Dez. 1971/Jan. 1972 pp. 2–3.

Victor Burgin

* 1941 Sheffield, England. Lebt in London.

Art's primary situation is not unique to art. It is that in which a person, or group of persons, by certain displays seeks to alter the state of apprehension of a second person or group of persons.

'Sign' may not yet be substituted for 'display'. 'Sign' implies a corollary thing signified but in 'abstract' painting and sculpture work has no apparent significance but is *itself* the only object of signification which here, takes the form of ostensive definition – the object which is meant is brought within range of perception and is then indicated by an appropriate gesture.

To the above 'ostensive' art I would appose that art which assumes the form of a definite description – the work denotes an object beyond itself, but only by as many characterizing properties as are required to recognize the particular aspect meant within the signified object domain – such a work must employ commonly understood signs.

The orthodox line of abstract art is to hold all use of conventional signs to be 'literary'. It needs hardly be pointed out that the function of common signs in academic painting is very different from the use of those (schematized) signs in,say, Analytic Cubism, which was no more 'about' bottles than Impressionism was 'about' haystacks. I would, further, deny the claim, implicit in writings which support abstract art, that abstract art is somehow concerned with structural descriptions at a high level of formalization and dematerialization. Art has no language of its own in which to frame such descriptions, the 'formal language' of abstract art is not so much a language as it is a quasi-syntax without semantics; if formal structure descriptions are the highest aspiration of art then our greatest artists are the same individuals as our greatest mathematicians and logicians, whose concerns may most truly be described as being with the examination and construction of formal systems *independently* of empirical references.

It has been suggested that art works represent propositions, and that these have the logical form of a tautology. The analogy is partially applicable in so far as we must acknowledge the essentially axiomatic nature of art, in that the art work is subject to no external testing but need only be consistent with the artist's own assumptions, but is less appealing if we contrast art expressions with, say, mathematical expressions. A mathematical expression is unequivocal in what it asserts and we may recognize, for example, that $(x+1)^2 = x^2+2x+1$ is tautological and that $x=x+1$ is absurd. Art, however, is equivocal in what it asserts to such a point that we may reasonably doubt whether it actually *asserts* anything at all, and thus doubt whether $(p \vee \sim p)$ may be any more appropriately said to be the form of an art 'proposition' than $(p.\sim p)$. From this it follows that art is not 'necessarily true', but rather that considerations of either its truth or its falsity are simply *irrelevant*. Truth and falsity are not applicable criteria in art. The elements of a work assume, in their mutual relations, an autonomous status subject only to criteria of internal coherence. We do not ask 'is it true', but only 'is it valid' within the terms of its own axioms. Appreciating this we may well be enticed into using a metaphor which fits the facts and thus speak of 'tautologies' in 'the language of art'. But the metaphor is misleading – art has no language.

Logic and mathematics may express a 'frame of mind' in *abstract* variables and relations, logical structures absolutely independent of any experiential content which might be attributed to them, but at the levels of abstraction where art is viable, as Claude Lévi-Strauss put it,'. . . structure . . . is the content itself apprehended in a logical organization conceived as a property of the real',

The paradoxical nettle always to be grasped is that of reconciling the art work's status as an empty structure with its existence as an assembly of meaningful signs.

Victor Burgin, May 1971

Die Ausgangssituation der Kunst ist nicht nur der Kunst eigen. Es ist die Situation, in der ein Mensch, oder eine Gruppe von Menschen, durch bestimmte Darstellung versucht, den Grad der Auffassung eines anderen oder einer Gruppe von Personen zu verändern.

'Zeichen' darf noch nicht für 'Darstellung' eingesetzt werden. 'Zeichen' bedeutet ein Ergebnis, aber in der 'abstrakten' Malerei und der 'abstrakten' Skulptur hat ein Werk keinen offensichtlichen Sinn, es ist vielmehr *es selbst*, das einzige Objekt der Bedeutung, die hier die Form anschaulich gemachter Definition annimmt – das beabsichtigte Objekt wird in den Bereich der Wahrnehmung gebracht und dann durch eine entsprechende Gestik angezeigt.

Der oben erwähnten, 'anschaulich gemachten' Kunst möchte ich die Kunst gegenüberstellen, die die Form einer definitiven Beschreibung annimmt – das Werk bezeichnet ein über sich selbst hinausreichendes Objekt, aber nur durch so viele charakterisierende Eigenschaften, wie sie erforderlich sind, um den besonderen Aspekt zu erkennen, der in der bezeichneten Domäne des Objektes beabsichtigt ist – ein solches Werk muß allgemein verständliche Zeichen verwenden.

Die orthodoxe Linie der abstrakten Kunst hält jede Verwendung konventioneller Zeichen für 'literarisch'. Es braucht wohl kaum betont zu werden, daß die Funktion der üblichen Zeichen in der akademischen Malerei eine ganz verschiedene ist von der Verwendung jener (schematisierten) Zeichen im ‚wir wollen sagen, 'Analytischen Kubismus', bei dem es sich ebensowenig um Flaschen 'handelt' wie im Impressionismus um Heuschober. Ferner würde ich die Forderung bestreiten, die allen Schriften über abstrakte Malerei eigen ist, daß die abstrakte Kunst irgendwie mit strukturellen Beschreibungen befaßt ist, auf hohem Niveau der Formalisierung und der Entmaterialisierung. Die Kunst hat keine eigene Sprache in die sie solche Beschreibungen fassen könnte, die 'formale Sprache' der abstrakten Kunst ist nicht so sehr eine Sprache, als vielmehr eine Quasi-Syntax ohne Semantik. Wenn formale Strukturbeschreibung das höchste Ziel der Kunst ist, dann sind unsere größten Künstler identisch mit unseren größten Mathematikern und Logikern, deren Anliegen am besten als Untersuchung und Konstruktion formaler Systeme, *unabhängig* von erfahrungsmäßigen Bezügen, beschrieben werden können.

Es wurde behauptet, daß Kunstwerke Vorschläge darstellen und daß diese die logische Form einer Tautologie haben. Die Analogie ist teilweise anwendbar, insofern, als wir die wesentlich axiomatische Natur der Kunst zugeben müssen, denn das Kunstwerk ist keinem äußeren Test unterworfen, es muß vielmehr nur mit des Künstlers eigenen Postulaten übereinstimmen, spricht aber weniger an, wenn wir künstlerischen Ausdruck mit z. B. mathematischem Ausdruck kontrastieren. Eine mathematische Behauptung ist unzweideutig in dem, was sie aussagt, und wir können erkennen, daß beispielsweise $(x+1)^2 = x^2+2x+1$ tautologisch ist und daß $x=x+1$ absurd ist. Kunst jedoch ist mehrdeutig in dem, was sie aussagt, ja wir können sogar vernünftigerweise daran zweifeln, ob sie überhaupt etwas aussagt, und wir können somit daran zweifeln, ob die Alternative zwischen p und seiner Negation $(p \vee \sim p)$ als die Form eines Kunstvorschlags angemessener ist als die Identifikation von p mit seiner Negation $(p.\sim p)$. Daraus geht hervor, daß Kunst nicht 'notwendigerweise wahr' ist und daß Überlegungen, ob sie 'wahr' oder 'falsch' ist, einfach *irrelevant* sind. Wahrheit und Falschheit sind keine auf Kunst anwendbare Kriterien. Die Elemente eines Werkes nehmen in ihrer wechselseitigen Beziehung eine autonome Stellung ein, die nur einem den Kriterien innerer Zusammenhangs unterworfen ist. Wir fragen nicht 'ist sie wahr', sondern nur 'ist sie gültig' innerhalb der Grenzen ihres eigenen Axioms. Wenn wir dies gelten lassen, können wir dazu verführt werden, wohl eine Metapher zu gebrauchen, die den Tatsachen angepaßt ist und so von 'Tautologien' in der 'Sprache der Kunst' sprechen. Aber die Metapher ist irreführend – die Kunst hat keine Sprache.

Logik und Mathematik können einen 'Geisteszustand' in *abstrakten* Variabeln und Beziehungen ausdrücken, logische Strukturen, die vollständig unabhängig von irgendwelchem Erfahrungsinhalt sind, den man ihnen zuschreiben könnte. Aber auf den Ebenen der Abstraktion, wo die Kunst lebbar ist, wie Claude Lévi-Strauss es ausdrückte: ». . . . ist Struktur der Inhalt selbst in einer logischen Organisation, begriffen als eine Eigenschaft des Wirklichen«.

Die paradoxe Situation, die unser Tun bestimmt, besteht darin, den Status des Kunstwerks als leere Struktur mit seinem Dasein als Sammlung bedeutungsvoller Zeichen in Einklang zu bringen.

Victor Burgin, Mai 1971

(Aus dem Englischen übersetzt von Karin Thomas)

Einzelausstellungen

Konstruktionen–Zeichnungen, Konrad Fischer, Düsseldorf, 5. Dez. 1967–2. Jan. 1968 (E: Zeichnung). Konrad Fischer, Düsseldorf, 22. Okt.–15. Nov. 1968. *6 Filmprojektionen nach 6 Büchern über 1968*, Städt. Museum Mönchengladbach, 22. Febr.–7. April 1969 (Kat./Text: J. Cladders). *1968 + Ein Jahrhundert*, Gal. Heiner Friedrich, München, 3.–17. Juni 1969 (E/Text: J. Cladders). Gal. Michael Werner, Köln, 10. Juni–17. Juli 1970. *Das Jahr 1970*, Konrad Fischer, Düsseldorf, 3.–30. Juli 1970. *00/366–1, 99/365–100*, art & project, Amsterdam, 24. Okt.–13. Nov. 1970 (bulletin 28/Werk: 100 Bücher von 00–99). Gal. Sperone, Turin, Nov. 1970 (E: Zeichnung). *Ein Jahrhundert in einem Jahr*, Konrad Fischer, Düsseldorf, 1. Jan.–31. Dez. 1971. Westfälischer Kunstverein Münster, 16. Okt.–14. Nov. 1971 (Org./Kat.: Klaus Honnef/ Text: J. Cladders, K. H./H. D., zwei Arbeiten). *H. D. – Ein Jahrhundert*, Gal. Heiner Friedrich, Köln, 14. Jan.– 13. Febr. 1972. MTL, Brüssel, 1.–29. Febr. 1972. Gal. Marilena Bonomo, Bari, 1972. Lia Rumma, Studio d'Arte, Neapel, Febr. 1972. Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven, 1.–30. April 1972.

Gruppenausstellungen

* *Normal Art*, Lannis Mus. of Normal Art, NYC 1967. * *Art in Series*, Finch College Mus., NYC 1967/1968. * *Language II*, Dwan Gal., NYC 1968. * *Minimal Art*, Gal. René Block, Berlin 1968. * *Sammlung 1968 Karl Ströher*, 1968/1969. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern 1969. **No. 7, Paula Cooper Gal.*, NYC 1969. * *Language III*, Dwan Gal., NYC 1969. * *Prospect 69*, KH Düsseldorf 1969. * *Konzeption/Conception*, Städt. Mus. Leverkusen 1969. * *557.078*, Seattle Art Mus. 1969/70. * *Conceptual Art/Arte Povera/Land Art*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin 1970. * *July/August – Exhibition Book*, Studio International 1970. *Zeichnungen*, Städt. Mus. Leverkusen, 12. Juni–19. Juli 1970 (Org.: R. Wedewer, Fred Jahn/Kat./Text: R. Wedewer); Kunsthaus Hamburg, 17. Juli bis 9. Aug. 1970; Kunstverein München, 21. Aug.–13. Sept. 1970. * *Information*, MOMA, NYC 1970. * *Art Concepts from Europe*, Gal. Bonino, NYC 1970. * *Formulation*, Addison Gal., Andover, Mass. 1971. * *Guggenheim International Exhibition*, NYC 1971. * *Summer* (Dokumentation), art & project, Amsterdam, 14. Juni–15. Aug. 1970. * *Biennale Nürnberg* 1971. * *Sonsbeek 71*, Arnhem 1971. * *Prospect 71: Projection*, Kunsthalle Düsseldorf 1971. * *7e Biennale de Paris*, 1971.

Werkpublikationen

6 Manuskripte "69" + Text: J. Cladders (dt./engl./frz.), in: Kunstzeitung Nr. 3, Hg. Hans Kirschbaum, Verlag Michel Presse, Düsseldorf, Juli 1969. *Ein Jahrhundert*. Stichting-Octopus, Amsterdam 1971.

Filme

6 Books, 68 – 6 Films, 68. 42x100, 1971, Super 8, s/w, ca. 120', Konrad Fischer, Düsseldorf 1971.

Periodica

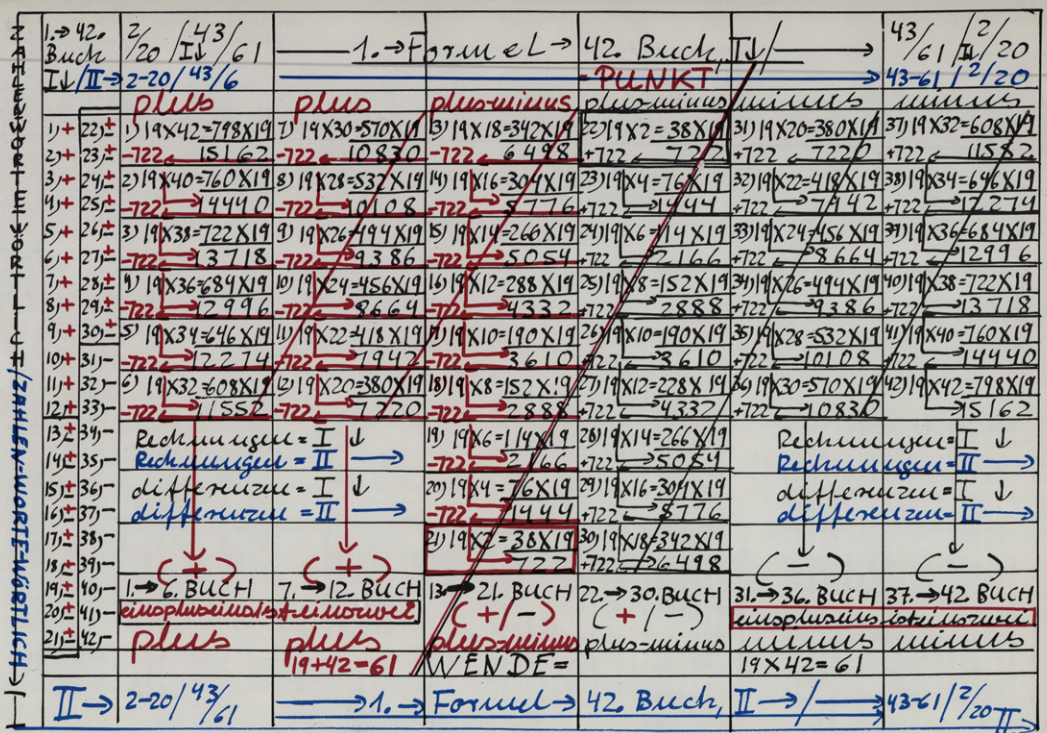
Hans Strelow, *Zahlenblätter als Bilder für das geistige Auge*, in: Rheinische Post, 15. Nov. 1968. Hans Strelow, *Zeit als Zahl*, in: Frankfurter Allgemeine, 22. März 1969. * *Konrad Fischer interviewed by G. Jappe*, 1970. John Anthony Thwaites, in: Art & Artists, Okt./Nov. 1971.

Bücher

Germano Celant, **Ars povera*, Milano/Tübingen/NYC 1969. Klaus Groh, *Concept Art*, International Editions, 1970. * *Kunst van Nu*, Utrecht 1971. Klaus Honnef, * *Concept Art*, Köln 1972 (Werkbeitrag von H. D.).

Hanne Darboven

* 1941 München. Lebt in Hamburg und New York.


1.→42. Buch
2/20 / I↓ 43/61
II→ 2-20/43/6
1.→Formel→
42. Buch, II↓
PUNKT
43/61 I↓ 2/20
43-61 I 2/20
plus
plus
plus-minus
plus-minus
minus
minus
1) 19X42=798X19
2) 19X40=760X19
3) 19X38=722X19
4) 19X36=684X19
5) 19X34=646X19
6) 19X32=608X19
7) 19X30=570X19
8) 19X28=532X19
9) 19X26=494X19
10) 19X24=456X19
11) 19X22=418X19
12) 19X20=380X19
13) 19X18=342X19
14) 19X16=304X19
15) 19X14=266X19
16) 19X12=288X19
17) 19X10=190X19
18) 19X8=152X19
19) 19X6=114X19
20) 19X4=76X19
21) 19X2=38X19
22) 19X2=38X19
23) 19X4=76X19
24) 19X6=114X19
25) 19X8=152X19
26) 19X10=190X19
27) 19X12=228X19
28) 19X14=266X19
29) 19X16=304X19
30) 19X18=342X19
31) 19X20=380X19
32) 19X22=418X19
33) 19X24=456X19
34) 19X26=494X19
35) 19X28=532X19
36) 19X30=570X19
37) 19X32=608X19
38) 19X34=646X19
39) 19X36=684X19
40) 19X38=722X19
41) 19X40=760X19
42) 19X42=798X19
-722
+722
15162
10830
6498
2166
3610
4332
2888
1444
722
7220
7942
9664
11386
13718
12996
12274
11552
Rechnungen = I ↓
Rechnungen = II →
differenzen = I ↓
differenzen = II →
1.→6. BUCH
7.→12. BUCH
13.→21. BUCH
22.→30. BUCH
31.→36. BUCH
37.→42 BUCH
einsplussiert
einminuiert
plus
plus
(+/−)
(+/−)
einsplussiert
einminuiert
19+42=61
WENDE=
plus-minus
minus
minus
19X42=61
II→ 2-20/43/61
→1.→Formel→
42. Buch, II→/
43-61/2/20 II→
ZAHLENSYMMETRISCH

Biographisches

Royal Scholarship for Painters 1965. British Council Scholarship 1967. Mit Lucassen und Van Elk Gründer des International Institute for Reeducation of Artists, Amsterdam. Lehrt in den Ateliers 63, Haarlem 1968–1971.

Einzelausstellungen

Galerie 845, Amsterdam 1965. Galerie Swart, Amsterdam 1965, 1966, 1967. *Rasenrolle/Holzbündel/Wasserpfütze*, Konrad Fischer, Düsseldorf, 15. Aug.–17. Sept. 1968. art & project, Amsterdam, 26. Nov.–16. Dez. 1969 (bulletin 15, Text: J. D.) *Audio-Visuelle Dokumentation*, Museum Haus Lange, Krefeld, 14. Dez. 1969–25. Jan. 1970 (Kat./Text: Paul Wember/ Bibl.–1969. Schallplatte 33 UPM: Das Geräusch einer Fahrt von 5 km auf einer geraden Strecke mit einer konstanten Geschwindigkeit von 100 km/h). Yvon Lambert, Paris, Febr. 1970. *J. D. – Shadows, Krefeld '69*, Françoise Lambert, Mailand Febr. 1970. (E/Foto). Gegenverkehr, Aachen, 12. März–4. April 1970 (Kat. 3/70/Werkpublikationen: *Flut, Holland*/Text: Klaus Honnef./Bibl.–1970). Aktionsraum 1, München, 21. Aug. 1970 (Dok./Kat. p. 166–168/Text + Fotos der Aktion: Fotos vom Licht im Aktionsraum 1 vom 14. Aug. 1970 wurden in den Zeitabständen der Aufnahmen gezeigt und die Projektionen mit Besuchern am 21. Aug. 1970 fortlaufend von J. D. mit Polaroidkamera fotografiert). *Foto-Postkarte May, 9. 12. 30–1969 at 3.00 Greenwich Mean Times (9:00 East). J. D. will make the gesture indicated on the overside at the place marked "x" in Amsterdam, Holland*, Seth Siegelaub, NYC 1969. art & project, Amsterdam, April 1971 (bulletin 36: a white wall). Konrad Fischer, Düsseldorf 1969. art & project, Amsterdam, 27. Nov.–18. Dez. 1971 (bulletin 46: louverdrape, 1971, Film). Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 3. Dez. 1971–16. Jan. 1972/Werke: Dutch Mountains, 1971; Horizons, 1971; Shortest Day, 1970; Diagonals, 1971 (Kat./ Werkpublikation/Text: R. H. Fuchs, J. Leering). MTL, Brüssel, 18. Dez. 1971–15. Jan. 1972. Yvon Lambert, Paris, Febr. 1972. Jack Wendler Gal., London 25. Febr.–9. März 1972. Françoise Lambert, Mailand, April 1972. Israel Mus., Jerusalem, Mai 1972. *36. Biennale Venedig*, Holländischer Pavillon, Sommer 1972.

Gruppenausstellungen

Liga Nieuw Beelden, Stedelijk Museum, Amsterdam 22. Okt.–11. Dez. 1967. (Kat., J. D.: Environment). * *Serielle Formationen*, Kunstgeschichtliches Institut Univ. Frankfurt, 22. Mai–30. Juni 1967. * *Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören*, Gal. Loehr, Frankfurt/M./9. Sept. 1967 (Dok./Kat. Hg. Paul Maenz, Aufl. 500 num.) *Public Eye*, Kunsthaus Hamburg, 1. Nov.–1. Dez. 1968 (Kat./Text: Peter Rautmann). *Projekt Katshoek*, Rotterdam 1968. *La Biennale d'Art Graphique*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1968. Galerie Swart, J. D. + Boezem, van Elk, Amsterdam 1968. * *RA 3/Amalfi 1968. Junge Kunst aus Holland*, KH Bern, 2. Nov.–1. Dez. 1968 (Kat./Text: Jan Donia). * *EARTH ART*, Andrew Dickson White Mus. of Art, Cornell University, Ithaca, N. Y. 1968 (Werk: A Trace in the Wood in the Form of an Angle of 30 ° Crossing the Path). *Op Losse Schroeven*, SM Amsterdam 1969. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern 1969. * *Artists and Photographs*, Multiples Inc. NYC 1969. * *No. 7*, Paula Cooper Gal., NYC, Mai/Juni 1969. * *Ecological Art*, John Gibson Gal., NYC 1969. **Language III*, Dwan Gal., NYC 1969. * *July/ August/September*, Seth Siegelaub, NYC 1969. * *Place and Process*, Edmonton Art. Gal. Edmonton, Alberta, Can. 1969. * *557, 087*, Seattle Art Museum, 1969. *Prospect 69*, Kunsthalle Düsseldorf, 30. Sept.–12. Okt. 1969 (Kat.) * *Konzeption/Conception*, Städt. Mus. Leverkusen, 1969. * *Art by Telephone*, Mus. of Contemporary Art, Chicago 1969. * *Pläne und Projekte als Kunst*, KH Bern 1969. *Tabernakel*, Louisiana Museum, Humlebaek, Dänemark, 24. Jan.–22. Febr. 1969 (Kat.–Louisiana Revy 10/3/Jan., pp. 30/31). * *18 Paris IV 70* (Kat./Ausst.: Michel Claura). * *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, New York, Cultural Center, NYC 1970. * *Tokyo Biennale 1970.* * *Conceptual Art – Arte Povera – Land Art*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin 1970. * *July/August, Exhibition Book*, Special Issue Studio International 1970. * *Information*, MOMA, NYC. 1970. *Dezember*, art & project, Dez. 1970. *Nottingham Festival 1970*, England, 11. Juli–2. Aug. 1970. * *Umwelt-Akzente*, Kunstkreis Monschau, 1970. * *Guggenheim International Exhibition 1971*, NYC. * *Sonsbeek 71*, Arnhem 1971 * *Prospect 71/Projection*, KH Düsseldorf 1971. * *The Boardwalk Show*, Washington, D. C. 1971.

Jan Dibbets

* 1941 Weert, Niederlande. Lebt in Amsterdam.

Film/Video/TV

Fire/Feuer/Feu/Vuur, 1968, 16 mm, c, 3' (Erste Vorführung Haus Lange, Krefeld, 1969/1970). *12 Hours Tide Object with Correction of Perspective*, 1968/1969, 16 mm, s/w, 7', in: * *Land Art*, TV 1969. *TV as a Fireplace*, 1969, 16 mm, s/w, Ton, 24', Videogal. Schum für TV/ WDR, Sendung 24.–31. Dez. 1969 (E, Gal. Schum; Foto, Daten). *Painting I/II*, 1970, 16 mm, c, 6', Aufl. 4 Video-Originale, Video-Sculpture, Ed. Videogal. Schum, Düsseldorf (gesendet vom Süd-Westfunk Baden-Baden; Gal. Sperone, Turin 13.– 23. März 1971; Bykert Gal., NYC, April 1971). *Vertical-Horizontal-Diagonal-Square*, 1970, 16 mm, c, ca. 6'. *Horizon I – Sea, 1970*, 16 mm, c, 10". *Venetian Blinds*, 1971, 16 mm, c, ca. 5', 1 Ex. *Louverdrape*, 1971, 16 mm, c, 10", 1 Ex. *Horizon II – Sea*, 16 + 35 mm, c, gleichzeitig auf 3 Projektoren, 3 verschiedene Aufnahmegeschwindigkeiten (1. Vorführung: *Jan Dibbets*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Dez. 1971/Jan. 1972). *Horizon III*, 1971, 16 mm, c, diagonal, simultan 2 Projektoren, ca. 5', zwei verschiedene Aufnahmegeschwindigkeiten. *Horizon IV – Sea*, 1971, 16 mm, c, vertikal, simultan zwei Projektoren, ca. 5', zwei verschiedene Aufnahmegeschwindigkeiten. *Vibrating Horizon*, 1971, 16 mm, c, ca. 5'. *2 Diagonals*, 1971, Video, s/w, ca. 2'. *3 Diagonals*, Video, s/w, ca. 2', simultan 3 Monitore, Videogal. Gerry Schum, Düsseldorf (1. Vorführung: Ausst. J. D., Eindhoven 1971/72).

Werkpublikationen

Ecological Systems, Hg. Seth Siegelaub, NYC 1969. *Roddborst territorium/Sculptuur 1969 april-juni/ Robin Redbreast's Territory/Sculpture 1969 april-june/ Domaine d'un rouge-gorge/Sculpture 1969 avril-juin/ Rotkehlchenterritorium/ Skulptur 1969/april-juni*, Ed. Siegelaub/König, NYC/Köln 1970. In: *Artists and Photographs*, Ed. Multiples Inc., NYC 1972 (Text: Lawrence Alloway, Aufl. 1200).

Interview

J. D., in: Avalanche 1/Herbst 1970.

Periodica

Robert Hartzema, *Voor beeldende Kunst moet je kunnen kijken*, in: Museumjournaal 4/1968 p. 459. Robert Hartzema, *J. D. + Autorbiographie*, in: Museumjournaal 4/1968; + *Konzepte 1968*, in: Interfunktionen 3, 1969, pp. 24–29. Klaus Honnef, * *Concept art*, 1969. Klaus Honnef, *J. D., Audiovisuelle Dokumentationen, Mus. Haus Lange, Krefeld*, in: Das Kunstwerk 5–6/XXIII/Febr./März 1970, pp. 76–77. Beatrice Parent, *Land art*, 1971. R. H. Fuchs, *Een bepaalde code*, in: Museumjournaal 16/3/Juli 1971, pp. 118–125. Carel Blotkamp, *Notities over het werk van Jan Dibbets*, in: Museumjournaal 16/3/1971, pp. 139–144. Frans Haks + Evert van Straaten, *Einige Film- und Fernsehprojekte von Dibbets, van Elk und Brouwn*, in: Kunstnachrichten, Sept. 1971. Carel Blotkamp, *Sculpture at Sonsbeek*, in: Studio International 183/936/Sept. 1971, pp. 70–73.

Bücher

* *Kunst van Nu*, Hg. Kunsthistorisches Institut, Utrecht, Elsener, Amsterdam, Brüssel 1971. Lucy R. Lippard, * *Changing*, NYC 1971. Jean-Marc Poinsot, * *Mail Art, Communication à Distance, Concept*, Paris 1971. Klaus Honnef, * *Concept Art*, Köln 1972.

Zu Jan Dibbets

Im philosophischen Sinn gibt es vielleicht noch eine andere allerdings weniger naheliegende Vorstellung, die für die Existenzmöglichkeit der Bildenden Kunst grundlegend ist, nämlich die in unserer Kultur vorhandene Existenzmöglichkeit von Dingen, die ausschließlich visuelle Funktion haben.

Ein Kunstwerk kann in bestimmten Fällen mancherlei Nebenfunktionen und Nebeneffekte haben. Es kann z. B. ein Altarbild sein, das zum Gegenstand besonderer Anbetung wird, weil es als wundertätig gilt. Solche Funktionen und Wirkungen sind jedoch sekundär, denn zunächst gehört das Bild in die Kategorie der visuellen Objekte. Dahin gehört es in erster Linie. Ein Bild ist in einem anderen Sinn visuell als z. B. ein Auto, das auch ein visuelles Ereignis sein kann, wenn ich um es herumgehe und es betrachte. Aber die Tatsache, daß man das Auto auch ansehen kann, ordnet das Auto nicht der besonderen Kategorie der visuellen Objekte zu, zu der die Kunst gehört. Ich kann mich in einem Auto schnell fortbewegen, ich kann mit ihm in den Urlaub fahren – das sind seine primären Funktionen. (1)

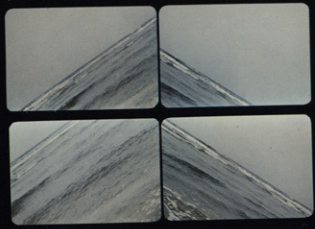
Ein visuelles Kunstwerk dagegen kann nur betrachtet werden. Darin, und nur in dieser Exklusivität unterscheidet es sich letztlich von anderen Objekten. Daraus ergibt sich mit fast mathematischer Folgerichtigkeit, daß ein Objekt umsoweniger den visuellen Kunstwerken zugerechnet werden kann, je weniger ausschließlich visuell es ist.(2)

Diese Beobachtungen sind von besonderer Relevanz für das Schaffen Jan Dibbets, denn sein Werk befaßt sich vor allem mit diesem Konzept des ausschließlich Visuellen als einer autonomen Kategorie des Sinnenerlebnisses. Die Bedingungen des Visuellen, auch seiner Varianten und die verschiedenen Arten der Visualität, sind zum zentralen Thema seiner letzten Werke geworden. Dieser Bezug auf ein Konzept, das direkt mit den Grundlagen visueller Kunst zu tun hat, gibt Dibbets Arbeiten eine tiefe philosophische Bedeutung. Vielleicht ist es gerade diese philosophische Dimension, die die echte Qualität dessen ausmachte, was wir klassische Kunst nennen.

R. H. Fuchs

(1) Wenn jemand in einem Anflug neo-dadaistischen Gefühls behauptet, ein Auto sei ein Kunstwerk, d. h. ein visuelles Objekt einer bestimmten Kategorie, so bleiben hierbei eine ganze Reihe seiner Funktionen unberücksichtigt; es wäre eine außerordentlich vereinfachende Betrachtungsweise, weil die Komplexität des Objekts selbst gemindert würde.

(2) Ein Kunstwerk ist manchmal aus ganz verschiedenen Gründen nicht ausschließlich visuell, aber das beruht im allgemeinen auf Elementen, die schon vorher oder an anderem Ort besondere Bedeutung gewonnen haben. Z. B. liegt einer realistischen Radierung, die den Vietnam-Krieg beschreibt, ein Thema zugrunde, das mit emotionaler Bedeutung derart beladen ist, daß man den Druck nicht unvoreingenommen betrachten kann. Mit anderen Worten: das Emotionale des Themas ist stärker als die schlichte Visualität des Druckes. Es gibt übrigens nicht nur den Einfluß des besonderen Themas, gewisse Farben, Formen und Materialien können den gleichen verändernden Effekt hervorbringen.



Einzelausstellungen

Konrad Fischer, Düsseldorf 1969. *One Week Event*, Gal. Sperone, Turin, Sept. 1970. Konrad Fischer, Düsseldorf 1971. Situation, London 1971. Richard Demarco Gal., Edinburgh 1971. Gal. Sperone, Turin 1972. *Slide Show*, Tate, London, 12. – 23. März 1972. art & project, Amsterdam, 25. März – 14. April 1972.

Gruppenausstellungen

Gal. dell'Ariete, Mailand 1969. Long Beach, N.J. 1969. * *Konzeption/Conception*, Städt. Mus. Leverkusen, 1969. * *Information*, MOMA, NYC 1970. * *Earth Air Fire Water: Elements of Art*, Mus. of Fine Arts, Boston 1971. * *Formulation*, Addison Gal. of American Art, 1971. * *Arte de Sistemas*, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires, 1971. *Film Show* (u. a. Tremlett), Situation, London, 7. Sept. 1971. * *Prospect '71/Projection*, KH Düsseldorf, 1971.

Filme

Identifications, 1970–1971, Hg. Videogal. Schum, Düsseldorf.

Hamish Fulton

* 1946 London. Lebt in Canterbury, England.

Eigene Publikationen

In: Casabella, Italien 1970. In: flash art, 25–26, Juni 1971, p. 4. In: * Interfunktionen 6, Sept. 1971, pp. 75 – 78. *Hollow Lane*, Hg. Situation, London 1972. *The Sweetgrass Hills of Montana*, Hg. Gal. Sperone, Turin 1972. *A Bicycle Journey . . .*, Hg. Gal. Sperone, Turin 1972.

Buch

Hamish Fulton 1971, Ed. Gal. Sperone, Turin 1971.

A
BICYCLE JOURNEY
FROM
CANTERBURY
ENGLAND

TO

DELÉMONT
SWITZERLAND

HITCHING FROM DELÉMONT TO OBERALPPASS

WALKING
TO
THE TOP OF PIX MALER
OBERALPPASS
8370 FT., BRIGHT CLEAR DAY.
JULY, 1970

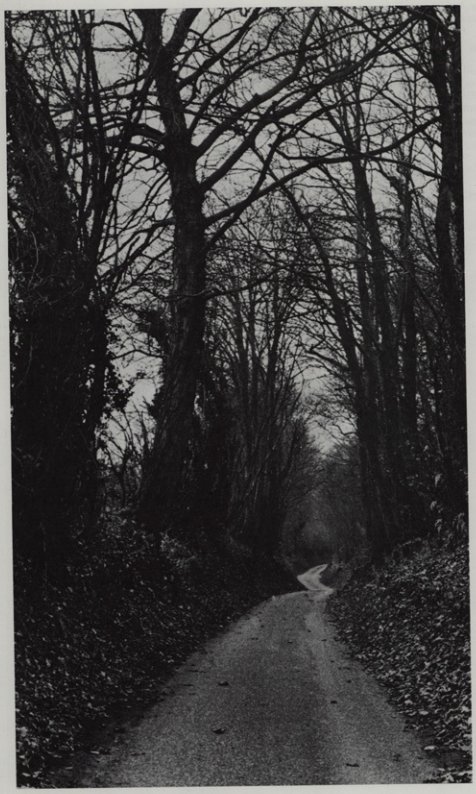
REPEAT WALK
UP
PIX MALER
8133 FT., RAIN AND THUNDER STORM
JUNE, 1971

IN THE EVENINGS, when the moon first rose, Iron Shell made a nick in a long pole he kept by the bed for that purpose. Every night he made another nick, until the moon finally disappeared. Then he said, "the moon died". There was usually 25 or 26 nicks for each month, for there are 3 days when the moon cannot be seen. On the other side of the pole Iron Shell marked a single nick to show the passing of a month. Iron Shell carried this stick wherever he went. He got a new stick each year, cutting it in the moon of the Birth of Calves. (April)

RON SHELL
OGLALA SIOUX

Abends, wenn der Mond gerade aufgegangen war, schnitzte Eisenmuschel eine Kerbe in einen langen Stab, den er zu diesem Zweck immer neben dem Bett liegen hatte. Jede Nacht schnitzte er an einer neuen Kerbe, bis der Mond schließlich verschwand. Dann sagte er: "Der Mond ist gestorben." In jedem Monat kamen 25 bis 26 Einschnitte dazu, denn in drei Nächten des Monats ist der Mond nicht zu sehen. Zum Zeichen, daß wieder ein Monat vorbei war, machte Eisenmuschel eine Kerbe auf der anderen Seite des Stocks. Wo immer er ging, trug Eisenmuschel den Stab mit sich herum. Begann ein neues Jahr, nahm er einen neuen Stab und schnitzte ihn im Mond der Geburt der Kälber.

Eisenmuschel
Oglala Sioux



HODE LANE
CANTERBURY
KENT

RUNNING FOR ONE WEEK THROUGH HODE LANE
SEVEN MILES A DAY, NON-STOP
7–13th DECEMBER 1971

Einzelausstellungen

John Daniels, NYC 1969. Anna Leonowens Gal., Nova Scotia College of Art, Halifax 1970, 1971. Fourth Floor Gal., Halifax, Nova Scotia 1972. Lisson Gal., 25. Febr. – 18. März 1972. Gal. Sonnabend, Paris 1972.

Gruppenausstellungen

Working Drawings and Other Visible Things on Paper not Necessarily Meant to be Viewed as Art, Visual Arts Gal., NYC 1966. *Projected Art*, Contemporary Wing of Finch College Mus. of Art, NYC 1966 (Kat.). *Artists-Writers*, Fordham Univ., NYC 1967. *Focus on Light*, New Jersey State Mus., Trenton 1967. * *Language to be Looked At – Words to be Seen*, Dwan Gal., NYC 1967. *Art in Series*, Contemporary Wing of Finch College Mus. of Art, NYC 1967. *Creaction*, Goucher Gal., Baltimore 1968. * *Language II*, Dwan Gal., NYC 1968. *No. 7*, Paula Cooper Gal., NYC 1969. * *557,087*, Seattle Mus., Seattle 1969. * *Konzeption – Conception*, Städtisches Mus., Leverkusen 1969. *Time Photography*, u. a. Heizer, Nauman, Ruscha, Serra, Visual Arts Gal., NYC, 3. – 19. Dez. 1969. * *Art in the Mind*, Allen Art Mus., Oberlin 1970. * *Information*, MOMA, NYC 1970. * *Artists and Photographs*, Multiples Gal., NYC 1970. *Recorded Activities*, Moore College, Philadelphia 1970 (Kat.). *American Drawings*, Yvon Lambert Gal., Paris, Sept. 1970. * *Earth Air Fire Water: Elements of Art*, Boston Mus. of Fine Arts 1971. *Body (Documentation)*, John Gibson, NYC, 20. Febr. – 19. März 1971. * *Sonsbeek '71*, Arnhem 1971. *John Gibson at Daniel Templon*, Daniel Templon Gal., Paris 1971. *Group Show*, Daniel Templon Gal., Paris 1971. * *7e Biennale de Paris*, Paris 1971. * *Arte de Sistemas*, Museo de arte moderna de la ciudad, Buenos Aires 1971.

Performances

NYU Loeb Student Center, NYC, Okt. 1969 (Zum 1. Mal: *Like)*, mit u. a. Acconci, Nauman, Emanu-el YM-YWHA, NYC 1969. *Coulisse*, Paula Cooper Gal., NYC 1969. Nova Scotia College of Art, Sept. 1969 (Zum 1. Mal: *Lax/Relax*). John Daniels Gal., NYC, Jan. 1970 (Zum 1. Mal: *From Sunset to Sunrise, Binocular Zoom of Highlight*). University of California, San Diego, Mai 1970 (Zum 1. Mal: *Roll)*. Nova Scotia College of Art, Okt. 1970 (Zum 1. Mal: *TV Camera/Monitor Performance). Performance 1*, John Gibson in NYU Loeb Student Center, NYC, 14. Dez. 1970 (Werkpublikation). *Body*, u. a. Acconci, Nauman, Serra, Snow, John Gibson in NYU Loeb Student Center, NYC, 22. – 23. Febr. 1971. Oberlin College, Ohio 1971. Tyler, Philadelphia 1971. Yale University 1971. School of Art Inst. of Chicago 1971. Rhode Island School of Design, Providence 1971. Fourth Floor Gal., Halifax, 17.–24. Jan. 1972 (Zum 1. Mal: *Performance: New Piece)*. 98 Greene Street Loft, NYC, 21. Jan. 1972 (Zum 1. Mal: *Intentionality Sequences, Past Present Divided Attention, Two Consciousness Projection(s))*.

Filme

Two Correlated Rotations, 1969, Super 8, 2 Schleifen. *From Sunset to Sunrise*, 1969, 16 mm, c. *Binocular Zoom of Highlight*, 1969 – 1970, Super 8, 2 Filme. *Body Press*, 1970, Super 8, 2 Schleifen. *Roll*, 1970, Super 8, 2 Filme.

Editionen

Werkpublikationen in: *A Miniature Boxed Exhibition "Artists and Photographs"*, 32 x 32 x 10, Aufl. 1200, Hg. Multiples Inc., NYC 1971, Text: Lawrence Alloway. *Time Extended/Distance Extended*, Litho, 56 x 56, Aufl. 50.

Werkpublikationen

Detumescense, in: National Tatler 1966. In: Arts, Nov. 1966. *Homes for America*, in: Arts, Dez. 1966 – Jan. 1967. *Likes*, in: Halifax Herald-Examiner 1967. In: Artforum, Juni 1967; Dez. 1967. In: Aspen, 5 & 6, 1967. In: Hudson Review, Jan. 1968. In: Art International, März 1968. *Poem-schema*, in: Art-Language, 1/1/Mai/1969, p. 14. *End Moments*, 1969. *Performance 1*, John Gibson Ed., 1970. In: Art in America, Mai – Juni 1970. In: * Studio International, Juli/Aug. Exhibition Book 1970. *Several Works*, in: Interfunktionen 5, Nov. 1970, pp. 153 – 155. In: Interfunktionen 7, 1970, pp. 83–89. *Two correlated rotations 1969*, in: Flash Art, 24/Mai 1971, p. 4. in: arTitudes, Okt. 1971. In: Flash Art, 28–29/Dez. 1971 – Jan. 1972, p. 11. *Film-Pieces*, in: Interfunktionen 8, Jan. 1972, pp. 27–28. *Dan Graham*, Lisson Publications, London; König, Köln 1972.

Dan Graham

* 1942 Urbana, Illinois. Lebt in New York.

Interview

François Pluchart, *Entretien avec D. G.*, in: arTitudes, 3/Dez. 1971 – Jan. 1972, p. 22.

Bücher

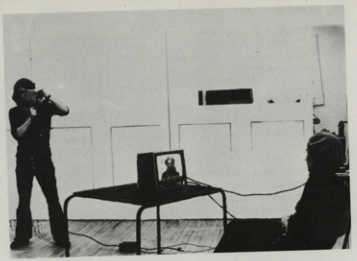
Arts Yearbook 9, 1967. Gregory Battcock, *Minimal Art*, 1968.

Periodica

Robert Smithson, *Quasi – Infinites and the Waning of Space*, in: Arts, Nov. 1966. Mel Bochner, *Less is Less*, in: Art & Artists, Dez. 1966. Lucy R. Lippard, *Sol LeWitt*, in: Artforum, März 1967. Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, in: Artforum, Juni 1967. Mel Bochner, *Serial Art*, in: Artforum, Nov. 1967. Dan Flavin, *Some Other Remarks*, in: Artforum, Dez. 1967. Peter Hutchinson, *Dance Without Movement*, in: Art in America, Jan./Febr. 1968. Robert Smithson, *A Museum of Language in the Vicinity of Art*, in: Art International, März 1968. John Perreault, *Who Knows?*, in: Village Voice, Juni (?) 1968. Peter Plagens, *557,087*, in: Artforum, Nov. 1969. Catherine Millet, *L'Art Conceptuel comme Semiotique de l'Art*, in: Revue Trimestrielle, 3/Herbst/1970. Frans Haks und Ewert Straaten, *Enige recente projekten van Acconci en Graham*, in: Museumjournaal, 16/4/Sept./1971, pp. 195 – 204. Alfred Pacquement, *Art Conceptuel*, in: Connaissance des Arts, Okt. 1971.

PROJEKTION(EN) ZWEIER BEWUSSTSEINSZUSTÄNDE

Das Mädchen versucht, sich ausschließlich auf das Fernsehbild ihres Porträts zu konzentrieren und unmittelbar und so genau wie möglich den Inhalt ihres Bewußtseins zu verbalisieren. Der Mann versucht, sein Bewußtsein ausschließlich außerhalb seiner selbst auf das Mädchen zu konzentrieren, indem er sie durch die an den Monitor angeschlossene Kamera betrachtet und seine Wahrnehmungen ebenfalls in Sprache umsetzt. Das unabhängig tätige Bewußtsein und Unterbewußtsein oder die Traum-Halluzination des Mannes und der Frau finden direkten Ausdruck. Denn in der Zeitspanne, in der die beiden wahrnehmen, verbalisieren und des anderen Worte aufnehmen und beantworten, findet eine Bewußtseinsüberlappung statt. Die Wortsprache eines jeden beeinflußt des anderen Wahrnehmung, indem sie zu schnelleren Aufnahmesequenzen als den üblichen zwingt.
Spezifische Sequenzen erfaßter Eindrücke, relative Geschwindigkeit teilen semantische Momente mit (Inhalt). Jan. 72



PAST FUTURE SPLIT ATTENTION

Zwei Personen (1+2), die einander kennen, befinden sich im selben Raum und sprechen miteinander. 1 sagt ständig das zukünftige Verhalten von 2 voraus, während 2 aus der Erinnerung das Verhalten von 1 in der Vergangenheit erzählt.
1 und 2 sind in der Gegenwart, so daß die Kenntnisse vergangener Dinge notwendig ist, um ständig das zukünftige Verhalten im Modus einer Kausalbeziehung daraus abzuleiten. Weil der eine den anderen im Modus gegenwärtiger Aufmerksamkeit sehen muß, gibt es eine Spiegelwirkung "Vergangenheit/Zukunft" als Kreuzpunkt der Wirkungen. Beider Verhalten hängt reziprok vom anderen ab. Die Informationen, die beide in Aussage und Verhalten abgeben, werden zum Teil als Reflexion der Wechselwirkung – soeben vergangenes Verhalten des einen wie des anderen zu der Sicht des einen wie des anderen über sich selbst – gesehen. Damit die Performance weitergehen kann, muß 1 "gleichzeitige", verdoppelte Aufmerksamkeit für sein "Selbst" in Beziehung zu den Eindrücken des anderen aufbringen. Daraus resultiert ein Richtungsverhältnis zwischen Ursache und Wirkung. Beider Aktivität ist mit einer großen Anzahl von Schlingen mit Rückwärts- und ⟷ Vorwärtskoppelungen in Sprache und Verhalten verbunden. Jan. 1972



BODY PRESS, 1970

Zwei 16-mm-Filme, die synchronisiert über zwei Endlosspulen ablaufen.

Herstellung des Films

Zwei Filmmacher stehen mit unbeweglich aufgerichtetem Oberkörper in einem allseitig sie umgebenden, verspiegelten Zylinder. In den Händen halten sie eine Kamera eng an den Körper gepreßt und lassen sie um dessen zylindrische Oberfläche rotieren. Eine Umdrehung umschreibt den Körper, und bei jeder Umdrehung wird die Kamera etwas höher geführt, bis die Körperoberfläche vollkommen, bis zur Schläfe, abgefahren ist, d. h., wenn die Kamera Augenhöhe erreicht hat. Von da an wird die Kamera wieder spiralig bis zum Ausgangspunkt heruntergeführt. Die Rotationen der Kamera sollten von beiden Filmmachern mit gleicher Geschwindigkeit durchgeführt werden. Wenn die Kamera auf der Körperrückseite angelangt ist und so den anderen Filmmacher filmt, wird sie gegen die des Partners ausgetauscht; die "Identität" der Kamera wechselt gewissermaßen die Hand, und jeder Filmmacher hantiert wieder mit einer neuen Kamera. Die Kameras sind verschieden groß und schwer. Im Prozeß des Filmens müssen sich beide auf die koexistente, simultane Identität der Kamera, die sie und ihre Körper beschreibt, konzentrieren*.
Optisch filmen die beiden Kameras das Spiegelbild, also die fünf sichtbaren Seiten der Kamera, den Körper des Performers und (wahrscheinlich) seine Augen**.
Das Sehfeld des Spiegelbildes wird durch den jeweiligen Ort der Kamera am Körper bestimmt. (Die Kamera kann gegen die Brust gedrückt werden, aber ein solch geneigter Winkel zeigt Kopf und Augen.) Der Betrachter kann sich am besten orientieren, wenn die Kameras die Haut aufnehmen – denn sonst gibt es keine Andeutung von Raum (Ausnahmen machen Momente, in denen die Augen des Performers sich spiegeln oder die Kameras sich gegenseitig filmen). Die Muskulatur des Performers wird gesehen, als wenn sie sich der Oberfläche des Körpers einprägen wollte (das Innen kommt nach außen).



Zugleich, kinästhetisch gesprochen, kann das Führen der Kamera vom Betrachter "gefühlt" werden, und zwar als Oberflächenspannung, wenn die nicht sichtbare Kameraseite der Haut nachgleitet.

Vorführung

Die Filme werden gleichzeitig als zwei Endlosprojektionen gezeigt und auf zwei große, sich gegenüberliegende Wände projiziert. Der Betrachter kann sich mit dem einen oder dem anderen Bild derselben Kamera identifizieren *oder* mit dem einen oder dem anderen Körper, wenn der Blick im Moment des Austausches der Kamera von einer Leinwand weg und auf die andere gerichtet wird.

* Es bleibt dem Zuschauer überlassen, ob er die Kamera als Ausweitung der Identität des Körpers verstehen will oder nicht.
** Also alles, was bei der Projektion vom Betrachter gesehen werden kann.

Ausbildung

Leicester College 1960 – 1964.

Publikation

White Papers, NYC 1971.

Michael Harvey

* 1944 England. Lebt in New York.

Wenn ich gefragt werde, die Intentionen meiner Kunst zusammenzufassen, finde ich mich in derselben schwierigen Lage wie der heilige Augustinus als er gefragt wurde, Zeit zu definieren . . . .

"quid est ergo tempus? si nemo ex me quaerat scio; si quaerenti explicare velim, nescio."

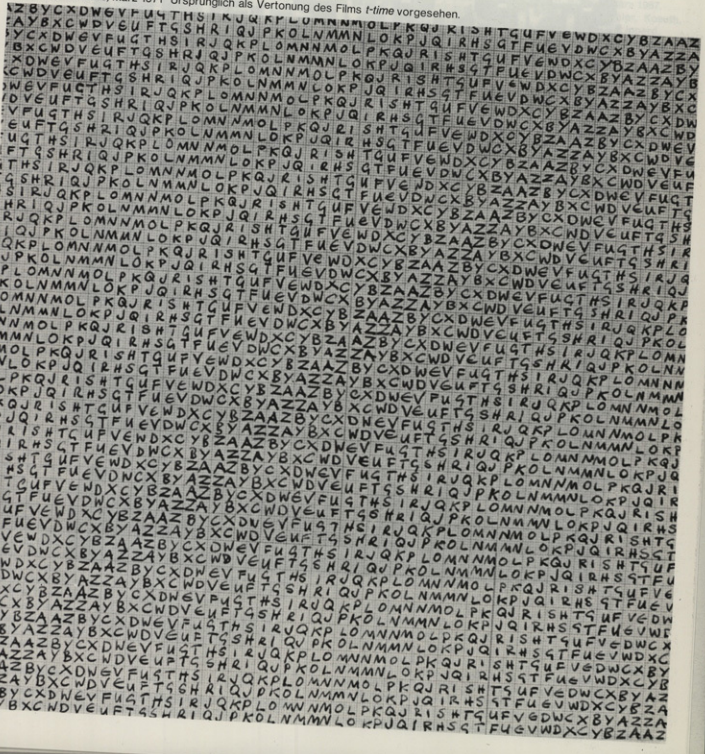
„Was ist Zeit? Wenn keiner mich darüber befragt, dann weiß ich es; wenn ich es dem Frager erklären will, weiß ich es nicht."

When asked to summarize the intentions in my art, I feel the same difficulties as did St. Augustine when asked to define time . . . .

"quid est ergo tempus? si nemo ex me quaerat scio; si quaerenti explicare velim, nescio."

"what is time? if no one asks of me I know; if I wish to explain to him who asks, I know not."

Libretto for 2 voices, März 1971 Ursprünglich als Vertonung des Films *t-time* vorgesehen.





21 Aufnahmen aus dem Film *t-time*, März '71

Biographisches

University of Michigan (MFA), Cleveland School of Art, Académie Julian, Paris. Militärdienst: United States Marine Corps, Air Combat Intelligence, Southwest Pacific Theater.

Einzelausstellungen

Philips Gal., Detroit Michigan 1953. Obelisk Gal., Boston, Mass. 1967. Windham College, Putney, Vermont 1968. Seth Siegelaub, NYC. Nov. 1968 (Kat.).
Eugenia Butler, LA. 3.–28. Juni 1969. Konrad Fischer, Düsseldorf 15.–30. Jan. 1970. Addison Gal. of American Art, Andover, Mass., 8. Mai–14. Juni 1970 (Kat./Text: C. C. Cook). *Duration Pieces*, Gal. Sperone, Turin, 24. März–8. April 1970. *Oeuvres Variables*, Gal. Yvon Lambert, Paris, 11.–18. März 1970. art & project, Amsterdam, 25. April–8. Mai 1970 (bulletin 22: Location Piece no. 8). *Variable Works in Progress*, Autostop Düsseldorf–Turin, Dokumentation, Gal. Sperone, Turin, 25.–31. Dez. 1970 (E/D.H., Konzept) + Konrad Fischer, Düsseldorf, 6.–22. Jan. 1971 (E/D.H., Konzept). art & project, Amsterdam, 22. Mai–11. Juni 1971 (bulletin 39: *Variable Piece 1 A*, Jan. 1971). *Variable Pieces: 11, 44, 45, 46, 47, 48, 49*, Leo Castelli Gal., NYC, 22. Mai 1971. Cal. Institute of the Arts, Valencia, Cal. 1972 (P). *Variable Pieces: 1, 2, 3, 4, 5*, Gal. Yvon Lambert, Paris, 16.–31. März 1972 (E). *Variable Pieces: 6, 7, 8, 9*, MTL, Fernand Spillemaeckers, Brüssel 1972 (E). *Variable Pieces: 10, 11, 12, 13, 14*, Gal. Toselli, Mailand, 15. März 1972 (E/Text: D. H.). *Variable Pieces: 15, 16, 17, 18, 19*, Wendler Gal., London, April 1972 (E/Text: D. H., People who look alike . . .). *Variable Pieces: 20, 21, 22, 23, 24*, Konrad Fischer, Düsseldorf, April 1972. *Variable Works*, Leo Castelli, NYC 1972.

Gruppenausstellungen

Concepts For Examining Concepts, Phillips Gal., Detroit, Michigan 1953 (E). *Biennial*, Corcoran Gal., Washington D. C. 1957 (Kat.). *First Biennial*, Columbia Museum, Columbia, S. Carolina 1957. *Sculpture USA*, Whitney Museum of American Art, NYC 1966. * *Primary Structures*, The Jewish Museum, NYC 1966. *Six Sculptors*, Pennsylvania State University 1967 (Kat.). * *Cool Art*, The Aldrich Museum, Ridgefield, Conn. 1967. *Outdoor Sculpture*, Tufts University Medford, Mass. 1968. *January 5–31, 1969*, Seattle Art Museum, Seattle 1969. * *Prospect 69*, KH Düsseldorf 1969. * *Konzeption/Conception*, Städtisches Museum Leverkusen 1969. * *18'6"x6'9"x11½"x47"x11½"x29'8½"x3'9¾"x3'9¾"*, San Francisco Art Institute 1969. *The Moon*, Hayden Gal., Institute of Technology, Cambridge, Mass. 1969. The Sub Gal., Vancouver (B. C.), Canada 1969. * *Artists and Photographs*, Multiples Inc., NYC 1969. *The Highway*, Institute of Contemporary Art, Univ. of Pennsylvania, 1970 (Kat.). * *18 Paris IV. 70*, Paris 1970. * *July/August, Exhibition Book*, Special Issue Studio International 1970. * *Software*, The Jewish Museum, NYC 1970. * *Conceptual Art/Land Art/Arte Povera*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin 1970. * *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, New York Cultural Center 1970. * *Information*, MOMA, NYC 1970. *Nirvana*, Kyoto, Japan 1970. * *The Board-Walk Show, of Art*, Mus. of Fine Arts, Boston 1971. * *Earth, Air, Fire, Water: Elements of Art*, Mus. of Fine Arts, Boston 1971. * *Situation/Concepts, Multiples*, Philadelphia Mus. of Art 1971 (Kat.). * *Arte de Sistemas*, CAYC, Buenos Aires 1971. * *At the Moment*, Zagreb, Frankopanska 1971. *Critics Choice*, New York Council on the Arts and Humanities, 1971. *Elements of Art*, Mus. of Fine Arts, Boston 1971 (Kat.). *The World Uprising*, Juli 1971. *This is not there — Yoko Ono*, Everson Mus., Syracuse, N. Y., Okt. 1971 (Kat.). *The World Uprising*, Nagano-Ken, Japan 1972. *Random*, Kunsthistorisch Instituut, Utrecht, Holland 1972. * *"Konzept"-Kunst*, KM Basel, März/April 1972.

Werkpublikationen

n.: *Untitled (Xerox-Book)*, Ed. Seth Siegelaub/John W. Wendler, NYC 1968. *Duration/Durata*, 1970, Ed. Sperone, Turin 1970

Douglas Huebler

* 1924 Ann Arbor, Michigan. Lebt in Bradford, Massachusetts.

(Aufl. 1000). *Statements + Location Pieces 1, 2*, in.: VH 101/3, Herbst 1970, pp. 25–29. *Untitled*, Ed. Addison Gal. of American Art, Mass. 1970. *Trois Travaux: Site Sculpture Project/Variable Piece no. 1, New York City; Site Sculpture Project Cross Manhattan Rectangle, New York City; Variable Piece no. 28, Truro, Mass.*, in: VH 101/6/1972, pp. 56–61. *Miniature boxed exhibition*, In.: *Artists and Photographs – a miniature boxed exhibition*, Ed. Multiples Inc., NYC 1972 (Aufl. 1200/Text: Lawrence Alloway).

Text des Künstlers

Letter to the Editor, in: Art News, Sept. 1966.

Interviews

William Owsley, Fernseh-Interview, Miami University, Oxford, Ohio 1967 (Archiv: WNET Library, Ann Arbor, Mich.). Arthur Hoener, Radio Interview, WGBH, Boston, März 1967. Arthur Rose, * *Four Interviews*, with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner, 1969. Jeanne Siegel, Interview mit Barry, Huebler, Kosuth, Dan Graham, Carl Andre, Jan Dibbets, Huebler, gesendet Febr. 1969, WBAI, NYC 1969. Jeanne Siegel, Interview mit Barry, Huebler, Kosuth, Weiner, Siegelaub, gesendet 2. Nov., WBAI, NYC 1969.

Bücher

Germano Celant, * *Ars Povera*, Mailand/Tübingen/New York 1969. Jack Burnham, * *The Structure of Art*, NYC 1971. * *Kunst van Nu*, Hg. Kunsthistoriches Institut Utrecht 1971. Jean Marc Poinsot, * *Mail Art/ Communication à Distance/ Concept*, CEDIC, Paris 1971. Klaus Honnef, * *Concept Art*, Köln 1972.

Periodica

Christopher Andrae, *Oblongs* in: Christian Science Monitor, 23. 2. 1967, p. 11. Michael Benedikt, *The Whitney Sculpture Annual*, Febr. 1967, in: Gregory Battcock, * *Minimal Art*, NYC 1968. Gordon Brown, *The Dematerialization of the Object*, in: Arts Magazine, Sept./Okt. 1967, p. 56. Robert Smithson, * *A Sedimentation of the Mind*, 1969. Gregory Battcock, * *Painting is Obsolete*, 1969. John Perreault, *Art Disturbance*, in: Village Voice, 23. Jan. 1969, pp. 14–18. Rosalind Constable, *The New Art: Ideas for Sale*, in: New York Magazine, 10. 3. 1969, p. 49. David Shirey, * *Impossible Art*, 1969. Fred Martin, *Proposals*, Front Pub., New York; San Francisco Art Institute, April 1969. John Perreault, *Para-Visual*, in: Village Voice, 5. 6. 1969. Ursula Meyer, *De-Objectification of the Object*, in: Arts Magazine, Sommer 1969. J. Kosuth, * *Art after Philosophy II–Conceptual Art and Recent Art*, 1969. J. Kosuth, * *Art after Philosophy III*, 1969. Michael Claura, *Systems*, 1969. Howard Junker, * *Idea as Art*, 1969. Dore Ashton, *New York Commentary*, in: Studio International, März 1969, p. 135. C. Blok, *Letter from Holland*, in: Art International, Mai 1969, pp. 52–53. Charles Harrison, *Against Precedents*, in: Studio International, Sept. 1969. Peter Plagens, * *The Possibilities of Drawing*, in Artforum, Okt. 1969, pp. 50–55. Lucy R. Lippard, *Time: A Panel Discussion*, in: Art International, Nov. 1969, pp. 20–23. John Russel, *London*, in: Art News, Okt. 1969, p. 10. Peter Schjeldahl, *New York Letter*, in: Art International, Okt. 1969, p. 76. Lawrence Alloway, *The Expanding and Disappearing Work of Art*, in: Auction III/2/1969, pp. 34–37. David Antin, *Lead Kindly Light*, in: Art News 68/9/Jan. 1970, pp. 37–39. Harold Rosenberg, *The Art World: De-Aestheticization*, in: The New Yorker, 24. Jan. 1970, pp. 62–67. Jack Burnham, * *Alice's Head – Reflections on Conceptual Art*, 1970. Lucy R. Lippard, *Groups*, in: Studio International 179/920/März 1970, pp. 93–99. Catherine Millet, * *L'Art Conceptuel comme Sémiotique de l'Art*, 1970. Bernard Bourgeaud, *Huebler: Une Perception Nouvelle*, in: Pariscope – Semaine à Paris, März 1970, p. 64. Amy Goldin and Robert Kushner, *Conceptual Art as Opera*, in: Art News, April 1970, pp. 40–43.

Lawrence Alloway, *Artists and Photographs*, in: Studio International, April 1970, pp. 162–164. Tommaso Trini, *At Home with Art: The Villa of Count Giuseppe Panza di Biumo*, in: Art in America, Sept./Okt. 1970, pp. 102–108. Bill Marvel, *The Art Picture*, in: The National Observer, 21. Sept. 1970, p. 2. Bitte Vinklers, *Art and Information*, in: Arts Magazine, Sept./Okt. 1970, p. 46. Willoughby Sharp, *Interview with Jack Burnham*, in: Arts Magazine, Nov. 1970, p. 21–23. Barbara Goldsmith, *The Editors Guestbook*, Harpers Bazaar, April/Mai 1970, p. 99–102. Thomas Meahan, *The Flight from Reason*, in: Horizon, Spring 1970, p. 5–10. John Perreault, *Art: Information*, in: The Village Voice, 16. Juli 1970, p. 14. Donald Karshan, * *The Seventies: Post Object Art*, in: Studio International, Sept. 1970, p. 69–70. Klaus Honnef, * *Concept Art*, 1970. In: *Rumbles: The Nova Scotia College of Art and Design*, in: Avalanche, Winter 1971, p. 9. John Perreault, *Art . . . &*, in: The Village Voice, 10. Juni 1971, p. 28. Carol Blotkamp, *Sculpture at Sonsbeek*, in: Studio International, Sept. 1971, p. 9. Willis Domingo, *Galleries*, in: Arts Magazine, Sept./Okt. 1971, p. 59.

Comments on Douglas Huebler

We are beginning to accept the existence of a distinct reciprocity between content and expression. Yet, many artists have come to assume that painting and sculpture have reached their limits as means of expressing a semblance of content even through reflexive statements concerned with expression itself.

Douglas Huebler was among the earlier of the American artists to sense this very real predicament; his consequent departure from object making, however, did not occur abruptly but rather followed a logical and gradual pattern of working with the attributes of the object as they exist in the real world. In other words Huebler has involved himself in everyday activities in such a manner as to produce, from the results or non-results, forms of "documentation" as the nature of his art. Nearly always this documentation consists of photographs and "drawings" accompanied by written statements. He insists that the graphic material does not constitute the art, nor do the statements by themselves.

Contrary to some notions of conceptualism Huebler refuses to become a disassociated intellect dabbling with linguistic abstractions. Human interaction and emotion are important aspects of his most successful projects. The implication is that if art is to have meaning it cannot exist as an isolated system of delectation and contemplation. Art gains its significance from both the simplest and most symbolic aspects of human life. Huebler isolates the mundane into a series of tiny esthetic acts. He makes his own rituals but he is also encouraging the viewer to realize the utter ordinariness of these presentations. Huebler's value lies in his special point of view which, of course, is a kind of existental therapy that others can use as they see fit. In this sense his work embodies a rejection of the precious and idiosyncratic as a legitime artistic statement in the present decade.

Gradually this shift from "high art" produces a tension between history and the "now". It seems apparent that Huebler is asking us to exist in a state of "arthood" rather than sink retrospectively into a tradition which can only make the past look preferable. It would seem that the function of art is not virtuoso technique accompanied by the proper historical pedigree, but rather that sense of orientation that accompanies the constant repetition of the art act in the here and now.

Jack Burnham
1972

Variable Piece No. 47
Salem, Massachusetts

The Inauguration Committee of Salem State College commissioned the artist to create a "project" as one aspect of the program that the committee designed to constitute the actual inauguration of Dr. Frank Keegan as President of the college; altogether, those events relaced the single ceremony that normally marks such occasions.

The form of the project was constituted by twelve hours of taped interviews with students, faculty, citizens of Salem and Dr. Keegan all of which were edited for presentation in *The Log* (the college newspaper); the entire 45 minute tape made with Dr. Keegan was presented over radio station WESX, Salem and joins with *The Log* article to constitute the final form of this piece.

May 14, 1971
Douglas Huebler

Variables Werk Nr. 47
Salem, Massachusetts

Das Inaugurationskomitee des Salem State College beauftragte den Künstler, als Teil des Programms ein "Projekt" zu kreieren, das vom Komitee dazu auserwählt wurde, um die Amtseinsetzung von Dr. Frank Keegan als Präsident des Colleges zu bilden. Diese Programmpunkte traten an Stelle der Zeremonie, die üblicherweise bei solchen Gelegenheiten stattfindet. Das Projekt bestand aus 12 Stunden Tonband-Interviews mit Studenten, Fakultätsmitgliedern, Bürgern von Salem und Dr. Keegan, die alle bearbeitet wurden, um in "The Long", der College-Zeitung, zu erscheinen. Das 45minütige Tonbandgespräch mit Dr. Keegan wurde im Radio WESX Salem gesendet und bildet zusammen mit dem Artikel in "The Log" die endgültige Form dieses Werkes.

14. Mai 1971
Douglas Huebler

Ausbildung

Staatliche Kunstakademie Düsseldorf bei Joseph Beuys (Meisterschüler) 1964-1971.

Einzelausstellungen

IMI + IMI, Charlottenburg, Kopenhagen 1968. Gal. R. Block, Berlin 1969 (Kat. 'Blockade '69'). Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven 1969. *W. K. IMI*, art & project, Amsterdam, 15. Nov. bis 12. Dez. 1969 (bulletin 13). Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven 1970. De Utrechtse Kring, Utrecht 1970. art & project, Amsterdam 1970 (bulletin 31: projektionsbildgrößen). art intermedia, Köln 1970. Gal. Heiner Friedrich, München 1971 (E: Zeichnung). Gal. Paul Maenz, Köln, 4. - 30. Sept. 1971. Videogal. Schum, Düsseldorf, März 1972. Gal. Heiner Friedrich, Köln, April 1972.

Gruppenausstellungen

SM Amsterdam, 17. März - 16. April 1968 (Kat.: Publ. der ausgestellten Arbeit *Projektion 4/1-11.5/1-11*). *IMI Art u. a. m.*, Gal. R. Block, Berlin 1968. *Intermedia '69*, Heidelberg 1969 (Kat.). *Düsseldorfer Szene*, KM Luzern 1969 (Kat./Text: J.-C. Ammann). *Strategy: Get Arts*, Richard Demarco Gal., Edinburgh 1970 (Kat./Text: R. Demarco, K. Ruhrberg, G. Jappe). *W. K. und Palermo*, KH Baden-Baden 1971 (Kat.). * *7e Biennale de Paris*, Paris 1971. * *Sonsbeek '71*, Arnhem 1971. * *Prospect '71 Projection*, KH Düsseldorf 1971. *14 x 14*, + Rückriem, KH Baden-Baden, 25. Febr. - März 1972 (Kat.).

Bücher

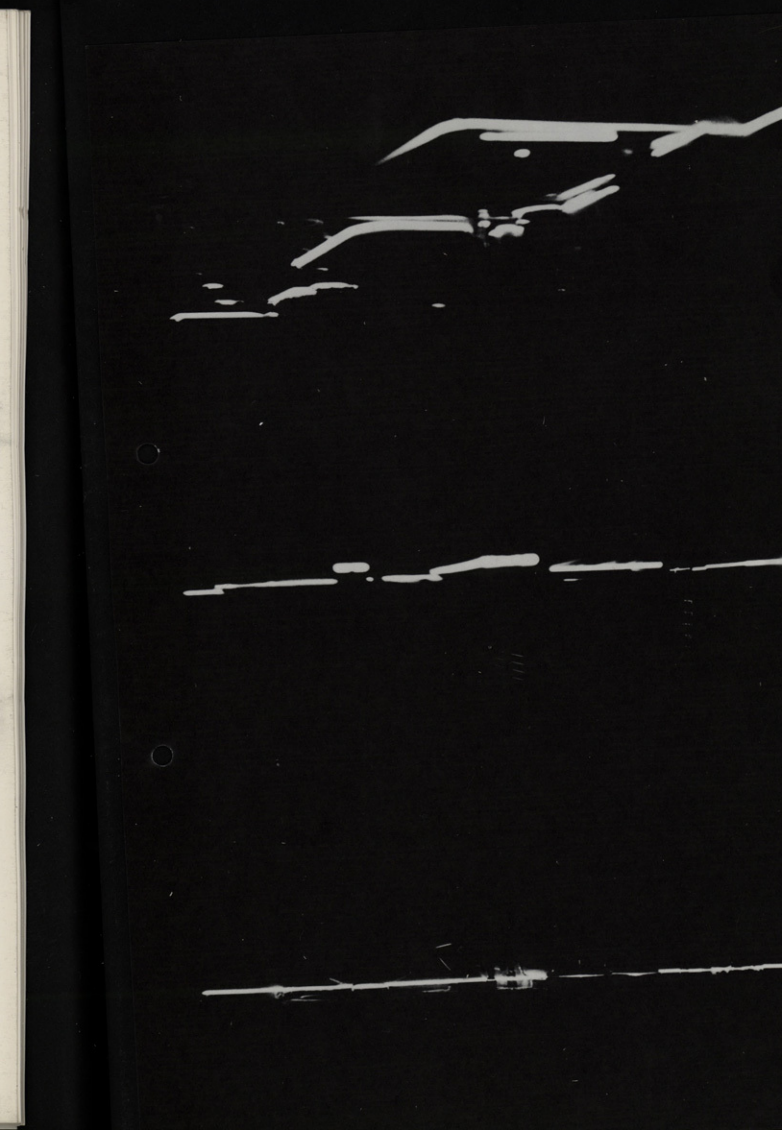
Jahresbericht 71, Paul Maenz, Köln 1971.

Periodica

T. Tybout, *Projecties en vlakindeling van Knoebel in de Nendelat*, in: Utrechts Nieuwsblad, 13. Nov. 1970. C. Blotkamp, *Knoebels kunst van veeleisende subtiliteiten*, in: Vrij Nederland, 14. Nov. 1970. Georg Jappe, * *Projection: the new trend at Prospect '71*, in: Studio International, Dez. 1971.

W. Knoebel

* 1940 Dessau/Anhalt. Lebt in Düsseldorf-Oberkassel.



Einzelausstellungen

Wide White Space Gal., Antwerpen, 31. Jan.–28. Febr. 1970. Françoise Lambert, Mailand 1970. Gal. Yvon Lambert, Paris 1970. Nigel Greenwood Inc., Ltd., London 1972. Wide White Space Gal., Antwerpen 1972. Françoise Lambert, Mailand 1972.

Gruppenausstellungen

Experiencias 67, Inst. Torcuato Di Tella, Buenos Aires 1967. * *IX Bienal de Sao Paolo*, 1967. *Beyond Geometry*, Center for Inter American Relations, NYC 1967 (Kat.). *34. Biennale Venedig*, 1968 (Kat.). * *Prospect 68*, KH Düsseldorf, 1968. Camden Art Centre, London 1969. Piestany, Park, Tschechoslowakei 1969. * *Prospect 69*, KH Düsseldorf, 1969. * *Konzeption/Conception*, Städt. Mus. Leverkusen, 1969. * *18 Paris IV. 70*, 1970. Nigel Greenwood Inc., Ltd., London 1970. * *Prospect 71/Projection*, KH Düsseldorf, 1971. * *7e Biennale de Paris*, 1971. * *In Another Moment*, Belgrad 1971. * *Arte de Sistemas*, Mus. de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires, 1971

Eigene Publikationen

Publication, 3 Statements, Hg. Nigel Greenwood Inc., Ltd., London Dez. 1970; Antworten von: Barry, Brouwn, Buren, Burgin, Michel Claura, Gilbert & George, Lucy R. Lippard, B. M. Reise, Weiner, Wilson. *Le Temps comme activité*, in: VH 101, 1, Frühling 1970, pp. 89, 94.

Filme

Filme für: * *18 Paris IV. 70*, 28. Jan. 1970, 16 mm, s/w, Ton, 9', mit Daniel Buren, Raul Escari, Pierre Grimberg (je 3'). *Time as activity*, 1971, 16 mm, s/w, 12', Ed. Wide White Space Gal., Antwerpen. *Reading*, 1971, 16 mm, s/w, Ton, 14', Ed. Gal. Yvon Lambert, Paris.

Periodica

In: Opus International, 8, 1969. In: Art and Artists, Juli 1969. In: Opus International, 15, 1969. In: Opus International, 17, 1970. In: VH 101, 3, Herbst 1970. Richard Cork, *UK Commentary*, in: Studio International, März 1972, pp. 116–117. Barbara Reise, *Art et Langage (Verbal)*, in: L'Art Vivant, 29. April 1970.

David Lamelas

* 1944 Buenos Aires. Lebt in London.



BRÜSSEL, 11.30 UHR, 1969 (Fotoserie, dreifarbig, je 80 × 100)

Ausbildung

Syracuse University, N.Y. (B.A.)

Lehrtätigkeit

MOMA School, NYC 1964 – 1967. Cooper Union, NYC 1967 – 1968. School of Visual Arts, NYC 1969 – 1970. New York University, seit 1970.

Einzelausstellungen

Daniels Gal., NYC, 4.–29. Mai 1965. Dwan Gal., NYC, 1.–29. April 1966. Dwan Gal., LA, 10. Mai–4. Juni 1967. Dwan Gal., NYC, 3.–28. Febr. 1968 (E: One Set of Nine Pieces / Plan + Erklärung des Systems, Allograph Press, NYC). Gal. Bischofberger, Zürich, 8. Febr.–14. März 1968. Gal. Heiner Friedrich, München, 13. Febr.–8. März 1968 (E: Konstruktionszeichnungen). Konrad Fischer, Düsseldorf, 6. Jan.–3. Febr. 1968. ACE Gal., LA, 3. Dez. 1968–11. Jan. 1969 (Kat./S.L.: Variationen von Linien). *S. L. – Wandbilder*, Konrad Fischer, Düsseldorf, 22. April–16. Mai 1969 (E/Zeichnung). Gal. Ernst, Hannover 1969. *S.L.-Sculptures and Wall Drawings*, Museum Haus Lange, Krefeld, 26. Okt.–30. Nov. 1969 (Kat. Ringbuch 2 / Text: Paul Wember). *49 Three-Part Variations-using three different kinds of cubes, 1967–68*, Gal. Bruno Bischofberger, Zürich 1969. Gal. L'Attico, Rom, 2.–20. Mai 1969 (Wandzeichnung). *Wall Drawings*, Dwan Gal., NYC, 4.–30. Okt. (E: Pläne für zwei Wandzeichnungen). *S.L.-Wall-drawings*, Gal. Sperone, Turin, 12.–28. Juni 1970. Dwan Gal., NYC 1970. *Lines and Combinations of Lines*, art & project, Amsterdam, Okt. 1970 (bulletin 18). bulletin-Ausst., art & project, Amsterdam, 2. Jan. 1970 (Zeichnung von Herbst 1969 für art & project). *Drawings + 1 Wall Drawing*, Wisconsin State University, Wisconsin, 14. April–8. Mai 1970. *Zeichnungen*, Gal. Heiner Friedrich, München, Sept. 1970 (E. DIN A 4: Zeichnung eines *Three Part Piece, horizontal*). *Wall Drawings*, Yvon Lambert, Paris, 4.–27. Juni 1970. *S. L.*, Haags Gemeentemuseum, 25. Juli –30. Aug. 1970 (Kat./Text: C. Andre, Terry Atkinson, M. Bochner, John N. Chandler, E. Develing, D. Graham, R. Kraus [aus: Artforum 16/8/April 1968], J. Licht, L. R. Lippard, D. Van der Net, B. M. Reise, H. Strelow, L. Weiner, S.L.: *Serial Project no 1/1966; Paragraphs on Conceptual Art; Drawing Project 1968/Fours; Sentences on Conceptual Art; On Wall-Drawings; Projects, Plans, Proposals* + Werkpublikationen). Gal. Folker Skulima, Berlin, 16. Dez. 1970–15. Jan. 1971. Lisson Gal., London, 15. Juni–24. Juli 1970 (E: farbige Zeichnung/Text: Wandzeichnung, Wanddrucke). Pasadena Art Museum, Cal., 11. Nov. 1970 – 3. Jan. 1971 (Kat./Text: S.L., Bemerkung zu einer Wandzeichnung). *Ten Thousand Lines – Six Thousand two Hundred and Fifty Five Lines*, art & project, Amsterdam, Jan. 1971 (bulletin 32-2 Zeichnungen). *Prints & Drawings*, Dwan Gal., NYC, 1.–26. Mai 1971. *Grafik*, Gal. Stampa, Basel 1971. Informations-raum 3, Basel, 24. Aug.–18. Sept. 1971. Konrad Fischer, Düsseldorf, 3. Sept.–1. Okt. 1971 (E: Plan für Konrad Fischer Galerie). *Proposals for Two Wall Paintings*, art & project, Amsterdam, 7. Sept.–2. Okt. 1971 (bulletin 43, 2 pp. DIN A 4 in 48 Quadrate gefaltet). Lisson Gal., London, Juni 1971 (*Wall Painting* + Werkpublikation). Gal. Toselli, Mailand, Juli 1971 (*Wall Painting). Sculptures and Wall Drawings*, John Weber Gal., NYC, Okt. 1971. Dunkelmann Gal., Toronto, Canada 1971. *Grafik*, Gal. Ernst, Hannover, Dez. 1971 – Jan. 1972. *Walldrawings & Structures*, Mass. Institute of Technology, Boston, Febr. 1972. Gallery A-402, California Institute of Art, Valencia, April 1972.

Gruppenausstellungen

Kaymer Gal., New York 1964 (Org.: Dan Flavin). *Amusements is:* . . . , Mus. of Contemporary Crafts, NYC, 21. Nov. 1964 bis Jan. 1965 (Kat.). Saint Mark's Church, NYC 1964/65. *Sculpture from All Directions*, World House Gal., NYC 1965. *Box Show*, Byron Gal., NYC 1965. *Young Masters*, Graham Gal., NYC 1965. *Gallery Group*, Dwan Gal., NYC 1966. *3 Man Show* (+ Smithson), Park Place Gal., NYC 1966. *New Dimensions* (+ u. a. Judd, Smithson), Sachs Gal., NYC, 10.–28. Mai 1966. * *Multiplicity*, Institute of Contemporary Arts, 1966. * *Primary Structures*, The Jewish Museum, NYC 1966. *Abstract Artists Invitational*, Riverside Museum, NYC 1966. * *Art in Process*, Finch College Mus., NYC 1966. * *10*, Dwan Gal., NYC, 1966. *Contemporary Sculpture and Prints – Annual Exhibition*, Whitney Mus. of American Art, NYC, 16. Dez. 1966–5. Febr. 1967 (Kat.). * *Scale Models and Drawings*, Dwan Gal., NYC 1967. * *Language I – Language to be Looked at and/or Things to be Read*, Dwan Gal., NYC 1967. * *American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles County Mus. of Art 1967; Mus. of Art Philadelphia 1967. * *Normal Art*, Lannis Mus. of Normal Art, NYC 1967. *Art on Paper*, Weatherspoon Art Gal., Greensboro, 15. Okt.–22. Nov. 1967 (Kat.). * *The Hanging Floating and Cantilevered Show*, John Gibson Gal., NYC 1967. *Sculptural Annual*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1967. * *Art in Series*, Finch College Mus., NYC 1967/68. * *Cool Art*, The Larry Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Conn. 1968. * *Language II*, Dwan Gal., NYC 1968. *Earthworks*, Visser House in Bergeijk, Holland 1968 (LeWitt: *Notebook for the Exhibition: Box in the Hole*, 1. Juli). * *Documenta IV*, Kassel 1968. * *Earthworks*, Dwan Gal., NYC 1968. *Some Younger American Sculptors and Painters*, The American Federation of the Arts, NYC, Nov. 1968–Okt. 1969 (Ausst. + Text der Ausst.Liste: Kynaston L. Mc Shine; Press Release). * *Benefit for the Student Mobilization*, Paula Cooper Gal., NYC 1968 (1. öffentl. ausgestellte Wandzeichnung). *Recent Acquisitions*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1968 (Kat.). *Highlights*, Larry Aldrich Mus. of American Art, Ridgefield, Conn. 1968 (Kat.). *Series Photographs*, Visual Arts Gal., NYC 1968/1969. * *Minimal Art*, Den Haag, Düsseldorf, Berlin 1968/1969. * *The Art of the Real*, MOMA, NYC, Zürich, London 1969. *The Great Southwest Projects*, John Gibson Gal., NYC, Nov. 1969. * *March 1969*, (S.L. + u. a. Andre/DeMaria/Flavin), Wide White Space Gal., Antwerpen, März 1969. *Artists and Photographs*, Multiples Inc., NYC, 28. März–25. April 1969 (Kat./Kassette + Fotodokumentation). * *No. 7*, Paula Cooper Gal., NYC, April/Mai 1969 (S.L's 1. farbige Zeichnung). *S.L.* (+ *u. a. Andre/Morris*), Hetzel Union Building Gal., Pennsylvania State University 1969. *Between Object & Environment*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania 1969. *Simon Fraser University*, Burnaby, Canada 1969. * *Language III*, Dwan Gal., NYC 1969. * *July/August/September, NYC 1969. Wall Show*, ACE Gal., LA, 5. Aug.–20. September 1969. *Prospect '69*, KH Düsseldorf, 1969. * *Konzeption – Conception*, Städt. Mus. Leverkusen 1969. * *557.087 Seattle Art Museum* 1969. * *Pläne und Projekte als Kunst*, KH Bern 1969. * *Art by Telephone*, Mus. of Contemporary Art, Chicago 1969. * *Drawings*, Fort Worth Art Center, Fort Worth, Tex. 1969. *Some Younger American Painters and Sculptors*, Fine Arts Gal., Univ. of British Columbia, Vancouver 1969. *Black White Exhibition of Paintings and Constructions*, Lafayette College, Easton, Penn., 12.–27. Nov. 1969 (Kat.). *The Artist and the Factory*, University Gal., Univ. of Minnesota, Minneapolis 1969. *Sculpture of the Sixties*, Grand Rapids Art Museum, Mich. 1969. *Contemporary American Painting and Sculpture*, Urbana-Champaign, Univ. of Illinois 1969. * *S.L. (+ Heizer/Long/Smithson)*, Long Beach Island, New Jersey 1969. *Art on Paper*, Weatherspoon Art Gal., University of North Carolina, Greensboro, 16. Nov.–19. Dez. 1969 (Kat./Text: R. Bellamy). * *Paris IV. 1970.* * *Conceptual Art*, Washington, D.C. 1970. * *Art in the Mind*, Allan Art Museum, Oberlin College, Oberlin, Ohio 1970. *Group*, Dwan Gal., NYC, Juni 1970. * *Biennale Tokyo 1970.* * *Using Walls*, The Jewish Museum, NYC 1970. *Zeichnungen amerikanischer Künstler*, Gal. Ricke, Köln, Juni 1970. * *Conceptual Art/Arte Povera/Land Art*, Turin 1970. *Visions, Projects, Proposals*, Midland Group Gal., Nottingham Festival/England, 14. Juli–2. Aug. 1970 (Kat.). * *Information*, MOMA, NYC 1970. *Summer*, Dokumentations-Ausst., art & project, Amsterdam, 14. Juli–15. Aug. 1970. Drawing Society, Cooper-Hewitt Mus. 1970. *The Drawing Society National Exhibiton*, Org.: The American Federation of the Arts, NYC 1970. * *Studio International – Summer Show*, 1970. (S.L.: Werkpublikation: *Beginn at the Beginning; "I am still alive On Kawara".).* * *L'Art vivant aux Etats Unis*, Fondation Maeght, Saint Paul-de-Vence 1970. *S.L.* (+ *Judd*), Lisson Gal., London, 22. Sept.–24. Okt. 1970. *Group*, Dwan Gal., NYC, Juni 1970. * *Projections: Anti-Materialism*, La Jolla Mus. of Art, La Jolla, Cal. 1970. *69th American Exhibition*, Art Institute of Chicago; Visual Arts Gal., NYC 1970. *American Drawings*, Gal. Yvon Lambert, Paris, Sept. 1970. * *3→∞: New Multiple Art*, Whitechapel Gal., London 1970/1971. * *Guggenheim International Exhibition '71*, NYC 1971. *Situation / Concepts*, Innsbruck 1971 (Kat./S. L.: Statement). * *Biennale Nürnberg 71. Wall Show*, Lisson Gal., London, Januar 1971 (Kat.). * *The Boardwalk Show*, Washington, D.C. 1971. (Kat./S.L.: *"Using a pencil for a pen..."*, Anleitung zu einer Zeichnung auf einer Seite des Kat.). * *Sonsbeek 71*, Arnhem 1971.

Sol LeWitt

* 1928 Hartford, Connecticut. Lebt in New York.

DOING WALL DRAWINGS

THE ARTIST CONCEIVES AND PLANS THE WALL DRAWING. IT IS REALIZED BY DRAFTSMEN, (THE ARTIST CAN ACT AS HIS OWN DRAFTSMAN.) THE PLAN (WRITTEN, SPOKEN OR A DRAWING) IS INTERPRETED BY THE DRAFTSMAN.

THERE ARE DECISIONS WHICH THE DRAFTSMAN MAKES, WITHIN THE PLAN, AS PART OF THE PLAN. EACH INDIVIDUAL BEING UNIQUE, GIVEN THE SAME INSTRUCTIONS WOULD CARRY THEM OUT DIFFERENTLY. HE WOULD UNDERSTAND THEM DIFFERENTLY.

THE ARTIST MUST ALLOW VARIOUS INTERPRETATIONS OF HIS PLAN. THE DRAFTSMAN PERCEIVES THE ARTIST'S PLAN, THEN REORDERS IT TO HIS OWN EXPERIENCE AND UNDERSTANDING.

THE DRAFTMAN'S CONTRIBUTIONS ARE UNFORESEEN BY THE ARTIST, EVEN IF HE, THE ARTIST, IS THE DRAFTSMAN. EVEN IF THE SAME DRAFTSMAN FOLLOWED THE SAME PLAN TWICE, THERE WOULD BE TWO DIFFERENT WORKS OF ART. NO ONE CAN DO THE SAME THING TWICE.

THE ARTIST AND THE DRAFTSMAN BECOME COLLABORATORS IN MAKING THE ART.

EACH PERSON DRAWS A LINE DIFFERENTLY AND EACH PERSON UNDERSTANDS WORDS DIFFERENTLY.

NEITHER LINES NOR WORDS ARE IDEAS, THEY ARE THE MEANS BY WHICH IDEAS ARE CONVEYED.

THE WALL DRAWING IS THE ARTIST'S ART, AS LONG AS THE PLAN IST NOT VIOLATED. IF IT IS, THEN THE DRAFTSMAN BECOMES THE ARTIST AND THE DRAWING WOULD BE HIS WORK OF ART. BUT ART THAT IS A PARODY OF THE ORIGINAL CONCEPT.

THE DRAFTSMAN MAY MAKE ERRORS IN FOLLOWING THE PLAN WITHOUT COMPROMISING THE PLAN. ALL WALL DRAWINGS CONTAIN ERRORS, THEY ARE PART OF THE WORK.

THE PLAN EXISTS AS AN IDEA BUT NEEDS TO BE PUT INTO ITS OPTIMUM FORM. IDEAS OF WALL DRAWINGS ALONE ARE CONTRADICTIONS OF THE IDEA OF WALL DRAWINGS.

THE EXPLICIT PLAN SHOULD ACCOMPANY THE FINISHED WALL DRAWING. THEY ARE OF EQUAL IMPORTANCE.

SOL LE WITT

WANDZEICHNUNGEN

DER KÜNSTLER KONZIPIERT UND PROJEKTIERT DIE WANDZEICHNUNG. SIE WIRD VON ZEICHNERN AUSGEFÜHRT. (AUCH DER KÜNSTLER KANN ALS SEIN EIGENER ZEICHNER FUNGIEREN.) DAS PROJEKT (IN FORM SCHRIFTLICHER, GESPROCHENER ODER GEZEICHNETER ANWEISUNG) WIRD VOM ZEICHNER REALISIERT.

IN DER AUSFÜHRUNG HAT DER ZEICHNER ENTSCHEIDUNGEN ZU TREFFEN, DIE EBENFALLS TEIL DES URSPRÜNGLICHEN KONZEPTS SIND. DA JEDER IN SEINER ART EINZIGARTIG IST, WIRD AUCH JEDER DIESELBEN ANWEISUNGEN WIEDER ANDERS AUSFÜHREN – UND SIE VOR ALLEM ANDERS VERSTEHEN.

DER KÜNSTLER MUSS VERSCHIEDENE AUSLEGUNGEN SEINES KONZEPTS ZULASSEN. DER ZEICHNER SUCHT DEN PLAN DES KÜNSTLERS ZU VERSTEHEN UND MACHT IHN SICH GEMÄSS SEINEN ERFAHRUNGEN ZU EIGEN.

DIE ART DER MITWIRKUNG DES ZEICHNERS KANN VOM KÜNSTLER NICHT VORAUSGESEHEN WERDEN, SELBST WENN ER SELBER DER AUSFÜHRENDE ZEICHNER IST. AUCH WENN DERSELBE ZEICHNER DEN GLEICHEN ENTWURF ZWEIMAL AUSFÜHREN WÜRDE, WÜRDEN ZWEI VERSCHIEDENE KUNST-WERKE ENTSTEHEN. KEINER KANN DASSELBE ZWEIMAL MACHEN.

KÜNSTLER UND ZEICHNER ARBEITEN ZUSAMMEN AM KUNSTWERK.

JEDER MENSCH ZEICHNET EINE LINIE ANDERS, UND JEDER VERSTEHT WORTE ANDERS.

WEDER LINIEN NOCH WORTE SIND IDEEN, SIE SIND LEDIGLICH DIE MITTEL, MIT DENEN IDEEN VERMITTELT WERDEN.

DIE WANDZEICHNUNG IST DIE KUNST DES KÜNSTLERS, SOLANGE DIE IDEE DES PLANS NICHT VERRATEN WIRD. WENN DAS GESCHÄHE, WÜRDE DER ZEICHNER ZUM KÜNSTLER – DIE ZEICHNUNG WÜRDE SEIN KUNSTWERK SEIN; ABER EINE KUNSTÜBUNG, DIE DAS ORIGINAL PARODIERT.

AUCH WENN DER ZEICHNER DEN PLAN BEFOLGT, KÖNNEN IHM FEHLER UNTERLAUFEN, DIE ABER DEN PLAN NICHT AUFS SPIEL SETZEN. ALLE WANDZEICHNUNGEN ENTHALTEN FEHLER, SIE SIND TEIL DES WERKS.

DAS KONZEPT EXISTIERT ALS IDEE, MUSS ABER IN SEINE OPTIMALE FORM GEBRACHT WERDEN. IDEEN VON WAND-ZEICHNUNGEN ALLEIN WIDERSPRECHEN DER IDEE VON WANDZEICHNUNGEN.

DER ENTWURF MIT ALLEN ANWEISUNGEN SOLLTE DIE FERTIGE WANDZEICHNUNG BEGLEITEN. BEIDE SIND GLEICHWERTIG.

Dwan Gal., NYC 1971. * *S.L. (+ Andre/Flavin/Judd/Morris)*, Gal. Daniel Templon, Paris 1971. * *At the Moment*, Zagreb 1971. Bennington College, Vermont 1971. *9. Grafik-Ausstellung*, Ljubljana, Jugoslawien 1971. *New Directions: Eight Artists*, Milwaukee Art Center, Wisc. 1971. *Prints from Halifax*, MOMA, NYC 1971. *3. Etching Exhibition*, MOMA, NYC 1971. *Changing Terms*, Mus. School Gal., Boston 1971. Gal. Marilena Bonomo, Bari, Dez. 1971. *Zeichnungen*, Gal. Stampa, Basel, Febr. 1972. *Art in Process* (+ u. a. Rockburne, Warhol), Finch College, NYC, Febr. 1972 (S.L.: *Wall Drawings, 10'000 Lines, one inch long, randomly placed and equally distributed on each six walls).*

Werkpublikationen

Serial Project no 1, in: Aspen Magazine 5/6/1966 offprint section 17; in: Kat.: S.L., Den Haag, Juli 1970. *Ziggurats*, in: Arts Magazine 41/1/Nov. 1966, pp. 24. *Paragraphs on Conceptual Art*, in: Artforum 5/10/Juni 1967, pp. 79; in: Kat. S.L., Den Haag, Juli 1970; Auszug in: Kat. Zweite Biennale Nürnberg 1971; in: Chroniques de l'Art Vivant, 25. Nov. 1971, p. 13. *Drawing Series 1968 (Fours)*, in: Studio International 177/910/April 1969, p. 189; in: Kat. S.L., Den Haag 1970. * *Untitled (Xerox Book)*, NYC 1968. *49 Three–Part Variations*, 1967/68, Ed. Bischofberger, Zürich 1969 (17 x 35, s/w 26 pp. Aufl. 1000, davon 500 sign.). *Plan for Wall Drawing*, in: Art Press, NYC, Juli 1969. *Drawings*, Ed. Studio International, London 1969 (34 pp.). *Four Basic Kinds of Straight Lines and their Combinations*, 1969, Ed. Studio International (19,9 x 20, s/w, 32 pp.). *Sentences on Conceptual Art*, in: Art-Language 1/1/Mai 1969, p. 11; in: Kat. * *Konzeption – Conception*, Leverkusen 1969; in: Kat. S.L., Den Haag 1970; in: Kat. * *Conceptual Art/Land Art/Arte Povera*, Turin 1970; Auszüge in: * Jürgen Harten, Kunstjahrbuch 1970, Darmstadt; in: Kat. * *2. Biennale Nürnberg* 1971; in: Chroniques de l'Art Vivant, 25. Nov. 1971, p. 13; in: * 0–9 Magazine, NYC 1969 – *I AM STILL ALIVE, ON KAWARA*, in: * *July/August-Exhibition Book*, Special Issue Studio International 100/924/Juli/Aug. 1970, p. 37. *Wall Drawings*, in: Arts Magazine 44/6/April 1970, p. 45; in: Kat. S.L., Den Haag 1970; in: Chroniques de l'Art Vivant, 25. Nov. 1971, p. 13. *Four Basic Colours and their Combinations* (Yellow, Black, Red, Blue), Lisson Publications, London 1971. *I wanted to do a work of art that was as two-dimensional as possible...*, in: G. Battcock, *Documentation in Conceptual Art*, in: Arts Magazine 44/6/April 1970, p. 45. *All Wall Drawings*, in: Arts Magazine 46/4/Febr. 1972. *Cinq Dessins*, Nov. 1971, in: VH 101 6/1972, pp. 45–55.

Editionen

Untitled (Bemalter Stahl und Aluminium, 25 x 25 x 9/10 x 10 x4, Aufl. 25), Multiples Inc., NYC 1968.
Five Silkscreen Prints (num., sign., 51 x 51, Aufl. 150), Gal. Heiner Friedrich, München 1970. *Kreis* (4farbig, Offsetlitho, num., sign., 42 x 42, Aufl. 100), Gal. Heiner Friedrich, München 1971.
S.L. – 1, 2, 3 (Metall + weisses Email, 25x25x75, Aufl. 25 + 5 artist's proofs, num., sign.), Ed. Seriaal, Amsterdam 1971.

Texte des Künstlers

Essay, in: *American Sculpture*, in: Artforum, Sommer 1967, Special Issue (Texte: Ph. Leider, M. Fried, R. Morris, R. Smithson, Barbara Rose, Jane Harrison Cone, Sol LeWitt).
John N. Chandler, Tony Smith, S.L., *Mutations and Permutations*, in: Art International 12/7/Sept. 1968, p. 17. *Ruth Vollmer, Mathematical Forms*, in: Studio International 180/928 Dezember 1970, p. 256/257.

Interviews

Dieter Hanenf, *Gesprek met Sol LeWitt*, in: Museumjournaal 15/3/Juni 1970, p. 140. *Intervista di Achille Bonito Oliva a Sol LeWitt*, Okt. 1969, in: * Album 9–68. 2–71, Gal. L'Attico, Rom 1971.

Bücher

Mel Bochner, *Working Drawings*, NYC 1967. Udo Kultermann, * *Neue Dimensionen der Plastik*, Tübingen 1967. Gregory Battcock, *Minimal Art Anthology*, NYC 1968. Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture*, London 1968. * *Kunst van Nu*, Hg., Kunsthistorisches Institut Utrecht 1971. Klaus Honnef, * *Concept Art*, Köln 1972 (Werkpublikation: S.L., Plan für ein Konzeptkunst-Buch).

Periodica

A. H., *S.L.*, in: Arts Magazine 39/10/Sept./Okt. 1965, p. 63. Barbara Rose, * *ABC Art*, in: Art in America 53/5/Okt./Nov. 1965, p. 57. J. A., *Young Masters of Understatement*, in: Art News 65/3/Mai 1966, p. 42. Mel Bochner, * *Primary Structures*, in: Arts Magazine 40/8/Mai 1966, p. 42. Robert Smithson, * *Entropy and the New Monuments*, in: Artforum 4/10/Juni 1966, p. 26. T. B., *Reviews and Previews*, in: Art News 65/4/Summer 1966, p. 13. Corinne Robins, *Object Structure or Sculpture: Where are we?*, in: Arts Magazine 40/9/Sept./Okt. 1966, p. 36. Mel Bochner, * *Art in Process*, in: Arts Magazine 40/9/Sept./Okt. 1966, p. 33. Robert Morris, *Notes on Sculpture II*, in: Artforum 5/2/Okt. 1966, p. 21. Lucy R. Lippard, * *Rejective Art*, in: Art International 10/8/Okt. 1966, p. 33. Annette Michelson, * *10 x 10: Concrete Reasonableness*, in: Artforum 5/5/Jan. 1967, p. 30. H. R., *Reviews and Previews*, in: Art News 65/10/Febr. 1967, p. 60. Dan Graham, * *Of Monuments and Dreams*, in: Art & Artists, 1/12/März 1967, p. 2. John Perreault, *A Minimal Future?*, in: Arts Magazine 41/5/März 1967, p. 26. Dan Graham, *Models and Monuments*, in: Arts Magazine 41/5/März 1967, p. 32. Barbara Rose, *Shall we have a Renaissance*, in: Art in America 55/5/März/April 1967, p. 31. Lucy R. Lippard, *S.L.: Non-Visual Structures*, in: Artforum 5/8/April 1967, p. 42. Fidel A. Danieli, *Los Angeles*, in: Artforum 5/8/April 1967, p. 62. Lucy R. Lippard + John Chandler, * *Visual Art and the Invisible World*, in: Art International 11/5/Mai 1967, p. 28. Robert Morris, *Notes on Sculpture III*, in: Artforum 5/10/Juni 1967, p. 27. Lucy R. Lippard, *Hommage to the Square*, in: Art in America, 55/4/Juli/Aug. 1967, pp. 50–57. Judith Wechsler, *Why Scale*, in: Art News 66/4/Sommer 1967, p. 68.
Mel Bochner, * *Serial Art Systems, Solipsism*, in: Arts Magazine 41/8/Sommer 1967, p. 39. Mel Bochner, *The Serial Attitude*, in: Artforum 6/4/Dez. 1967, pp. 30, 32. Gordon Brown, *Month in Review*, in: Arts Magazine, 42/3/Dezember 1967/Januar 1968, p. 49. Enno Develing, * *Ideologische Kunst: Minimal Art*, in: Museumjournaal 13/1/Jan. 1968, p. 2, englische Zusammenfassung pp. 54/55. Gene Baro, *American Sculpture: A New Scene*, in: Studio International 175/896/Jan. 1968, p. 9. James R. Mellow, *New York Letter*, in: Art International 12/2/Febr. 1968, p. 73. Lucy R. Lippard + John Chandler, * *The Dematerialization of Art*, in: Art International, 12/2/Febr. 1968, p. 31. J. S., *S.L.: 47 Variations using 3 different kinds of cubes*, in: Arts Magazine 42/4/Febr. 1968, p. 57. Robert Smithson, *A Museum of Language in the Vicinity of Art*, in: Art International 12/März 1968, p. 21. John Perreault, *Art: Long live Earth*, in: The Village Voice, 17. Okt. 1968, p. 17. C. Blok, *Minimal Art at The Hague*, in: Art International 12/5/Mai 1968, p. 18. Claudio Cintoli, *New York: un Atteggiamento ‚reduttivo'*, in: Cartablanca Sommer 1968, p. 7. Frank Whitford & Robert Kudielka, *documenta 4*, a critical review, in: Studio International, 176/903/Sept. 1968, pp. 74–78. Grace Glueck, *New York Gallery Notes*, in: Art in America 56/5/Sept./Okt. 1968, p. 110. Marcelin Pleynet, * *Peinture et Structuralisme*, in: Art International 12/9/Nov. 1968, p. 31. Peter Hutchinson, * *Earth in Upheaval, 'Earthworks and Landscapes'*, in: Arts Magazine 43/1/Nov. 1968, p. 19. Sidney Tillim, **Earthworks and the New Pictures-que*, in: Artforum, 7/4/Dez., p. 43. John Perreault, *Art off the Wall*, in: Village Voice, 10. März 1969, p. 46. Rosalind Constable, *The New Art: Big Ideas for Sale*, in: N.Y. Magazine, 10. März 1969, p. 46. Hanno Reuther, Minimal Art, in: Das Kunstwerk 12/5/6/Febr./März 1969, p. 74. Barbara Reise, * *Untitled, 1969: A Footnote on Art and Minimalstyle-hood*, in: Studio International 177/910/April 1969, pp. 166–172. Robert Smithson, *Aerial Art*, in: Studio International 177/910/April 1969, p. 180.
J. Leering und L. Leering-van Morsel, *Kunst maken in Bergeijk*, in: Museumjournaal 14/2/April 1969, p. 80. Carel J. Weinhardt Jr., *Painting and Sculpture Today*, in: Bulletin Indianapolis Museum of Art, Mai 1969, p. 193. David L. Shirey, * *Impossible Art*, in: Art in America 57/3/Mai/Juni 1969, p. 43. Scott Burton, * *Time on Their Hands*, in: Art News 68/4/Summer 1969, p. 40. Bijutsu Shuppan-Sha 10/1969. Peter Plagens, *The Possibilities of Drawing*, in: Artforum 8/2/Okt. 1969, p. 53. C. N., *Sol LeWitt*, in: Arts Magazine 44/2/Nov. 1969, p. 63. J. Kosuth, * *Art after Philosophy II – Conceptual Art and Recent Art*, in: Studio International 178/Nov. 1969, pp. 160/161. Barbara Reise, *Sol LeWitt Drawings 1968-69*, in: Studio International 178/917/Dez. 1969, p. 222. Marcel Stäber, *Prospect-Kunstmarkt 1969*, in: Art International 14/1/Jan. 1970, p. 66. Terry Atkinson, * *From our Art and Language Point of View*, in: Art and Language 1/2/Febr. 1970, pp. 35, 36. Jack Burnham, * *Alice's Head, Reflections on Conceptual Art*, in: Artforum 8/5/Febr. 1970, p. 37. Wibke v. Bonin, *Germany: The American Presence*, in: Arts Magazine 44/5/März 1970, p. 52. Gregory Battcock, * *Documentation in Conceptual Art*, in: Arts Magazine 44/6/April 1970, p. 42. Mel

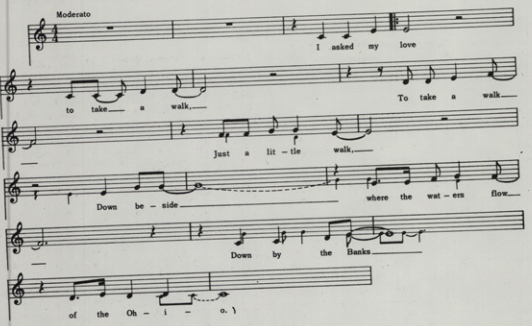
Bochner, *Excerpts from Speculation (1967–1970)*, in: Artforum 8/9/Mai 1970, p. 70. Klaus Honnef, * *Concept Art*, in: Magazin Kunst 10/38/2 1970, p. 1962. Louwrien Wijers, *Gesprek met Sol LeWitt*, in: Museumjournaal 15/3/Juni 1970, p. 140–147. Catherine Millet, *L'Art Conceptuel comme Sémiotique de l'Art*, in: VH 101 3/Herbst 1970, pp. 3–21. *La Scultura Americana*, in: L'Arte Moderna 115/13/ 1970. Alfred Pacquement, *S. L. et les Systèmes de Combinaisons*, in: Opus International 22/Jan. 1971, pp. 30/31. Renato Barilli, *A propos de l'Exposition de Turin*, in: Opus International 23/März 1971, pp. 11–17. Irmeline Lebeer, *S.L.*, in: Les Chroniques de l'Art Vivant, 25. Nov. 1971, p. 12. Paul Lebeer, *LeWitt l'Inventeur*, in: Les Chroniques de l'Art Vivant, 25. Nov. 1971, p. 12.

Arbeitete in England, Frankreich, Deutschland, Holland, Irland, Italien, Kenya, Schottland, Schweiz, Tansania und in USA.

Richard Long

* 1945 Bristol. Lebt in Bristol.

THE BANKS OF THE OHIO
Appalachian murder ballad (Traditional).1st verse





Half-Tide, Bertraghboy Bay, Ireland, 1971

Ausbildung

Cleveland Institute of Art, Ohio 1956–1959. Yale University, Norfolk, Conn., Summer Art Fellowship 1959. Yale University, New Haven, B. F. A. 1961. Yale University, New Haven, M. F. A. 1963.

Lehrtätigkeit

Seit 1963 School of Visual Arts, NYC. Hunter College, NYC 1964–1965. Skowhegan Summer Art School, Maine 1968. Yale-Norfolk Summer Art School, Conn., 1969. Cornell University Summer Art School, NYC 1970.

Einzelausstellungen

Thiebaut Gal., NYC, 4. – 25. Jan. 1964, Fischbach Gal., NYC, 12. – 30. Okt. 1965, 4. – 30. Nov. 1967. Gal. Müller, Stuttgart, 23. März – 3. Mai 1968 (Kat.). Fischbach Gal., NYC, 22. Febr. bis 13. März 1969. *X-Perimeter Drawing Series*, Fischbach Gal., NYC, 25. April – 14. Mai 1970. *Recent Work*, Fischbach Gal., NYC, 24. Okt. – 17. Nov. 1970. Guggenheim Mus., NYC 1971 (Kat./Text/ausführliche Bibl.: Diane Waldman).

Gruppenausstellungen

Hard Edge Painting, Fischbach Gal., NYC 1962. *According to the Letter*, Fischbach Gal., NYC 1963 (Kat./Text: Nicolas Calas). *Current Trends*, Westmoreland County Mus. of Art, Greensburg, Penn., 1966. * *Systemic Painting*, Guggenheim Mus., NYC 1966. *Twelve Yale Artists*, Yale Univ., School of Art and Architecture 1966. *Working Drawings on Paper*, School of Visual Arts, NYC 1966. *Selected New York Artists, 1967*, Ithaca College, NYC 1967 (Kat./Text: Harris Rosenstein). *First Annual Exhibition*, Emily Lowe Gal., Hofstra Univ., Hempstead, N.Y., 1967 (Kat./Text: Stephen S. Prokopoff). *Benefit for Experiments in Art and Technology, Inc.*, Leo Castelli Gal., NYC 1967. Bykert Gal., NYC 1967. * *1967 Whitney Annual of Painting*, Whitney Mus., NYC 1967. *Working Drawings and Other Visible Things on Paper not Necessarily Meant to be Viewed as Art*, Visual Arts Gallery NYC 1967. *A Romantic Minimalism*, Inst. of Contemporary Art, Univ. of Pennsylvania, Phil., 1967 (Kat.). *Primary Structures*, New Haven Jewish Community Center 1967. * *Normal Art*, Lannis Mus. of Normal Art, NYC 1967. *Focus on Light*, New Jersey State Mus., Trenton 1967 (Kat./Text: Lucy R. Lippard). *Cool Art*, Larry Aldrich Mus., Ridgefield, Conn., 1968 (Kat./Text: Larry Aldrich). *Highlights of the 1967 – 1968 Season*, Larry Aldrich Mus., Ridgefield, Conn., 1968 (Kat./Text: Larry Aldrich). *Recent Directions in American Art*, Univ. of California at Riverside, Cal., 1968 (Kat.). *Primary Structure, Minimal Art, Pop Art, Anti Form*, Gal. Ricke, Kassel, Juni/Juli 1968. *Suites – Recent Prints*, Jewish Mus., NYC 1968 (Kat.). *New Directions*, Stephens Inst. of Technology, Hoboken, N. J., 1968. National Academy of Design, NYC 1968. *Artists Under 40*, Whitney Mus., NYC 1968 (Kat./Text: Edward Bryant). *New Acquisitions*, Whitney Mus., NYC 1968. * *Contemporary Drawings: Pop, Op and Other Recent Trends*, American Federation of Arts, 1968 – 1970. * *Benefit Exhibition for the Student Mobilisation for Peace*, Paula Cooper Gal., NYC 1968. *Art for your Collection*, Rhode Island School of Design, Providence, R. I., 1968. * *1969 Whitney Annual of Painting*, Whitney Mus., NYC 1969. *Shaped Art*, Newark College of Engineering, Newark, N. J., 1969. *Recent Trends in American Art*, Westmoreland County Mus. of Art, Greensburg, Penn., 1969. *Current Minimal Painting*, Vassar College Gal., 1969. *Art for the Moratorium*, Leo Castelli Gal., NYC 1969. *Konstruktive Kunst: Elemente und Prinzipien*, Nürnberg Biennale 1969 (Kat.). * *An Exhibition of Contemporary American Drawings*, Fort Worth Art Center 1969. *Drawing Exhibition*, Chico Art Center, Chico, Cal., 1970. *Vision and Television*, Rose Art Gal., Brandeis Univ., Waltham, Mass., 1970. *Recent Acquisitions*, MOMA, NYC 1970. *Finch College Poster Exhibition*, Finch College Art Mus., NYC 1970. *Modular Painting*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo 1970 (Kat./Text: Robert Murdock). *Summer Show*, White Mus. of Art, Cornell Univ., Ithaca 1970 (Kat.). *Skowhegan Drawing Exhibition*, Colby College, Waterville, Maine 1970. *Concepts/Drawings*, Marion Locks Gal., Phil., 20. April – 21. Mai 1971.

Bücher

Gregory Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology*, NYC 1968. Udo Kultermann, *Neue Formen des Bildes*, Tübingen 1969. Lucy R. Lippard, *Silent Art: R. M.*, in: *Changing/Essays in Art Criticism*, NYC 1971.

Robert Mangold

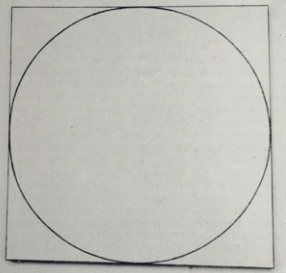
* 1937 North Tonawanda, New York. Lebt in New York.

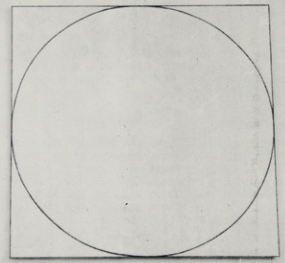
Periodica

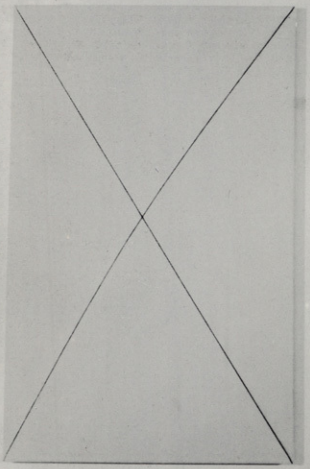
In: New York Herald Tribune, 11. Jan. 1964. In: New York Times, 12. Jan. 1964. Lawrence Campbell, in: Art News, 62/9/Jan. 1964, p. 19. Jane Harrison, *In the Galleries/R. M.*, in: Arts Magazine, 38/6/März 1964, p. 67. Lucy R. Lippard, *New York/R. M., Thiebaut Gallery*, in: Artforum, 11/9/März 1964, p. 19. Michael Fried, *New York Letter*, in: Art International, VII/3/ April 1964, p. 58. John Canaday, in: New York Times, 16. Okt. 1965. John Gruen, in: New York Herald Tribune, 16. Okt. 1965. David Bourdon, *Cool Obdurate Art*, in: Village Voice, 21. Okt. 1965. Lucy R. Lippard, *R. M./Walls and Areas*, in: Art News, 64/6/Okt. 1965, p. 10. Michael Benedikt, *New York Letter*, in: Art International, IX/9–10/20. Dez. 1965, p. 41. William Berkson, *In the Galleries/ R. M.* in: Arts Magazine, 40/2/Dez. 1965, pp. 65–66. Lucy R. Lippard, *R. M. and the Implications of Monochrome*, in: Art and Literature, 9/1966, pp. 116–130. Robert Pincus-Witten, *"Systemic" Painting*, in: Artforum, 5/3/Nov. 1966, pp. 42–45. Lucy R. Lippard, *Rebelliously Romantic*, in: New York Times, 4. Juni 1967. Joseph Kosuth, in: Arts Magazine, 41/8/Sommer 1967, pp. 58–59. Harris Rosenstein, in: Art News, 66/4/Sommer 1967, p. 66. Michael Benedikt, *Reviews and Previews/R. M.*, in: Art News, 66/7/Nov. 1967, p. 60. Grace Glueck, *Trend Towards Trendlessness/New York Gallery Notes*, in: Art in America, 55/6/Nov. – Dez. 1967, p. 124. James R. Mellow, *New York Letter*, in: Art International, XII/1/20. Jan. 1968, p. 62. Dore Ashton, *New York Commentary*, in: Studio International, 175/896/Jan. 1968, p. 41. Robert Pincus-Witten, *New York/R. M., Fischbach*, in: Artforum, VI/5/Jan. 1968, p. 59. Lucy R. Lippard, *The Silent Art*, in: Art in America, 55/1/Jan. – Febr. 1967, pp. 58–63. Mel Bochner, *A Compilation for R. M.*, in: Art International, XII/4/April 1968, pp. 29–30. James R. Mellow, *New York Letter*, in: Art International, XIII/4/20. April 1969, p. 38. Emily Wasserman, *New York/R. M., Fischbach Gallery*, in: Artforum, VII/9/Mai 1969, p. 67. Harris Rosenstein, *Reviews and Previews/R. M.*, in: Art News, 69/4/Sommer 1970, p. 64. Harris Rosenstein, *To Be Continued*, in: Art News, 67/6/Okt. 1970, pp. 63–65, 82–83. Carter Ratcliff, in: Art International, XIV/1/Jan. 1970, p. 27. Kasha Linville, in: Artforum, IX/4/Dez. 1970, pp. 81–82, 90. Carter Ratcliff, *New Yorker Letter*, in: Art International XVI/1/Jan. 1972, pp. 41–44, 66–71.

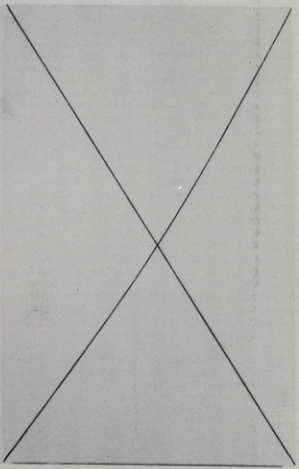
WHITE DISTORTED SQUARE CIRCLE, 1971 (Bleistift/Leinwand, 91,5 x 91,5 x 95 x 95)

STRAIGHT CURVED LINE X SET, 1971 (Acryl/Leinwand, 2 von 4 Panelen, je 122 x 76)









Ausbildung

Boston University School of Fine and Applied Arts 1957–1961.
Yale Summer School of Music and Art, Norfolk, Conn., 1961.
Yale University School of Art and Architecture 1961–1963.
New York und Paris 1963–1964. Lebt in New York.

Einzelausstellungen

Swarthmore College, Swarthmore, Pa., 1964. Bykert Gal., NYC, 1966. Bykert Gal., NYC, 1968. Bykert Gal., NYC, 1969. Yvon Lambert Gal., Paris, Okt. 1969. Gal. Françoise Lambert, Mailand, 30. Jan.–15. Febr. 1970. Bykert Gal., NYC, 31. Okt.–26. Nov. 1970. Konrad Fischer, Düsseldorf, 18. Mai–15. Febr. 1970. Gal. Sperone, Turin, Juni 1971. Bykert Gal., NYC, 5. Febr.–1. März 1972.

Gruppenausstellungen

Drawings by New England Artists, Lyman Allen Mus., New London, Conn., 1960. *Drawing Exhibition for the Benefit of American Contemporary Performing Arts*, Leo Castelli Gal., NYC, 1965. *Park Place Invitational*, Park Place Gal., NYC, 1966. *Contemporary American Painting and Sculpture*, Krannert Art Mus., Univ. of Illinois, Champaign, 1967. *Group Show*, Bykert Gal., NYC, 1967. *Drawings 1967*, Ithaca College Mus. of Art, NYC, 1967. *Romantic Minimalism*, u. a. B. M., Ryman, Inst. of Contemporary Art, Phil., 1967. *Structural Art*, AFA travelling exhibition 1967. *Group Show*, Bykert Gal., NYC, 1968. *New York Now*, Carmen Lammana Gal., Toronto 1968. * *Whitney Annual*, Whitney Museum, NYC, 1969. *Group Show*, Bykert Gal., NYC, 1970. Gordon Locksley Gal., Minneapolis 1970. *Modular Painting*, Albright-Knox Art Gal., Buffalo 1970. *L'Art Vivant aux Etats-Unis*, Fondation Maeght, St. Paul-de-Vence 1970. *The Structure of Color*, Whitney Mus., NYC, 1971. *Drawings and Prints*, u.a.B.M., Dibbets, Hesse, A. Martin, Rockburne, Bykert Gal., NYC, 6. Nov.–2. Dez. 1971. *Drawing Exhibition*, Utah Art Mus., Univ. of Utah, Salt Lake City 1971. *Group Exhibition*, u. a. B. M., Long, Ryman, Gal. Françoise Lambert, Mailand, Juni 1971. *Aspects of Current Painting – New York*, u. a. B. M., Shields, Univ. of Rochester, NYC, 1971. *Invitational*, u. a. B. M., Andre, LeWitt, Rockburne, Univ. of Massachusetts. Amherst 1971.

Bücher

Gregory Battcock, *Minimal Art – A Critical Anthology*, E. P. Dutton & Co., Inc., NYC, 1966, p. 433.

Interview

Willoughby Sharp, *Points of View*, Tonbandwiedergabe einer Unterhaltung mit vier Malern, ed. in: Arts Magazine Dez./Jan. 1971, pp. 41 ff.

Periodica

Lucy R. Lippard, *Rejective Art*, in: Art International, X/8/20. Okt. 1966, p. 36. Jane Gollin, *Art News*, in: New York Magazine, 65/7/Nov. 1966, p. 15. Amy Goldin, *B. M.*, in: 57th Street Review, 15. Nov. 1966, p. 7. Carl Andre, *Two Part Review*, in: 57th Street Review, 15. Nov. 1966. Grace Glueck, *B. M.*, in: New York Times, 3. Dez. 1966, p. 37. Amy Goldin, *B. M.*, in: Art News, 65/5/Dez. 1966, p. 14. Lucy R. Lippard, *The Silent Art*, in: Art in America, 55/1/Jan./Febr. 1967, pp. 58–63. Harris Rosenstein, *Total and Complex*, in: Art News, 66/3/Mai 1967, pp. 52–54. Carl Andre, *New in New York*, in: Arts Magazine, 41/7/Mai 1967, pp. 49–50. Lucy R. Lippard, *Rebelliously Romantic*, in: New York Times, 4. Juni 1967. Harris Rosenstein, *Reviews and Previews, 'Bykert'*, in: Art News, 66/4/Sommer 1967, p. 66. Joseph Kosuth, *Reviews, Museums and Galleries*, in: Arts Magazine, 41/8/Sommer 1967, pp. 58–59. Barbara Rose, *New York, Group Show Bykert*, in: Artforum, VI/3/Nov. 1967, pp. 57–60. John Perreault, *B. M.'s Back Series at the Bykert . . .*, in: Village Voice, 18. Jan. 1968, p. 36. *B. M., Art in New York*, in: Time Magazine, 26. Jan. 1968. Gregory Battcock, *The Moral Integrity of Smudges*, in: The New York Free Press, 25. Jan. 1968, p. 10. Burton Scott, *Reviews and Previews, B. M.*, in: Art News, Febr. 1968, pp. 14–15. Emily Wasserman, *B. M.'s . . .*, in: Artforum, VI/7/März 1968, pp. 57–58. Lil Picard, *Brief aus New York*, in: Das Kunstwerk, 5–6/XXI/Febr./März 1968, p. 7. John Perreault, *Word Works . . ., another group show worth seeing is the one at Bykert Gallery . . .*, in: Village Voice, 13. Juni 1968, p. 15. Al Brunelle, *Reviews and Previews*, in: Art News, 67/9/Jan. 1969, p. 24. Dore Ashton, *B. M.*, in: Studio International, 177/908/Febr. 1969, p. 95. Harris Rosenstein, *Reviews and Previews: B. M.*, in: Art News, 68/3/Mai 1969, p. 69. Anita Feldman, *B. M.*, in: Arts Magazine, Juni 1969, p. 3. Grace Glueck, in: New York Times, 21. April 1970. Emily Wasserman, *B. M., Bykert Gal.*, in: Artforum, VIII/8/April, p. 79. Jared Sable, *Objects of Contemplation*, in: The Telegram, Toronto, 29. Nov. 1970, p. 4. John Gruen, *Galleries and Museums*, in: New York Magazine, 30. Nov. 1970, p. Carter Ratcliffe, *Reviews and Previews*, in: Art News, Dez. 1970, p. 58. Willis Domingo, *Robert Mangold and B. M.*, in: Arts Magazine, 1970, p. 58. Willis Domingo, *Color Abstractionism*, in: Arts Magazine, Dez./Jan. 1971, pp. 34 ff. *„Three Greys for Jasper Johns"*, in: Art Now: New York, 3/1971. Joseph Mascheck, *New York Reviews – Marden, Bykert Gal.*, in: Artforum, IX/5/Jan. 1971, p. 72. Carter Ratcliffe, *New York Letter*, in: Art International, 20. Febr. 1971, p. 69. John Ashberry, *Grey Eminence*, in: Art News, März 1972.

Brice Marden

* 1938 Bronxville, New York. Lebt in New York.

Brice Marden

Früher wollte Brice Marden in den monochromen Tafelbildern *"ein kompliziertes Farberlebnis mit einer Farbe erreichen – an einem Tag gelb-grau, rot-grau am nächsten"*. Die neuen intensiv aber nie lebhaft farbigen Diptychen und Triptychen sind nach langen Reflexionen Expansionen dieses Kunstwollens, und Brice Marden hat daraus eine neue Freiheit gewonnen. Nun benutzt er z. B. Blau, das er bis dahin immer gemieden hatte. Warum das? Die Äußerungen von Malern über ihre geheimnisvollen Aversionen oder Vorlieben für bestimmte Farben sind für einen Nicht-Künstler immer faszinierend; und in seinem Fall war die Antwort ebenso "einleuchtend" wie sonst: *"Weil Blau entweder kalt-grau oder zu blau wurde."* Die Blaus in *Blue Painting* laufen nicht diese Gefahr, sie sind "genau richtig", ungefähr so richtig wie der Brei der drei Bären in der Erzählung "The Three Bears' Porridge". Das allerdings kann man nur so beurteilen, wenn man das Bild so erlebt, wie es der Maler erlebt.

Brice Marden sagt, daß die Triptychen ihm *"eine Menge neuer Ansichten gebracht haben"*. Sie veranlaßten ihn, sich zu fragen: *"Was habe ich die ganze Zeit getan? Was will ich in diesen Bildern erreichen?"* Und, die Schönheit dieser Bilder liegt gerade darin, daß diese Fragen in ihnen nicht beantwortet, sondern nur noch präziser und dringender gestellt wurden, als Antrieb für die malerische Entwicklung. Man sieht dieser Entwicklung mit Spannung entgegen, wie Buchrezensenten sagen. Brice Marden wird wohl kaum jemals wie Velasquez malen, obgleich er einen Qualitätsgrad erreicht hat, den er bei einem seiner bevorzugten Maler, bei Zurbarán, bewundert: *"Er (Zurbarán) betrachtete die Dinge so intensiv, daß er in einen mystischen Zustand versetzt wurde. Wenn er Seide malt, ist sie wie Eisen, und ist dennoch Seide"*. Das erinnert an Mardens Oberflächen, die er selbst so charakterisiert hat: *"sie reflektieren kein Licht, sehen aber aus, als ob sie Licht absorbierten und es gleichzeitig abgäben."* Das heißt, daß sie nicht wie so oft in der heutigen Kunst, Anspielungen oder Kommentare, wenn auch verdeckt, auf Gedanken außerhalb ihrer selbst enthalten – sondern sie sind selbst das, was sich ereignet.

John Ashberry, *Grey Eminence*
aus: *Art News*, März 1972



RANGE, 1970 (Öl + Wachs/Leinwand, Triptychon, 155×267)

Agnes Martin

* 1912 Maklin, Canada. Lebt in Cuba, New Mexico.

Biographisches

Seit 1932 in USA. Studierte an verschiedenen amerikanischen Universitäten. Lehrtätigkeit Univ. of New Mexiko und East Oregon College.

Einzelausstellungen

Betty Parsons Gal., NYC 1958. Betty Parsons Gal., NYC 1959. Betty Parsons Gal., NYC 1961. Robert Elkon Gal., NYC 1961. Robert Elkon Gal., NYC 1963. Robert Elkon Gal., NYC 1964. Robert Elkon Gal., NYC 1965. Robert Elkon Gal., NYC 1966. Nicholas Wilder Gal., LA 1966. Nicholas Wilder Gal., LA 1967. Robert Elkon Gal., NYC, 2.–28. Mai 1970. Nicholas Wilder Gal., LA, Jan. 1970. Visual Arts Centre, NYC 1971. Robert Elkon Gal., NYC 1972.

Wichtigere Gruppenausstellungen

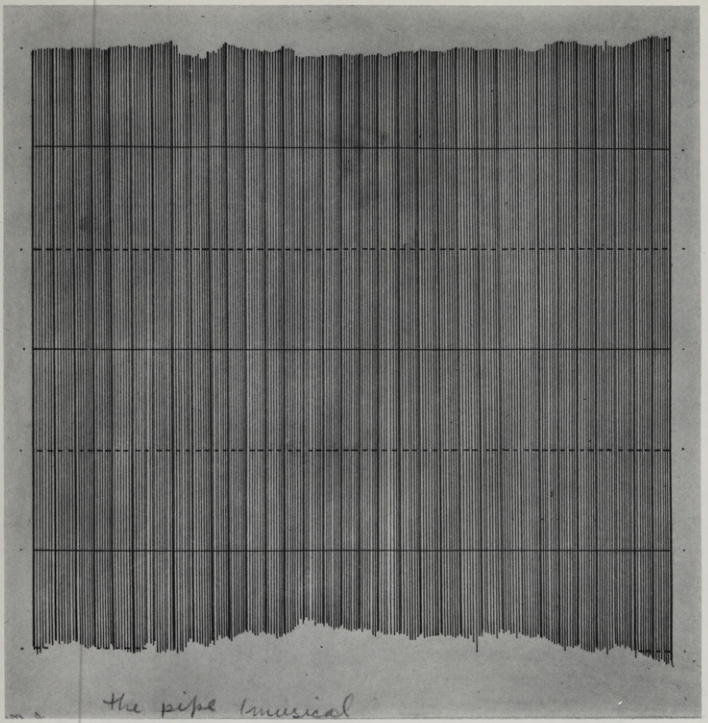
Pittsburgh International, Carnegie Inst., Pittsburgh 1961. *Geometric Abstraction in America*, Whitney Mus., NYC 1962. *Six Americans*, Tooth Gal., London 1962. *Formalists*, Gal. of Modern Art, Washington D. C. 1963. *Black, White and Grey*, Wadsworth Atheneum, Hartford 1963. *Recent American Drawings*, Rose Art Mus., Brandeis Univ., 1964. *American Drawings*, Guggenheim Mus., NYC 1965. *A Collector Exhibits*, San Francisco Mus. of Art, 1965. *The Responsive Eye*, MOMA, NYC 1965 (Kat.). *Cross Section of Contemporary Art*, American Federation of Arts, 1965–1966. *Art Across America*, Mead Corporation, 1965–1967. * *10*, Dwan Gal., NYC 1966. *Whitney Museum Collection*, Whitney Mus., NYC 1966. * *Systemic Painting*, Guggenheim Mus., NYC 1966–1967. *A Romantic Minimalism*, Inst. of Contemporary Art, Univ. of Pennsylvania, Philadelphia 1967. *Form, Color, Image*, Detroit Inst. of Arts, 1967. *Whitney Annual*, Whitney Mus., NYC 1967. *Canadian Art*, Union Carbide Exhibition Center, NYC 1967. *30th Biennale*, Corcoran Gal. of Art, Washington, D. C. 1967. *Betty Parsons Collection*, Finch Mus., NYC 1968. *The Pure and Clear*, Philadelphia Mus., 1968–1969. * *The Art of the Real*, MOMA, NYC 1968. *A Decade of Accomplishment*, Illinois Bell Telephone Co., Chicago 1970. *American Drawings*, Gal. Yvon Lambert, Paris, Sept. 1970. *Intimate Selections of the American Spirit 1*, (Thek, Young u.a.m.), Willard Gal., NYC, 16. März–17. April 1971. *White on White*, Mus. of Contemporary Art, Chicago 1971–1972. *Grids*, Inst. of Contemporary Art, Univ. of Pennsylvania, Philadelphia 1972. *Paintings by American Women*, Randolph-Macon College, N. Carolina 1972.

Periodica

Barbara Rose, in: Art International, Jan. 1964. Donald Judd, in: Arts Magazine, Jan. 1964. In: Art International, Sept. 1965. In: Art & Artists, Okt. 1966, p. 46. Ann Wilson, *Linear Webs*, in: Art & Artists, Okt. 1966. Max Kozloff, in: The Nation, Nov. 1966. Lawrence Alloway, *Systemic Painting*, in: Artforum, Nov. 1966. In: Art International, Nov. 1966, p. 59. In: Art News, Dez. 1966, p. 14. In: Art International, Dez. 1966, p. 65. *100 American Women of Accomplishment*, in: Harpers Bazaar, 1967. In: Art in America, Jan./Febr. 1967, p. 63. *A. M.: Recent Paintings*, in: Artforum, Jan. 1967, pp. 46–47. In: Arts Magazine, März 1967, p. 28. In: Art in America, Juli/Aug. 1967, p. 55. In: Artforum, Dez. 1967, p. 62. In: Art News, Febr. 1968, p. 55. In: Art News, Sommer 1969, p. 18. In: Art International, Sommer 1969, p. 51. In: L'Arte Moderna, 111/XIII, 1969, p. 111. Gregoire Muller, *After the Ultimate*, in: Arts Magazine, März 1970, p. 31. In: Art International XIV/3/März 1970, pp. 85–86. In: Artforum, April 1970, p. 86. In: Arts Magazine, Mai 1970, p. 63. In: Time, 1. Juni 1970, p. 2. In: Art News, Sommer 1970, pp. 16, 64. In: Artscanada, Okt./Nov. 1970, p. 40. Kasha Linville, *A. M.: An Appreciation*, in: Artforum, Juni 1971, pp. 72–73.

Dissertation

Frank Kolbert, *A. M.*, Yale Univ., New Haven, Conn., 1970.



THE PIPE MUSICAL, 1961 (Tusche/Papier, 21 × 21) Sammlung Mrs. Dorothea Elkon NYC

Ausbildung

Studium an der Kunstakademie Düsseldorf bei Bruno Goller und Joseph Beuys 1962 – 1967.

Einzelausstellungen

Bilder und Objekte, Gal. Friedrich & Dahlem, München 1966. *Bilder und Objekte*, Gal. Heiner Friedrich, München 1967. Charlottenburg, mit Ruthenbeck, Kopenhagen 1967. *Bilder*, Gal. Konrad Fischer, Düsseldorf 1968. *Bilder und Objekte*, von der Heydt Mus., Wuppertal 1968. *Wandzeichnungen*, Gal. Heiner Friedrich, München 1968. *Wandzeichnungen*, Gal. René Block, Berlin 1969. *Wandzeichnungen*, Gal. Ernst, Hannover 1969. *Wandzeichnungen*, Kabinett für Aktuelle Kunst, Bremerhaven 1969. *Räume*, Gal. Ernst, Hannover, 6. – 29. Juni 1969. *Wandmalerei*, Palais des Beaux-Arts, mit Richter und Uecker, Brüssel 1970 (Kat.). *Bilder und Objekte*, Gal. Zwirner, Köln, Febr. 1970. *Treppenhaus*, Gal. Fischer, Düsseldorf, 7. April – 2. Mai 1970. *Zeichnungen und Aquarelle*, Gal. Thomas Borgmann, Köln, 4. – 30. Sept. 1970. *Wandmalerei*, Kabinett für Aktuelle Kunst, Bremerhaven, 19. Dez. – 13. Jan. 1971. Gal. Ernst, mit Richter, Hannover 1970. *Wandmalerei*, Gal. Heiner Friedrich, München 1971. *Wandmalerei und Skulptur*, Heiner Friedrich, Köln, 21. April bis 15. Mai 1971, gemeinsame Arbeiten von P. mit G. Richter. *Wandmalerei*, de Utrechtse Kring, Utrecht 1971. *Wandmalerei*, Kabinett für Aktuelle Kunst, Bremerhaven, 20. Nov. 1971 – 9. Jan. 1972. *Bilder*, Heiner Friedrich, Köln, März 1972, mit Richter. *Grafik*, Diagramma, Mailand, 10. Febr. – 2. März 1972. *Grafik*, Gal. Klein, Bonn 1972.

Gruppenausstellungen

Weiss/Weiss, Gal. Schmela, Düsseldorf 1965. Accrochage, Wide White Space Gal., Antwerpen 1967. *Hommage à Lidice*, Gal. René Block, Berlin 1967 (Kat. mit Grußwort von Herbert von Buttlar; die ausgestellten Arbeiten der Künstler wurden dem Mus. in Lidice, CSSR, geschenkt). *Neue Monumente*, Gal. René Block, Berlin 1968 (Kat.). * *Sammlung Karl Ströher*, München 1969. *Düsseldorfer Szene*, KM Luzern, 15. Juni – 13. Juli 1969 (Kat./Text: J. C. Ammann), mit Beuys, Polke, Ruthenbeck u. a. m. *14 x 14*, KH Baden-Baden, 22. Mai – 28. Juni 1970 (Kat./Text: Klaus Gallwitz). *Zeichnungen*, Städt. Mus. Leverkusen, Schloß Morsbroich, 12. Juni bis 19. Juli 1970 (Kat./Text: Rolf Wedewer); –, KH Hamburg, 17. Juli bis 9. Aug. 1970; –, KV München, 21. Aug.–13. Sept. 1970. *Summer, art & project*, Amsterdam, 14. Juli – 15. Aug. 1970. * *Strategy get Arts*, Edinburgh International Festival 1970. * *3 – co: New Multiple Art*, Whitechapel Art Gal., London 1971. *Wall Show*, Lisson Gal., London 1970 (Kat.). *20 Deutsche*, Onnasch-Gal., Berlin und Köln 1971 (Kat./Text: Klaus Honnef). *Zeichnungen*, Gal. René Block, Berlin 1971 (Kat.). Gal. Annemarie Verna, Zürich, März 1971. *Gruppenarbeiten*, mit Knoebel, KH Baden-Baden, 7. Mai – 6. Juni 1971 (Kat./Text: Klaus Gallwitz). * *7e Biennale de Paris, 1971. Düsseldorf–Stadt der Künstler*, Vortragszentrum der Neuen Messe, Düsseldorf-Stockum, 9. – 23. Sept. 1971. *Zeichnungen*, Gal. Stampa, Basel, Febr. 1972.

Periodica

R. G. Dienst, in: Das Kunstwerk 9–10, 1968. J. C. Ammann, *Schweizer Brief*, in: Art International XIII/8, Okt. 1969. Henning Christiansen, *Palermo*, in: Hvedekorn 1/42, Borgens Verlag, Kopenhagen 1969. K. Hoffmann, *Die Expansion der Künste*, in: Kunst-Magazin, 4. Quartal 1969, p. 1294. Georg Jappe, * *Young Artists in Germany*, in: Studio International, Febr. 1972.

Bücher

R. G. Dienst, *Deutsche Kunst, eine neue Generation*, DuMont Verlag, Köln 1970.

Editionen

Dreieck, Schablone und Farbe (Original nach Gebrauch verschenken), 70 x 50 x 3, sign. num., Aufl. 50, Hg. Edition René Block, Berlin 1969. *en bloc*, Edition 20, Rollschrank mit Objekten, 19 Künstler, 15 x 15, Hg. Edition René Block, Berlin, 1969–1970. *Flipper*, 1 einfarbiger und 1 zweifarbiger Siebdruck, 86 x 66, sign., num., Aufl. je 90, Hg. Edition Gal. Heiner Friedrich, München 1970. *4 Prototypen*, Mappe mit 4 Siebdrucken, 60 x 60, sign., num., Aufl. 90, Hg. Ed. Gal. Heiner Friedrich, München 1970. *12 Original-Lithographien zur Ausstellung Wandzeichnungen in der Galerie Friedrich 1968*, 51 x 49, sign., num., Aufl. 100, Hg. Ed. Gal. Heiner Friedrich, München 1970. *Treppenhaus*, Siebdruck, 60 x 100, sign., num., Aufl. 200, Hg. Ed. Gal. Heiner Friedrich, München 1970. *2 rote Siegel*, Siebdruck, rot/schwarz/weiß, 63,5 x 49, sign., num., Aufl. 100, Hg. Ed. Tangente, Heidelberg 1970. *Suite*, 2 einfarbige und 2 zweifarbige Siebdrucke auf braunem Packpapier, 60 x 60, sign., num., Aufl. 70, Hg. Ed. Gal. Heiner Friedrich, München 1971. Ohne Titel, Siebdruck, 70 x 60, sign., num., Aufl. 100, Hg. Ed. Gal. Heiner Friedrich, München 1971.

Palermo

* 1943 Leipzig. Lebt in Düsseldorf.

Wandmalerei an zwei gegenüberliegenden Wänden, 1971
Ort: Galerie Heiner Friedrich, München





Einzelausstellungen

Adam Seide, Frankfurt a. M., 1965. Gal. Loehr, Frankfurt a. M., 18., 19., 20. März 1967. **postum:** *Retrospektive*, Schloß Morsbroich, Leverkusen 1971 (Org./Kat. + kompl. Nachlaßverzeichnis: Paul Maenz / Text: Rolf Wedewer, P. Maenz). *Werke aus dem Nachlaß*, Paul Maenz, Köln, 2. – 30. Okt. 1971. Gal. Thomas Borgmann, Köln 1971. *Peter Roehr 1944 – 1968, Filmmontagen*, Videogalerie Schum, Düsseldorf, 10.–15. Dez. 1971 (E/Text: P. R.).

Gruppenausstellungen

Städt. Museum Wiesbaden 1964 (Kat.). Gal. actuel, Bern 1966. *Prints and Objects*, Multiples Inc., NYC 1966. *Junger Westen*, Kunsthalle Recklinghausen 1967 (Kat.). *Wege 67*, Mus. am Ostwall, Dortmund 1967 (Kat.). * *Serielle Formationen*, Universität Frankfurt a. M. 1967. * *Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören*, Frankfurt 1967. **postum:** *Fünf Sammler*, von der Heydt-Mus., Wuppertal 1971 (Kat.). * *Sonsbeek 71*, Arnhem. * *Prospekt 71 / Projection*, KH Düsseldorf 1971. *Projection*, Louisiana Mus., Humlebaek 1972.

Video/Film

postum: *Filmmontagen I: Tunnel, Haare, Turm, Wolkenkratzer, Verkehr, Kämmen, Gulf I*, 1965, Video + 16 mm, s/w, Ton, Videogal. Schum, Düsseldorf.

Text des Künstlers

In: flash art, 22. Febr./März 1971, p. 6.

Bücher

Paul Maenz, *Peter Roehr, Montagen*, Frankfurt 1965. Udo Kultermann, * *Neue Formen des Bildes*, Tübingen 1967.

Periodica

Klaus Honnef, *Bilder der Konsumwelt*, in: Aachener Nachrichten, 8. 3. 1966. Ed Sommer, * *Germany*, in: Art International, XI/5/1967. Georg Jappe, *Wer war Peter Roehr?*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8. 2. 1971, p. 18, + in: National-Zeitung Basel 75/16. 2. 1971, p. 5.

Peter Roehr

* 1944 Lauenburg. † 1968 Frankfurt a. M.

Peter Roehr: *Notizen zu den Montagen I* (in : Peter Roehr, Montagen, Hg. Paul Maenz, Vol. 1, o. O. 1965).

Ich verändere Material, indem ich es unverändert wiederhole. Die Aussage ist das Verhalten des Materials zur Häufigkeit seiner Wiederholung.

Ich montiere vorhandene Dinge jeweils gleicher Art zueinander; das können z. B. sein: Gegenstände, Fotos, freistehende Formen wie Lettern, Texte, Töne und Klänge, Filmmaterial usw. Die Ergebnisse nenne ich „Montagen". Ich benutze keine organischen, sondern nur konstruierte, am besten industriell hergestellte Gegenstände.

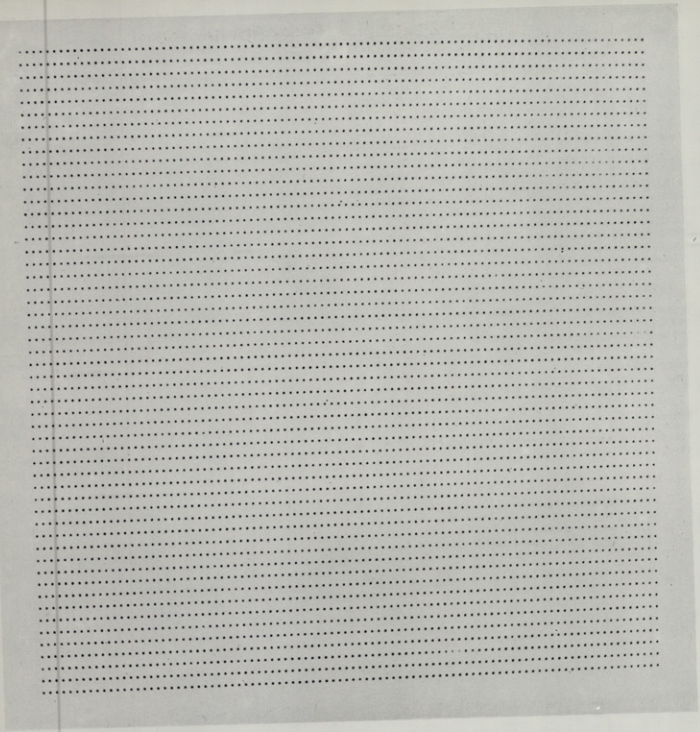
Der Grund dafür ist, daß gleichartige organische Dinge zwar oft optisch, jedoch nicht tatsächlich gleich sind. Wenn aber tatsächliche Differenzen entstehen, so wirken sie in der Reihung als Fremdelemente.

Kleine Variabilität = elastische Reihung
Große Variabilität = Störungsfaktor

Ich ordne die Gegenstände ohne Unterbrechung an, da diese die Beziehung der Gegenstände untereinander behindern und einen Teil der Aufmerksamkeit auf sich ziehen würde.

Überschreitet die Anzahl der Gegenstände in der Reihung eine bestimmt-flexible Grenze, so lösen sie sich auf und werden zu Grundeinheiten einer für sie spezifischen Struktur. Wird eine andere, bestimmt-flexible Anzahl nicht erreicht, so bleibt es bei einer Ansammlung von Gegenständen.

Die Mitte zwischen noch erfahrbarem Gegenstand und schon selbstständiger ästhetischer Struktur wird in den Montagen fixiert. Ich glaube, daß jedes Ding erfaßbare Eigenschaften in sich birgt, die wir jedoch selten wahrnehmen. Wenn wir ein Ding mehrere Male nebeneinander oder untereinander (im Raum) und hintereinander (in der Zeit) wahrnehmen – und zwar ohne einen Zwischenraum oder eine Zwischenzeit, weil dann keine Nichtform entstehen kann, die nicht durch die Form des Materials bedingt wäre – bemerken wir diese Eigenschaften.



Ohne Titel (TY-7), 1963 (Papier, 29 × 29) Sammlung Paul Maenz, Köln

Einzelausstellungen

Location Piece, Eugenia Butler Gal., LA, März 1969. Pasadena Art Mus., Cal. 1970, art & project, Amsterdam, 23. Okt.–6. Nov. 1971. (1. *overnight*, 1970; 2. *summerdays*, 1971).

Gruppenausstellungen

Gal. 66, LA 1966. *New Directions*, Westside Jewish Community Center, LA 1967. *BFA*, Chouinard Art Inst., LA 1968. * *One Month*, NYC 1969. *New Directions in Art*, Westside Jewish Community Center, LA 1969. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern, 1969. * *Conception/Perception*, Eugenia Butler Gal., LA 1969. *The Appearing-Disappearing Image-Object*, Newport Harbor Art Mus., Balboa, Cal. 1969. * *Konzeption/Conception*, Städt. Mus. Leverkusen, 1969. * *No. 7*, Paula Cooper Gal., NYC 1969. * *587, 087*, Seattle, Washington 1969. * *Pläne und Projekte als Kunst*, KH Bern 1969. * *Art in the Mind*, Allen Memorial Art Mus., Oberlin 1970. * *Continuing Surrealism*, La Jolla Art Mus., Cal. 1971. * *Whitney Annual – Sculpture 1970*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1970. *Studio Show* (Org.: Helen Weiner), LA 1971. * *24 Young Los Angeles Artists*, Los Angeles County Mus. of Art, LA 1971. * *Project: Pier 18*, MOMA, NYC 1971.

Eigene Publikationen

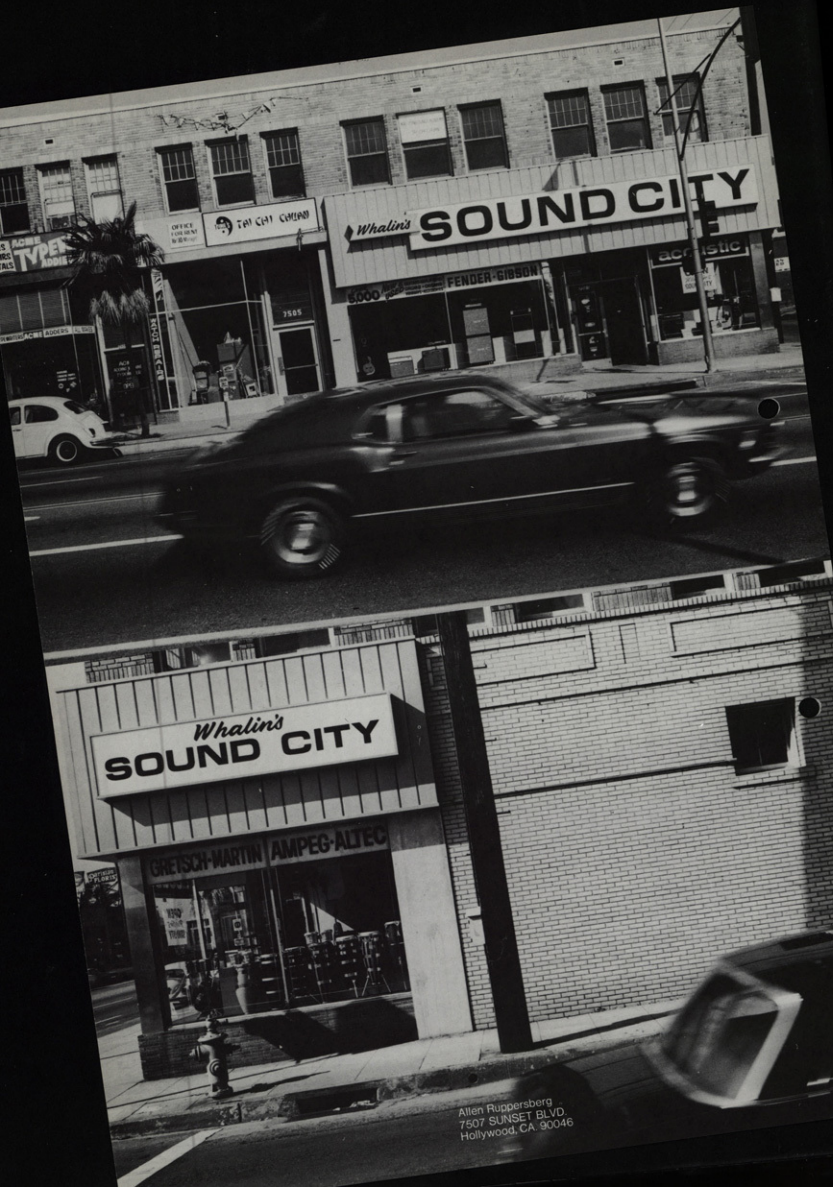
23 Pieces, Ed. Eugenia Butler Gal., LA, Jan. 1969. *24 Pieces*, 1970. *25 Pieces*, 1971.

Periodica

Tom Garver, *Reviews*, in: Artforum, Sommer 1969. Peter Plagens, *587, 087*, in: Artforum, Nov. 1969. Willoughby Sharp, *Outsiders*, in: Arts Magazine, 1970. Peter Plagens, *Reviews*, in: Artforum, Dez. 1970. Melinda Terbell, *Reviews*, in: Arts Magazine, Dez. 1970–Jan. 1971.

Allen Ruppersberg

* 1944 Cleveland, Ohio. Lebt in Los Angeles.



Allen Ruppersberg
7507 SUNSET BLVD.
Hollywood, CA. 90046

Ausbildung

Art Students League, NYC 1955/56. Brooklyn Museum School,

Robert Smithson

1938 Passaic, New Jersey. Lebt in New York.

Ausbildung

Tennessee Polytechnic Institute, Nashville, Tennessee 1948–1949. George Peabody College for Teachers, Nashville, Tennessee 1949–1950. Übersiedlung nach New York City 1954.

Einzelausstellungen

Bianchini Gal., NYC 11. April–3. Mai 1967. Konrad Fischer, Düsseldorf 21. Nov.–17. Dez. 1968 (E: Foto-Detail aus "J. Green", 1968). Gal. Heiner Friedrich, München Dez. 1968. *Wall Show*, Ace Gal., LA. 26.–30. Aug. 1969. Fischbach Gal., NYC 26. April–15. Mai 1969 (Press-Release Text: Lucy Lippard). Konrad Fischer, Düsseldorf 11. Nov.–12. Dez. 1969 (E: Foto *Prototypes*, 1969). *Drawings*, Heiner Friedrich, Köln 21. Nov.–20. Dez. 1969 (E: Foto der Ausst.). Yvon Lambert, Paris, Nov. 1969. Françoise Lambert, Mailand 2.–30. Dez. 1969 (E: Biographie). *Delta Paintings*, Fischbach Gal., NYC 14. Febr.–5. März 1970. Fischbach Gal., NYC 30. Jan.–18. Febr. 1971. Dwan Gal., NYC 6. Febr.–4. März 1971. Heiner Friedrich, Köln 22. Juni–17. Juli 1971 (E. in: Galeriehaus Köln 5: Standards). The Solomon R. Guggenheim Museum, NYC, März 1972 (Org./Kat./Text: Diane Waldman). John Weber Gal., NYC April 1972.

Gruppenausstellungen

Eleven Artists, + u. a. Flavin, Judd, LeWitt, Kaymar Gal., NYC 31. März–14. April 1964 (Org.: Dan Flavin). *The Individual Image*, Alan Auslander Gal., NYC 5.–30. Mai 1964 (Kat.). *New York World's Fair*, American Express Pavilion (+ Smithson), NYC 1964/1965. *American Abstract Artists*, Riverside Mus., NYC 1965. Loeb Student Center, New York University 1965. Kaymar Gal., NYC 1965 (Org.: Dan Flavin). *Systemic Painting*, The Solomon R. Guggenheim Mus., NYC 21. Sept.–27. Nov. 1966 (Org./Kat./Text: Lawrence Alloway). *American Abstract Artists*, Loeb Student Center, NYC University 1966. *Art in Embassies*, Org.: The International Council, MOMA, NYC; Montreal Jan. 1967–Jan. 1968: Budapest, Juni 1968–Mai 1970. A. M. Sachs Gal., NYC 1967. * *Rejective Art*, The American Federation of Arts, 1967. *Selected New York Artists*, Ithaca College Mus., Ithaca, N. Y. 4. April–27. Mai 1967 (Kat./Text: Harris Rosenstein). * *Normal Art*, The Lannis Mus. of Normal Art, NYC 1967. The Contemporary Arts Center, Cincinnati 23. Mai–22. Juni 1968 (Kat./Text: Robert Christgau). Bykert Gal., NYC Sept. 1968. Gal. Heiner Friedrich, München Nov. 1968. *Structural Art*, The American Federation of the Arts, NYC 1968. *The Square in Painting*, The American Federation of Arts, NYC 1968. *Four New York Artists*, The Contemporary Arts Center, Cincinnati 1968 (Org.: Bob Stanley/Kat.). Konrad Fischer, Düsseldorf 1968. * *The Square in Painting*, The American Federation of the Arts, NYC 1968. * *Benefit Exhibition for the Student Mobilization for Peace/The Artist for Peace*, Paula Cooper Gal., NYC 1968. The Contemporary Arts Center, Cincinnati 1968 (Kat.). *Anti-Form*, John Gibson Gal., NYC 5. Okt.–7. Nov. 1968. *Here and Now*, Washington University Gal. of Art, St. Louis, Missouri 1. Jan.–21. Febr. 1969 (Org.: Robert T. Buck Kat./Text: David Sewell). *American Abstract Artists*, Riverside Mus., NYC 9. Febr.–9. März 1969 (Kat./Text: Leo Rabkin). * *Op Losse Schroeven*, SM Amsterdam 1969. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern. * *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1969. * *557,087*, Seattle Art Mus. 1969. *Process*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1969. American Association of Abstract Artists, North Carolina Mus. of Art, Raleigh 1969. *Art on Paper*, Weatherspoon Art Gal., University of North Carolina at Greensboro 16. Nov.–12. Dez. 1969 (Org.: R. Bellamy/Kat.). *Highlights of the 1969–1970 Art-Season*, The Aldrich Mus. of Contemporary Art, Ridgefield, Conn. 21. Juni–13. Sept. 1969 (Org.: Dorothy Mayhall/Text: Larry Aldrich). Gal. Toselli, Mailand 8.–31. Okt. 1969. * *Art in Process IV*, Finch College Mus., NYC 1969 (Kat./R. R., Statement). **American Drawings*, Fort Worth Art. Mus. 1969. *Drawings*, Paula Cooper Gal., NYC, 6. Dez. 1969–7. Jan. 1970. *American Abstract Artists*, Loeb Student Center, NYC University, Febr. 1970. *The Invisible Image*, School of Visual Arts Gal., NYC 2.–27. Febr. 1970 (Org.: Marcia Tucker). *Modular Paintings*, Albright-Knox Art Gal., Buffalo, 21. April–24. Mai 1970 (Org./Kat./Text: M. Murdock). * *18 April IV*, Kat./Ausst.: Michel Claura/Seth Siegelaub. *Drawings*, Françoise Lambert, Mailand, April 1970. Exhibition of Early Works, Dwan Gal., NYC 1970. *Zeichnungen amerikanischer Künstler*, Gal. Ricke, Köln, Juni 1970.

Robert Ryman

* 1930 Nashville, Tennessee. Lebt in New York.

* *Bildnerische Ausdrucksformen 1960–1970*, Slg. Karl Ströher im Hessischen Landesmuseum Darmstadt 1970. * *Conceptual Art/Arte Povera/Land Art*, Galleria Civica D'Arte Moderna, Turin 1970. * *Summer – documentation*, art & project, Amsterdam 14. Juli–15. Aug. 1970. * *Using Walls*, The Jewish Museum, NYC 1970. Bykert Gal., NYC 1970. *1971 Triennale of India – American Exhibition*, New Delhi, 31. Jan.–31. März 1971 (Org.: Waldo Rasmussen, MOMA, NYC). * *Guggenheim International Exhibition 1971*, NYC 1971. *Using Walls*, Bennington College Mus. of Art, Vermont 1971. *Paintings without Supports*, The New Gallery, Bennington College Mus. of Art, 30. März–23. April 1971. *Collage of Indignation II*, NY Cult. Cent., 22. April–29. Aug. 1971. Dwan Gal., NYC, 1.–25. Juni 1971. Françoise Lambert, Mailand Juni 1971. *White on White*, Chicago Mus. of Contemporary Art 1971 (Org.: Stephen Prokopoff/Kat.). *Exhibition of lithographs from the Nova Scotia College of Art and Design*, MOMA, NYC; Isaacs Gal., Toronto; The National Collection, Washington, DC 1971 (Kat.). John Weber Gal., NYC 1971. *American Drawings*, Yvon Lambert, Paris, Sept. 1970. Dwan Gal., NYC 28. Nov.–23. Dez. 1970. *Group*, + u. a. Andre/DeMaria/Flavin/LeWitt/Long/Smithson, *Zehn von der Bowery*, Gal. de Gestlo, Hamburg 15. Okt.–6. Nov. 1971. Gal. Marilena Bonomo, Bari, Dez. 1971.

Edition

in: *Ten from the Bowery*, Mappe mit Siebdrucken, 26×26, sign., num., Aufl. 100, Ed. Domberger, Stuttgart 1971/1972.

Interview

Phyllis Tuchman, *An Interview with R. R.*, in Artforum, Mai, pp. 46–53.

Literatur in Büchern

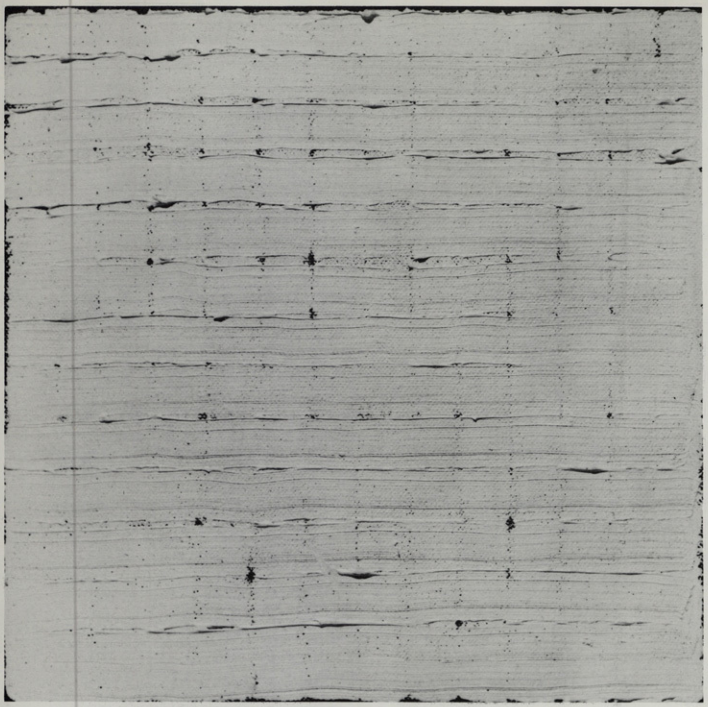
Depuis 45 – L'Art de notre temps, Bd. I, Hg. Ernst Goldschmidt, La Connaissance S. A., Brüssel 1969. Lucy R. Lippard, * *Changing*, NYC 1971.

Periodica

Lucy R. Lippard, *The Silent in Art*, in: Art in America, 55/Jan./Febr. 1967, p. 62f. *The Avant Garde: Subtle, Cerebral, Elusive*, in: Time Magazine, 2. Nov. 1968. Ivan Karp, *Here and Now*, in: Arts Magazine, März 1969. Amy Goldin, *Sweet Mystery of Life*, in: Art News, Mai 1969. Grace Glueck, *Like a Beginning*, in: Art in America, Mai/Juni 1969. Robert Pincus-Witten, *Abstract Illusionism*, in: Artforum, Nov. 1969. Phyllis Tuchman, *American Art in Germany*, in: Artforum, Nov. 1970. Carter Ratcliff, *Robert Ryman's Double Positive*, in: Art News, März 1971. Willis Domingo, *Robert Ryman*, in: Arts Magazine, März 1971. Peter Schjeldahl, *The Ice Palast that Robert Ryman built*, in: New York Times, 2. 7. 1971. *This Way 1971*, in: Vogue Magazine, Jan. 1971.

Ausstellungsbesprechungen

Diane Waldman, *Reviews and previews*, in: Arts Magazine, 41/Sommer 1967, p. 63f. J. Kosuth, *In the Galleries*, in: Arts Magazine, 41/Sommer 1967, p. 63f. Hilton Kramer, in: The New York Times, 3. 5. 1969. Hilton Kramer, *Anti-Illusion*, in: The New York Times, 22. 5. 1969. *Fischbach Gal.*, in: Art News, Sommer 1969. Emily Wasserman, *Anti-Illusion*, in: Artforum, Sommer 1969. John Perreault, in: The Village Voice, 31. Okt. 1969. *Benefit for the Student Mobilization, Paula Cooper Gal.*, in: Art News, Dez. 1969. *Gal. Lambert*, in: flash art, Febr. 1970. In: International, Sept. 1969, pp. 71–72. Bernard Borgeaud, *Paris*, in: Arts Magazine, Febr. 1970. Bitite Vinkler, *Art in Process IV*, in: Art International, März 1970, pp. 91–92. Grace Glueck, *Drawings by an All-Star Cast*, in: The New York Times, 21. 3. 1970. *Scenes*, in: The Village Voice, 12. März 1971, p. 41. Kenneth Baker, *New York*, in: Artforum, April 1971, pp. 78–79.



UNTITLED, 1965 (Öl/Leinwand, 25,5 x 25,5)

Jean Reeves, *Albright-Knox Shows 8 Modular Painters in a Sunning Display*, in: Buffalo Evening, 21. 4. 1970. Carter Ratcliff, *Leaning/Hanging, New York Letter, Delta/Fischbach Gal.*, in: Art International, 20. 5. 1970. Carter Ratcliff, *New York Letter*, in: Art International XV/5/Mai 1971, pp. 32 ff. Ward Jackson, Art Now: New York 3/3/Sept. 1971, p. 3 + R. R., Statement.

Ausbildung

Arts Students League, NYC 1955/56. Brooklyn Museum School, NYC 1956.

Einzelausstellungen

Artist's Gallery, NYC 1959. Gal. George Lester, Rom 1961. Castellane, NYC 1962. Dwan Gal., NYC, 29. Nov. 1966–5. Jan. 1967 (E/Text R.S.: Calender for Code of Positional Changings. The Constants Exalted into the Null-Dimensions). Dwan Gal., NYC 1967. *Measurements of Visible Cubes (A, B, C, D) in Inches. The Ratio of the Intersected Area to the Total Surface*, Dwan Gal., NYC, 2.–27. März 1968 (P/Text der Ausst.). *Nonsite (Ruhr-District)*, Konrad Fischer, Düsseldorf, 20. Dez. 1968–17. Jan. 1969 (E/Landkarte Ruhrgebiet). *Monolake Nonsite*, Dwan Gal., NYC, 1.–27. Febr. 1969 (E: Ausschnitt der Landkarte von Amerika auf der Höhe von Chicago). *Great Salt Lake Utah*, Dwan Gal., NYC, 31. Okt.–25. Nov. 1970 *(Spiral Jetty*, s. Film/Kat.: Movie Treatment for Spiral Jetty / P: Skizzen für den Film).

Gruppenausstellungen

Current Art, Institute for Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia 1965. *New York World's Fair*, American Express Pavilion, NYC 1965. *Plastics*, John Daniel's Gal., NYC 1965. Larry Aldrich Mus., Ridgefield, Conn. 1966. * *Primary Structures*, The Jewish Mus., NYC 1966. * *Multiplicity*, Institute of Contemporary Art 1966. * *New Dimensions*, A. M. Sachs Gal., NYC 1966. * *Art in Process*, Finch College Mus., 1966. *Abstract Artists Invitational*, Riverside Mus., NYC 1966. *20*, Park Place Gal., NYC 1966. *10*, Dwan Gal., NYC 1966. Park Place Gal., (+ Sol LeWitt, Leo Valledor), NYC 1966. Eleanor Rigelhaupt Gal., Boston, Mass. 1966. *Pattern Art*, Betty Parsons Gal., NYC 1966. *Sculpture and Prints Annual*, 1966. Whitney Mus. of American Art, NYC 1966/67. *New York Group*, Dwan Gal., NYC 1967. *Form, Color & Image*, Detroit Institute of Arts, 1967. *Focus on Light*, New Jersey State Mus., Trenton 1967. * *American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles County Mus. of Art, 1967. *Scale Models and Drawings*, Dwan Gal., NYC 1967. *Art on Paper*, Weatherspoon Art Gal., The University of North Carolina, Greensboro, 15. Okt.–22. Nov. 1967 (Kat.). * *Language to be Looked at and/or Things to be Read*, Dwan Gal., NYC 1967. * *Art in Series*, Finch College Mus., NYC 1967. * *The Art of the Real*, MOMA, NYC 1968/69. *Series Photographs*, The Visual Arts Gal., NYC 1968/69. *Cool Art*, The Larry Aldrich Mus. of Contemp. Art, Ridgefield 1968 * *Minimal Art*, Haags Gemeentemus., Den Haag 1968. * *Plus by Minus: Today's half Century*, Albright-Knox Art. Gal., Buffalo 1968. * *Options*, Milwaukee Art Center / Mus. of Contemp. Art, Chicago 1968. * *Earthworks*, Dwan Gal., NYC, Nov. 1968 *Sculpture Annual*, Whitney Mus. of American Art, NYC 1968. *The Great Southwest Projects*, John Gibson Gal., NYC, Nov. 1968 (Press Release). * *Drawings*, Fort Worth Art Center Mus. 1969. * *Op losse schroeven*, SM Amsterdam, 1969. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern, 1969. *In em om*, Gal. Mickery, Loenersloot/Holl., Sommer 1969. * *Language IV*, Dwan Gal., NYC 1970. * *Conceptual Art / Arte Povera / Land Art*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin 1970. *69th American Exhibition*, Art Institute of Chicago, Chicago, Ill. 1970. * *Information*, MOMA, NYC 1970. *American Drawings*, Gal. Yvon Lambert, Paris 1970. * *Artists and Photographs*, Multiples Inc., NYC 1969. *Sculpture Annual*, Whitney Mus. of American Art, NYC, Dez. 70. * *Recorded Activities*, Moore College of Art, Philadelphia 1970. * *Situation / Concepts*, Innsbruck 1971. * *2. Biennale Nürnberg 1971. Group* (+ u. a. Andre/DeMaria/Flavin/LeWitt/Long/Ryman), Dwan Gal., NYC 1970. * *Elements of Art*, Mus. of Fine Arts, Boston 1970. * *Prospect 71 / Projection*, KH Düsseldorf 1971. * *Sonsbeek 71*, Arnhem. John Weber Gal., NYC 1971.

Eigene Schriften

Don Judd, in: Kat. 7 *Sculptors*, Philadelphia Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania 1965, pp. 15/16. *The Crystal Land*, in: Harpers Bazaar, Mai 1966. * *Entropy and the New Monuments*, in: Artforum 4/10, Juni 1966, pp. 26–31. *The Domain of the Great Bear*, in: Art Voices, 5/4/Herbst 1966. R. S. + Mel Bochner, *Quasi-infinities and the Waning of Space*, in: Arts Magazine, 41/1/Nov. 1966, pp. 28–31. *Some Void Thoughts on Museums*, in: Arts Magazine, 41/4/Febr. 1967, p. 41. * *Towards the Development of an Air Terminal Site*, 1967. * *American Sculpture*, in: Artforum, Special Issue/Sommer 1967. *Ultramoderna*, in: Arts Magazine, 42/1/Sept./Okt. 1967, pp. 31–34. *The Monuments of Passaic*, in: Artforum, 6/4/Dez. 1967, pp. 48–51.

Robert Smithson

* 1938 Passaic, New Jersey. Lebt in New York.

A Museum of Language in the Vicinity of Art, in: Art International XII/3/März 1968. * *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, in: Artforum, VII/1/Sept. 1968, pp. 44–50; *From Steal to Rust* (aus * Sedimentation of the Mind – Earth Projects"), in: Interfunktionen 3, Köln 1969. Essay in: * *Minimal Art, A Critical Anthology*, Hg. Gregory Battcock, Dutton, NYC 1968. *Aerial Art*, in: Studio International 177/190/April 1969, pp. 180/181. *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, in: Artforum, Sept. 1969, pp. 28–33. *The Artist and Politics: A Symposium*, in: Artforum, IX/1 Sept. 1970, pp. 35–39. *A Cinematic Atopia*, in: Artforum, X/1/Sept. 1971, Special Film Issue, pp. 53–55.

Bücher

Depuis 45 – L'Art de notre temps, Bd. I, Hg. Ernst Goldschmidt, La Connaissance, Brüssel 1969. Gregory Battcock, * *Minimal Art, A critical Anthology*, E. P. Dutton & Co. 1968. Lucy R. Lippard, * *Changing-Essays in art criticism*, NYC 1971.

Filme

Fossil Quarry Mirror with Four Mirror Displacements, in: * *Land Art*, Videogalerie Schum, Berlin 1969. *Spiral Jetty*, 16 mm/c/Ton/35', Gal. John Weber, NYC 1970. *Swamp*, 16 mm/c/6', Gal. John Weber, NYC 1971.

Periodica

Mel Bochner, * *Primary Structures, 1966*. dto., * *Art in Process-Structures*, 1966. Brian O'Doherty, * *Minus Plato*, in: Art and Artists Sept. 1966, pp. 10/11. Annette Michelson, * *10x10: Concrete Reasonableness*, 1967. Scott Burton, *Reviews and Previews*, in: Art News, 65/9/Jan. 1967, p. 10. Clement Greenberg, *Recentness of Sculpture*, in: Art International, XI/4/20, April 1967. L. R. Lippard & John Chandler, * *Visible Art and the Invisible World*, 1967. Grace Glueck, *Multiplicity is Key Word in City's Art Galleries this Fall*, in: The New York Times, 30. 7. 1968, p. 32. John Perreault, *Long Live Earth*, in: The Village Voice, 17. 10. 1968, p. 17. Gene Baro, * *American Sculpture: A New Scene*, 1968. L. R. Lippard + John Chandler, * *The Dematerialization of Art*, 1968. C. Blok, * *Minimal at the Hague*, 1968. James Smith Pierce, *Design and Expression*, in: Minimal Art, in: Art International, XII/5/Mai 1968. *Images*, in: Arts Magazine 42/8/Juni/Sommer 1968, p. 21. Piero Gilardi, * *Primary Energy and the Microemotive Artists*, 1968. Peter Hutchinson, *Science Fiction: An Aesthetic for Science*, in: Art International, XII/8/Okt. 1968, pp. 32–34. Grace Glueck, *Moving Mother Earth*, in: The N. Y. Times, Art Notes, 6. Okt. 1968. *The Earth Movers*, in: Time Magazine 11. 10. 1968. Howard Junker, * *The New Sculpture: Getting down to the Nitty Gritty*, 1968. Frederick Castler, *Threat Art*, in: Art News, Okt. 1968. Peter Hutchinson, * *Earth in Upheaval: Earthworks and Landscape*, 1968, p. 19. Sidney Tillim, *Earthworks and the New Picturesque, 1968*. E. Develing, *Ideologische Kunst: Minimal Art*, in: Museumjournaal, 13. 1. 1968, pp. 2–12 Dore Ashton, *Exercises in Anti-Style*, in: Arts Magazine 43/6 April 1969, pp. 45–47. Scott Burton, New York: *R. S.'s „Nonsites"*, in: Art Scene, April 1969, pp. 22/23. David L. Shirey, * *Impossible Art – What it is*, 1969. R. Kudielka, *The Art of the Real, in:* Das Kunstwerk, 7–88/XXII, April–Mai 1969, p. 51. Barbara Rose, * *Problems of Criticism V: The Politics of Art II*, 1969. Hilton Kramer, * *The Emperor's New Bikini*, 1969. John Perreault, *Art – Down to Earth*, in: The Village Voice XIV/18/13. 2.; in: Time Magazine, 14. 2. 1969, p. 75. Ders.,*Nonsites in the News*, in: New York, 24. 2. 1969, pp. 44–46. Ders., *Art of the Wall*, in: The Village Voice, 13. 3. 1969, pp. 13–14. Anthony Robbin, *Smithson's Non-Site Sights*, in: Art News 67/10/Febr. 1969, pp. 50–53. Margaret Rigg, *The Art of Protest*, in: Civil Liberties, Febr. 1969, pp. 16–20. Barbara Reise, * *Untitled – a footnote on art and minimal stylehood*, 1969. FF. SS., *Impressioni registrate di una settimana newyorkese*, in: Cartabianca, 15. Mai 1969, pp. 29–36 (Dwan Gal. Febr.). J. Kosuth, * *Art after Philosophy II – Conceptual Art and Recent Art, 1969*. F. H. Heubach, *Notizen zur Land Art*, in: Interfunktionen 4, 1969, pp. 19–24.

Tommaso Trini, *Imagination Takes Command*, in: Domus, Febr. 1969, pp. 43–51. Max Kozloff, *Art*, in: The Nation, 17. 3. 1970, pp. 347/8. Jan van der Marck, *Kunst per Telefon*, in: Museumjournaal 15/2 1970, pp. 58–65. David Shapiro, * *Mr. Processionary at the Conceptacle*, 1970. Philip Leider, *How I spent my Sommer Vacation or Art and Politics in Nevada, Berkeley, San Francisco and Utah*, in: Artforum IX/1 Sept. 1970, pp. 40–49. Howard Junker, *The Apocalypse of Our Time is Over*, in: Rolling Stones 76/18. 2. 1971, pp. 42–47. Robert Taylor, *Boston*, in: The Art Gallery XIV/5 Febr. 1971, pp. 12–14. Therese Schwartz, *News of the Art World*, in: Arts Magazine, 45/4 Febr. 1971, p. 16. Gerry Schum, *Tele-Landart*, in: Domus, 492/11. Nov. 1971, p. 65. Charles Harrison, *Art in TV*, in: Studio International 181/929/Jan. 1971, p. 30. Ders., *Kunst als "Kontext"*, in: Interfunktionen, 5/1971, p. 5. Joseph Masheck, *Sorting out the Whitney Annual*, in: Artforum IX/6 Febr. 1971, p. 70. David Antin, *It Reaches a Desert in which Nothing can be Perceived but Feeling*, in: Art News 70/1/März 1971, p. 69. Kenneth Baker, *„Of course, but . . .“*, in: The Christian Science Monitor, 23. 2. 1971, p. 8. Georg Jappe, * *Konrad Fischer Interviewed*, 1971. Bruce Friedman, *Dirty Pictures*, in: Esquire, Mai 1971, p. 112. Beatrice Parent, * *Land Art*, in: Opus International, 1971. Denise René, *Projected Art at Finch College*, in: Arts Magazine, 45/7/Mai 1971, p. 54. Joseph Maschek, *The Panama Canal and Some Other Works of Work*, in: Artforum, IX/9/Mai 1971, p. 38–41. Bruce Kurtz, *Sonsbeek*, in: Arts Magazine, 46/1/Sept./Okt. 1971, p. 50–52. Kasha Linville, *Sonsbeek: Speculations, Impressions*, in: Artforum, X/2/Okt. 1971, pp. 55–61. Carel Blotkamp, *Sculpture at Sonsbeek*, in: Studio International 183/936/Sept. 1971, pp. 70–73, Grégoire Müller + R.S., *... There Earth, Subject to Cataclysms, is a cruel master*, in: Arts Magazine 46/2/Nov. 1971, pp. 36–41. Roslind Krauss, *Problems of Criticism X*, in: Artforum, Nov. 1971, pp. 71 f. Calvin Tomkins, *Onward and Upward with the Arts* (Earth Art), in: The New Yorker, 5. Febr. 1972, pp. 53–57. Cor Blok, *Gaat Sonsbeek buiten de perken?*, in: Museumjournaal 16/4/Sept. 1971. David Hickey, *Earthscapes, Landworks and Oceans*, in: Art in America, Sept./Okt. 1971, pp. 41–49. Kenneth Baker, *Keith Sonnier at the Modern*, in: Artforum, X/2/Okt. 1971, pp. 77–81. Georg Jappe, *Projection: the New Trend at Prospect 71*, in: Studio International, Dez. 1971, pp. 258–261.

KULTURBESCHRÄNKUNG

Bevormundung der Kultur findet statt, wenn Museumsdirektoren eine Kunstausstellung thematisch begrenzen, anstatt Künstlern zu erlauben, ihre eigenen Grenzen zu setzen. Künstler werden gezwungen, sich betrügerischen Kategorien einzupassen. Es gibt zwar immer noch Künstler, die glauben, daß sie diesen Mechanismus unter Kontrolle haben können, während sie in Wirklichkeit durch ihn kontrolliert werden. Zu guter Letzt werden sie ein Kulturgefängnis unterstützen, in dem sie nichts mehr zu sagen haben. Die Künstler selbst sind nicht kontrolliert, aber ihre Produkte. Museen sind wie Krankenhäuser und Gefängnisse: Sie haben Stationen und Zellen und neutrale Räume. Wir nennen sie "Galerien". Da Museumssäle als Neutra kein Eigenleben haben, geht die Zündladung eines Kunstwerks, das darin aufgestellt wird, verloren; es wird ein Stück des Dekors, ein manipulierbares, von der Außenwelt abgesondertes Objekt. Auch ein leerer, weißer, lichterfüllter Raum ist immer noch eine Unterwerfung unter das Neutrum. Kunstwerke, die in solchen Räumen gesehen werden, scheinen einer ästhetischen Konsistenz unterworfen zu werden. Sie sind wie leblose Invaliden, die darauf warten, von den Kritikern für heilbar oder unheilbar erklärt zu werden. Die Aufgabe des Wächter-Direktors ist zunächst, Kunst von der restlichen Menschheit zu trennen, um sie dann zu integrieren. Erst wenn ein Kunstwerk neutralisiert, unschädlich, abstrakt, ungefährlich gemacht und politisch wirkungslos ist, ist es bereit, von der Gesellschaft verzehrt zu werden. Sobald der Kulturapparat ein Kunstwerk für gut erklärt, heißt das, daß dieses Werk total wirkungslos geworden ist. Es ist reduziert, auf den Stand visuellen Futters und transportabler Ware gebracht. Innovation ist nur dann erlaubt, wenn sie diesen Eingrenzungsprozeß bestätigt.

Ein okkultes Verständnis der Konzepte ist eine Flucht aus der physischen Welt. Berge von persönlichen Aussagen reduzieren Kunst zu Einsiedlerei und einfältiger Metaphysik. Sprache sollte Teil der physischen Welt sein, anstatt eingeschlossen als Idee in irgendeinem Kopf zu enden. Sprache muß ein sich ständig entwickelnder Prozeß sein und nicht ein isolierter Vorfall. Kunstausstellungen, die einen Anfang und ein Ende haben, beschränken sich auf unnütze Darstellungsformen, seien diese nun "abstrakt" oder "realistisch". Ein Gesicht oder ein Gitter auf Leinwand ist immer noch eine Darstellung. Die Reduktion der Darstellung aufs Geschriebene bringt jemandem die Welt der Erscheinungen keinesfalls näher. Funktion des Schreibens sollte es sein, Ideen in die Materie zu projizieren und nicht andersherum. Die Entwicklung der Kunst sollte dialektisch, nicht metaphysich sein.

Ich spreche von einer Dialektik, die eine Welt außerhalb der Kulturbeschränkung sucht. Folglich bin ich auch nicht an Kunstwerken interessiert, die den "Prozeß" in den metaphysischen Grenzen des Neutrums andeuten. Solch ein Spiel-Behaviorismus ist ohne Freiheit. Auf Künstler, die wie eine B. F. Skinner-Ratte, "schwierige", kleine Tricks vorführen, kann verzichtet werden. Ein in Grenzen gehaltener Prozeß ist überhaupt kein Prozeß. Es wäre viel besser, die Einschränkungen zu verdeutlichen, statt die Illusion von Freiheit zu vermitteln.

Parkanlagen, die Museen umgeben, haben oft einen neutralisierenden Effekt auf die in ihnen ausgestellte Kunst. Die Aufgabe derartiger Parkanlagen ist es, Kunst in Objekte rein formaler Ergötzung zu verwandeln. Objekte in einem Park sind statische Ruhe statt kontinuierliche Dialektik. Parkanlagen sind vollendete Landschaften für fertige Kunst. Der Charakter eines Parks ist endgültig, absolut, heilig; Dialektik hat nichts mit derartigen Charakteristiken zu tun. Natur dagegen hat Dialektik. Sie besteht in der Wechselwirkung widersprüchlicher Naturgewalten – Natur ist sowohl sonnig wie stürmisch. Ich will eine Kunst, die die von Tag zu Tag existierenden Naturgewalten in Betracht zieht – unabhängig von Gedanken an die Repräsentation. Parkanlagen sind veridealisierte Natur; Natur jedoch hat nichts mit Idealität zu tun. Die Naturentwicklung ist keine gerade Linie, sondern nimmt einen sich stets verbreiternden Verlauf. Natur ist niemals vollendet. Wenn eine Plastik des 20. Jahrhunderts in einen Garten im Stil des 18. Jahrhunderts gesetzt wird, wird sie von der veridealisierten Repräsentation der Vergangenheit verschlungen und unterstützt uns nicht mehr berührende politische und soziale Werte. Die meisten Parkanlagen sind Rekonstitutionen des verlorenen Paradieses oder des Garten Eden und nicht dialektische Orte der Gegenwart. Der Ursprung der Parkanlagen und Gärten ist malerisch, sie sind Landschaftsbilder, geschaffen mit natürlichen Materialien anstatt mit Ölfarbe. Man geht in einen Garten, um der Welt zu entfliehen. Im Grunde sind auch unsere Nationalparks nichts anderes als Vermittler paradiesischer Ruhe und ewigen Friedens.

Weit entfernt von den Idealgärten der Vergangenheit und ihrem modernen Gegenstück – der öffentlichen Parkanlage – befinden sich die höllischen Landschaften: Schlackhalden, Stripbergwerke, verunreinigte Flüsse. Wegen der vorherrschenden Tendenz zur Veridealisierung ist die Gesellschaft zu verwirrt, um zu wissen, wie sie sich solchen Orten gegenüber verhalten soll. Keiner will Ferien in einer Abfallgrube machen. Unsere Landschaftsethik ist gerade im Niemandsland der Welt der Kunst überlagert durch abstrakte Ideen und Konzepte.

Ist es möglich, daß gewisse Kunstausstellungen metaphysische Abfallplätze, kategorische Miasmen, intellektueller Schutt, spezifische Zwischenräume visueller Verödung sind? Die Wächter-Direktoren sind immer noch auf die Trümmer metaphysischer Prinzipien und Strukturen angewiesen, einfach, weil sie nichts besseres kennen. Die vernachlässigten Reste von Ontologie, Kosmologie, Epistemologie sind immer noch eine Basis für Kunst. Obwohl metaphysische Methoden verbraucht sind und der Vergangenheit angehören, werden sie immer noch als starke Prinzipien und solide Gründe für Kunstausstellungen vorgebracht. Museen und Parkanlagen sind Friedhöfe erstarrter Erinnerungen der Vergangenheit, die den Anschein von Realität geben. Diese Tatsache erregt große Besorgnis unter Künstlern, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, herauszufordern, sich zu widersetzen und für die zerstörten Ideale verlorener Situationen zu kämpfen.

Robert Smithson

David Tremlett

* 1945 Cornwall, England. Er reist.

Biographisches

Studium an der Falmouth Art School, Cornwall 1962–1963; Birmingham College of Art, 1963–1966; Royal College of Art, London 1966–1969. Projekte in Spanien 1969. Lehrt am Leicester College of Art und Maidstone College of Art 1969. Arbeitet unter dem South London Railway Arch an Objekten, 1970. Reisen durch Europa und Australien 1971.

Einzelausstellungen

Grabowski Gal., London 1970. *Damp Box Corner*, Nigel Greenwood Inc. Ltd., London 1970. *Scarecrows Don't Talk*, Nigel Greenwood Inc. Ltd., London 1970. *3 x Coefficient of Expansion*, Nigel Greenwood Inc., Ltd., London 1970. Gal. Folker Skulima, Berlin 1971. *Work for a Tap Dance*, Gal. Ernst, Hannover, 12. Juni–24. Juli 1971. *Towards a Tap*, Tate, London, 8.–10. März 1972.

Gruppenausstellungen

Young Contemporaries, London 1969. *R.C.A.-U.S.A.*, NYC, 1969. *Invention of Problems*, Leicester Polytechnic, Leics. 1970. * *3 → ∞: New Multiple Art*, Whitechapel Art Gal., London 1970. *British Sculpture Out of The Sixties*, ICA, London 1970. *Wall Show* Lisson Gal., London 1971. *Multiples*, Philadelphia Mus., 1971. *British Avant-Garde*, New York Cultural Center, NYC 1971. * *Prospect '71/Projection*, KH Düsseldorf, 1971. *Film Show*, Situation, London, 7. Sept. 1971.

Editionen

On Putting Body In, Mixed Media, 51x41, Aufl. 10, Hg. Nigel Greenwood Inc., London 1970. *All You Need to be an Artist*, Mixed Media, 5x19x11, Aufl. 3, Hg. Nigel Greenwood Inc., London 1970. *The Art of Searching*, Mixed Media, Aufl. 10, Hg. Nigel Greenwood Inc., London 1971.

Filme

Non-Improvisation, 1971, 16 mm, s/w, Ton, 7'. *Soft Cold Sculpture*.

Eigene Publikationen

Tap Piece (extract from score), in: Studio International, 181/933/Mai 1971, pp. 212–213.

Interview

An Interview with D. T., in: Avalanche 3, Herbst 1971, pp. 10–17.

Periodica

In: Art International, Jan. 1970. In: Das Kunstwerk, März 1970. Guy Brett, *D. T.*, in: flash art 25–26, Juni 1971, p. 11.

GYPSY PIECE.



In the British Isles there are some 50,000 people who are, spoken and often written of as 'Gypsies'. The generalisation is grossly inaccurate, and it is essential from the outset to be quite clear about four main groups which make up this total:

1. Romanies : about 10,000-these are true Roms.
2. Posh-rats: about 10,000-half-bloods.
3. Didakais : about 10,000-mixed,less than half-blood.
4. Travellers : about 20,000-no Gypsy-blood.

TOTAL : ABOUT 50,000

Aus: Jean-Paul Clébert, Les Tziganes

Ausbildung

Trinity College, Hartford, Conn. Cooper Union.

Einzelausstellungen

Betty Parsons Gal., NYC 1965, 1967, 1968. Gal. Schmela, Düsseldorf 1968. Nicholas Wilder Gal., LA 1969. Betty Parsons Gal., NYC, 17. Februar – 7. März 1970. Gal. Rudolf Zwirner, Köln 1970. Members' Gal., Albright-Knox Art Gal., Buffalo 1970. Dallas Mus. of Fine Arts, Dallas, 10. Februar – 28. März 1971 (Kat.). Betty Parsons Gal., NYC, 1. – 26. Februar 1972.

Gruppenausstellungen

A New York Collector Selects: Mrs. Burton Tremaine, San Francisco Mus. of Art, 1965. *The Box Show*, Byron Gal., NYC 1965. *Contemporary American Painting*, Lehigh Univ., 1965. *Drawings from the Collection of Betty Parsons*, 1965–1969 MOMA, Penthouse Gal., NYC 1966. *12th Annual Contemporary Painting Exhibition*, Lehigh Univ., 1966. *Salon International des Galeries Pilotes*, Lausanne 1966. *Preview 1968*, Trinity College, Hartford, Conn., 1968. *Pittsburgh Plan for Art*, 1968. *Betty Parsons Private Collection*, Finch College, NYC 1968. *State University Collection*, Potsdam, NYC 1968. *Painting: Out from the Wall*, Des Moines Art Center, Iowa 1968. *Other Ideas*, Detroit Inst. of Arts, Michigan 1968. Bykert Gal., NYC, Mai–Juni 1968. * *Anti Form*, John Gibson, NYC, Okt.-Nov. 1968. *American Abstract Artists*, Riverside Mus., NYC, Okt.–Dez. 1968. *Some Younger American Painters and Sculptors*, American Federation of Arts, 1968–1969. *Here and Now*, Steinberg Hall, Washington Univ., St. Louis 1969. *American Painting of the 60's*, American Federation of Arts, 1969. *31st Biennial of American Painting*, Corcoran Gal. of Art, Washington D. C., 1969. *Soft Art*, New Jersey State Mus. Cultural Center, Trenton 1969. * *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, Whitney Mus., NYC 1969. *When Attitudes Become Form*, KH Bern 1969. *Young Artists from the Collection of Charles Cowles*, Aldrich Mus. of Contemporary Art, Ridgefield, Conn., 1969. *New Materials*, Austin Art Center, Trinity College, Hartford, Conn., 1970. *Zeichnungen amerikanischer Künstler*, Gal. Ricke, Köln, 15. Mai–25. Juni 1970. *American Drawings*, Gal. Yvon Lambert, Paris, Sept. 1970. **Using Walls*, Jewish Mus., NYC 1970. *Paperworks*, Junior Council of MOMA, NYC, Nov. 1970. Bykert Gal., NYC 1971. *Painting without Supports*, Bennington College 1971.

Editionen

Irregular Eightsided Paper Work, 1:1, Schoeller & Stern, Zeichenpapier, doppelt geleimt, 960 Matt, 100 gr/m², weiß, 145 x 148, sign. und num., Zertifikat, Aufl. 200, Hg. Betty Parsons Gal., NYC und Rudolf Zwirner, Köln 1969.

Werkpublikationen

2 Books 1969, bedruckte und angestanzte Blätter, Filzeinband. Aufl. 150 und I-L für den Künstler, sign., num., Hg. Betty Parsons Gal., NYC 1969.

Periodica

n: New York Herald Tribune, 11. Sept. 1965. S. Preston, *For the Future*, in: New York Times, 12. Sept. 1965. Constance S. Rosenblum, in: The Chelsea-Clinton News, 23. Sept. 1965. S. Preston, *For the Future*, in: Time Magazine, 24. Sept. 1965. In: Art News, Sept. 1965. A. H., in: Arts Magazine, Nov. 1965. G. Glueck, in: New York Times, 25. Febr. 1967. J. Canaday, in: New York Times, 6. Jan. 1968. J. Perreault, *Simple, Not Simple Minded*, in: Village Voice, 18. Jan. 1968. In: Art International, 25. Jan. 1968. In: Art News, Jan. 1968. Robert Pincus-Witten, in: Artforum, März 1968. *News Letter*, in: Art Digest, 1. April 1968. *The Avant Garde: Subtle, Cerebral, Elusive*, in: Time Magazine, 22. Nov. 1968. *Younger Artists Exhibition at Coe*, in: The Cedar Rapids Gazette, 6. März 1969. Christopher Andreae, *Trends: 'Soft Art' in New Jersey*, in: Christian Science Monitor, 24. März 1969. Ivan Karp, *Here and Now*, in: Arts Magazine, März 1969. *This is the Loose Paint Generation*, in: The National Observer, 4. Aug. 1969. In: Art News, April 1970. Robert Pincus-Witten, *The Art of R. T.*, in: Artforum, Febr. 1970, pp. 62-67. *American Art in Germany*, in: Artforum, Nov. 1970. R. M., *R. T.*, in: Art International, XV/5, 20. Mai 1971, p. 59.

Richard Tuttle

* 1941 Rahway, New Jersey. Lebt in New York.

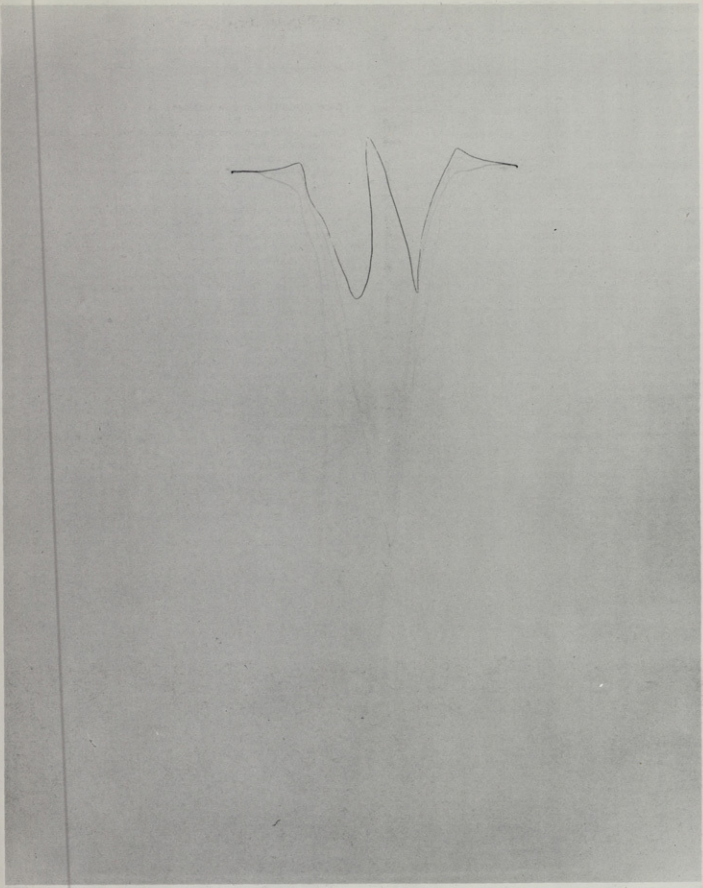
Work is Justification for the Excuse

Just as we have no concern for other people, we have no concern for ourselves. We have a common concern for infinity which we can only think of as indefinite, real, and in, absolute. To believe, as we do, that heaven exists for the chosen is a denial of everything and anything rational in the small letter universe. Therefore, I would say, that our denial of any principle less than equal to denial of reality is in itself greater than equal to that denial. Absolute positivism suffers from Utopian ideals, but there is not and never has been a reality greater than the excruciation of its absolute realization. If this be the case, we are left with nothing other than this impulse to impede ourselves. In other words, to go on. That is justification enough and motivation enough to causally-casually inflict our will upon others for brief periods, which I gather is the express purpose of my invitation to participate in documenta.

I hardly understand anything, much less anything important, but my inclination must, or seems to have, some significance in the world in which I am living. There is seldom any excuse as good as the excuse to be, and the fact that anyone (anyone else) can be motivated in that same direction comes as somewhat of a surprise. That this surprise quality is not only valuable to me, but is also an exercise in the "art of living" causes me to wonder whether the mind's viewpoint has anything to do with what is, after all, the exact viewpoint of its observation, or whether, in fact, that what we judge worth looking at is in fact even in our mind's eye (there). It is however an estimatable fact that an artwork exists in its own reality and in that exists a certain cause and effect pattern which has baffled the ancients as well as myself. To make something which is its own unraveling, its own solution. To make something which like itself is, therefore, the problem, the justification is something like the dream. Ther is no paradox, for that is only a separation from reality. We have no mind, only its dream of being, a dream of substance when there is none.

Work is justification for the excuse

Richard Tuttle



no 4 (Draht)

17 · 78

Ausbildung

Massachusetts College of Art, Boston, B. F. A. Painting 1961–1965. University of Illinois, Urbana, Ill., M. F. A. Painting 1965–1967.

Lehrtätigkeit

Univ. of Illinois, Urbana, Ill., 1965–1968. Univ. of Wisconsin 1967.

Einzelausstellungen

Pomona College Art Gal., Pomona, Cal., 7.–31. Jan. 1971 (Kat./Text: Helen Winer). Sonnabend Gal., Paris, Dez. 1971. Konrad Fischer, Düsseldorf, 14. Jan.–10. Febr. 1972. Situation, London, 29. Jan.–28. Febr. 1972. Gal. Ernst, Hannover, 15. April–19. Mai 1972.

Gruppenausstellungen

Brookline Library, Brookline, Mass. 1964. George Walter Vincent Smith Mus., Springfield, Mass., 1964. Chrysler Art Mus., Provincetown, Mass., 1965. Univ. of Illinois, Union Gal., 1966. Krannert Mus., Urbana, Ill., 1967. *Wisconsin Painters and Sculptors*, Milwaukee Art Center, Wisconsin, 1968. *1968 Biennial of Painting and Sculpture*, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, 8. Sept.–13. Okt. 1968, (Kat./Text: Martin Friedman). *Media 1968*, Kohler Art Center, Sheboygan, Wisconsin, 1968. Univ. of Wisconsin, Madison, 1968. Milwaukee Art Center, Milwaukee, Wisc., 1968–1969. Bradford College, Haverhill, Mass., 1969. Univ. of Wisconsin, Waukesha 1969. * *Pläne und Projekte als Kunst*, KH Bern 1969. *Soft Art 1*, New State Jersey Mus. Cultural Center, Trenton, New Jersey, 1. März–27. April 1969 (Kat./Text: Ralph Pomeroy). * *When Attitudes Become Form*, KH Bern 1969. * *Other Ideas*, Detroit Inst. of Arts, Detroit 1969. *Sign, Signal, Symbol*, Moreau Art Gal., St. Mary's College, Notre Dame Univ., Southbend, Indiana, Nov. 1969 (Kat./Text: R. P. Penkoff). * *Art by Telephone*, Museum of Contemporary Art, Chicago 1969. * *Place and Process*, Edmonton Art Gal., Alberta 1969. * *Art in the Mind*, Allen Memorial Mus., Oberlin College, Ohio 1970. *9 Artists 9 Spaces*, Minnesota State Arts Council, 1. Sept.–15. Okt. 1970 (Kat./Text: Mike Steele). *Body Images*, Mus. of Conceptual Art , SF, 1970. *Faculty Exhibition*, Long Beach Mus. of Art, 1970. *Artists Exposed*, Laguna Beach Art Association, April 1971. * *24 Young Los Angeles Artists*, LA County Mus. of Art, LA, 1971. * *Project: Pier 18*, MOMA, NYC, 1971. * *Prospect 71 — Projection*, KH Düsseldorf 1971. *11 Los Angeles Artists*, Hayward Gal., London, 30. Sept.–7. Nov. 1971 (Kat./Text: M. Tuchman, Jane Livingston).

Periodica

Willoughby Sharp, *Process*, in: Artforum, 8/3, Nov. 1969, pp. 46–49. Willoughby Sharp, *Body Works*, in: Avalanche, 1, Herbst 1970, pp. 14–17. Melinda Terbell, *Los Angeles*, in: Arts Magazine, 45/7, Mai 1971, p. 48. In: Avalanche, 3, Herbst 1971, pp. 1–2. W. W., *Shocked and Outraged*, in: Avalanche, 2, Winter 1971, pp. 58–69. William Wilson, *Two Young Artists make Tandem Debut*, in: Los Angeles Times, 12. Jan., p. 7. Helen Winer, *How Los Angeles Looks Today*, in: Studio International, Okt. 1971, pp. 127–131. Georg Jappe, *Projection: The New Trend at Prospect 71*, in: Studio International 182/939, Dez. 1971, pp. 258–261. Richard Cook, *UK Commentary*, in: Studio International, 183/942, März 1971, pp. 116–121. Bernard Denvir, *London Letter*, in: Art International, XVI/3, März 1972, pp. 42–46.

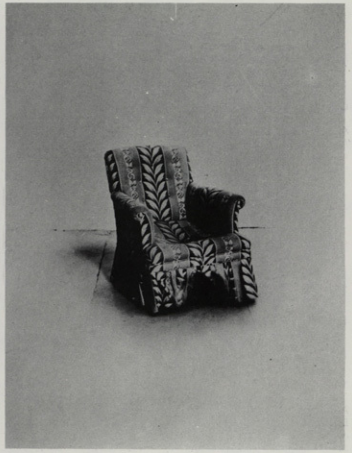
William Wegman

* 1943 Holyoke, Massachusetts. Lebt in Santa Monica, California.









Einzelausstellungen

Cratering Piece, Mills Valley, Cal. 1970. Contemporary Art, Seth Siegelaub, NYC, 10. Nov.–7. Dez. 1964. Seth Siegelaub, NYC 1965. *5 works – L. W.*, Nova Scotia College of Art, Nova Scotia, Canada, 7.–24. April 1969 (E: Statements + 5 Konzepte). Konrad Fischer, Düsseldorf, April 1969 (E/Text: L. W., Statement + Konzept). Wide White Space, Juni 1969 (E/Text: L. W., Statement + Konzept). Gal. Sperone, Turin, 3.–10. Dez. 1969 (E/Text: L. W., Statement + Konzept). art & project, Amsterdam, Sept. 1969 (bulletin 10/Text: L. W., A Translation from one language into another). Konrad Fischer, Düsseldorf, 25. Nov.–11. Dez. 1970 (E/Text: L. W., Konzept). Gal. Sperone, Turin, 14.–22. Dez. 1970 (E/Text: L. W., Konzept). Gegenverkehr Aachen 1970 (Kat. 5/70/ Text: Klaus Honnef, L. W., Konzept: *To the Sea / An die See 2. To the Lake / An den See).* Yvon Lambert, Paris, 19.–26. März 1970. Gal. Folker Skulima, Berlin, 16. Dez. 1970–15. Jan. 1971 (E/Text: L. W., Statement + Konzept). Yvon Lambert, Paris, 3.–13. Febr. 1971 (E/Ausst. der Werkpublikation *10 works). Flowed*, Nova Scotia College of Art, Halifax, Canada 1971. CAYC, Buenos Aires, Sept. 1971 (Kat./Werkpublikation: L. W.). *Broken off* (öffentliches Eigentum/Public Freehold), Postkarte, abgeschickt von LA 1971; von Ost-Berlin 1971 (Org.: Gal. Folker Skulima); von KV Frankfurt a. M.; von Jack Wendler Gal., London, 30. Dez. 1971–6. Jan. 1972. Gal. Toselli, Mailand, Jan. 1972. Leo Castelli Gal., NYC, Febr. 1972 (E/Text: L. W., Konzept). Konrad Fischer, Düsseldorf 1972.

Gruppenausstellungen

Atelier 6, Paris 1963. *25*, Seth Siegelaub, NYC 1966. *Project for S.M.S.*, Letter Edged in Black Press, NYC 1968. *L. W. + Andre, Barry*, Bradford Junior College, Bradford, Mass., 1968. * *Language II*, Dwan Gal., NYC 1968. *The Square in Painting*, The American Federation of the Arts, NYC 1968 (Circulation Exh. Org.: Susan Blank). * *Exterior Situations*, Windham College, Putney, Vermont 1968 (* Charles Ginnever, Statement about the Windham Show, 13. Dez. 1971). * *Jan 5–31*, 1969, NYC 1969. * *0–9*, Vito Acconci + Bernadette Meyer, NYC 1969. * *March*, Seth Siegelaub, NYC 1969. * *Op Losse Schroeven*, SM, Amsterdam 1969. * *When Attitudes Become Form*, KH Bern 1969. * *Konzeption/Conception*, Schloß Morsbroich, Leverkusen, 1969. * *Language III*, Dwan Gal., NYC 1969. * *No. 7*, Paula Cooper Gal., NYC 1969. * *Mai 19 – June 19*, Simon Fraser University, Vancouver, Canada 1969. * *Summer Show*, Seth Siegelaub, NYC 1969. * *The Wall Show*, ACE Gal., LA 1969. * *Groups*, School of Visual Arts, NYC 1969. * *Place and Process*, Edmonton Art Gal., Alberta, Canada 1969. * *Pläne und Projekte als Kunst*, KH Bern, 1969. * *18'6" x 6'9" x 11'2½" x 47" x 11⁵/₁₆" x 29'8½" x 31'9⅜"*, San Francisco Art Institute 1969. * *Art in Process IV*, Finch College Museum, NYC 1969/70. * *587,087*, Seattle Art Mus., 1969/1970. *Groups*, School of Visual Arts, NYC 1970. *Mail Exhibition*, Nova Scotia College of Art and Design. Nova Scotia, Canada 1970. * *String and Rope*, Sidney Janis Gal., NYC 1970. * *18 Paris IV. 70*, Paris 1970. * *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, The New York Cultural Center 1970. * *Art in the Mind*, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio 1970. **Using Walls*, The Jewish Museum, NYC 1970. * *Tokyo Biennale 1970*. * *July/August, Exhibition Book*, Special Issue Studio International, 1970. * *Umwelt Akzente*, Kunstkreis Monschau/ Eifel, Deutschland 1970. * *Language IV*, Dwan Gal., NYC 1970. * *Conceptual Art / Arte Povera / Land Art*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin 1970. * *Information*, MOMA, NYC 1970. **Summer, Exhibition*, Kyoto Municipal Mus. of Fine Art, Kyoto, Japan 1970. * *Software*, The Jewish Mus., NYC 1970 (Kat.: L. W., Konzept + Statement). *American Drawings*, Gal. Yvon Lambert, Paris, Sept. 1970. *Artistes et Décorateurs de Nos Temps – 3e Salon International des Galeries Pilotes*, Musée Cantonal des Beaux-Arts Lausanne, 21. Juni–4. Okt. 1970; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 28. Okt.–6. Dez. 1970 (Kat/Text: René Berger). * *Identifications*, Fernsehgalerie Gerry Schum 1970. * *At the moment*, Zagreb 1971. *Eight Proposals*, Gal. Françoise Lambert, Mailand, 26. Febr. 1971. *Concept & Concept*, Centro Culturale San Fedele, Mailand 1971 (Ausst.: Tommaso Trini). * *Guggenheim International Exhibition 1971*, NYC. *Zur 4. Experimenta*, KV Frankfurt, 28. Mai–6. Juni (Kat./L. W.: Statement). *Wall Show*, Lisson Gal., London, Jan. 1971 (Kat.). *45°30'–73°36' W*, Quebec, Canada/Saidye Bronfman Centre, Montreal, Canada, 1971. * *Situation Concepts*, Innsbruck 1971. * *Pier 18*, MOMA, NYC 1971. United States Servicements Fund, NYC 1971 (Ausst.: Seth Siegelaub). * *Arte de Sistemas*, CAYC, Buenos Aires 1971. * *2. Biennale Nürnberg 1971.* * *Sonsbeek 71, Arnhem.* * *7e Biennale de Paris 1971.* * *Prospect/Projection*, KH Düsseldorf 1971. *Video Gal. Schum*, L'Attico, Rom, 17.–23. Dez. 1971. Gal. Marilena Bonomo, Bari, Dez. 1971. *Changing Terms*, Boston Mus. School Gal., Boston 1971/1972. *Windham II* (Carl Andre, Robert Barry, L. W.), Ausst. + Symposium, Moderator: Seth Siegelaub, Fine Arts Building, Windham College, Putney, Vermont, 20. März 1972. *25. 2. 1972*, art & project, Amsterdam. * *"Konzept"-Kunst*, KM Basel 1972.

Lawrence Weiner

* 1940 Bronx, N.Y. Lebt in New York und Amsterdam.

Werkpublikationen

Statements, Seth Siegelaub/The Louis Kellner Foundation, NYC 1968. In: * *Untitled* (Xerox Book), Ed. Siegelaub/Wendler, NYC 1968. *Tracce/Traces*, Ed. Sperone, Turin 1970 (Aufl. 1000). *10 works*, Ed. Yvon Lambert, Paris, Febr. 1971. *Flowed*, Ed. Nova Scotia College of Art, Halifax, Can. 1971. *Perhaps when removed . . .*, Ed. art & project, Amsterdam, Jan. 1971 (Aufl. 300). *Statement + Une chose vieille . . .*, in: Catherine Millet, * *L'Art Conceptuel comme Sémiotique de l'Art*, in: VH 101 3/Herbst 1970, p. 37. *Causality, Affected and/or Effected*, Ed. Leo Castelli Gal., NYC 1971. *1. Loudly Made Noise (Forte) And/Or Moderately Loudly (Mezzoforte) . . .*, in: flash art 28–29/Dez. 1971/Jan. 1972, p. 9. *Overturned*, in: Klaus Honnef, * *Concept Art*, Köln 1972, pp. 152–160.

Texte des Künstlers

Statement, in: Art-Language 1/1/Mai 1969, pp. 17–18. *Some Notes upon the sculpture itself of Sol LeWitt*, in: Kat. *Sol LeWitt*, Gemeentemuseum Den Haag 1970. *Statement*, in: David Lamelas, * *Publication*, London 1970.

Video

Beached, 1970, 5 visualisations, s/w, je 4', in: * *Identifications*, Videogal. Gerry Schum, Berlin, 1970. *Broken off*, 1971, 5 Visualisations, je 5', s/w. TO + FRO.FRO + TO. + TO + *FRO.* + *FRO* + *TO.*, 5 Visualisations, Leo Castelli Gal., NYC 1972. *Shifted from the Side*, 5 Visualisations, Leo Castelli Gal., NYC 1972.

Podiumsgespräche und Interviews

Carl Andre, Robert Barry, Dan Graham (Moderator), Windham College, Putney, Vermont 1968; Bradford Junior College, Moderator: Seth Siegelaub, 1968. Arthur Rose, * *Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner* in: Arts Magazine 43/4, Febr. 1969, p. 23; in: Ausst. Kat. *Prospect*, 1969. *The Artist and Politics, A Symposium*, in: Artforum 9/1, Sept. 1970, p. 37. *Entretien de Lawrence Weiner avec Michel Claura*, in: VH 101/5/Frühjahr 1971, pp. 64/65. Symposium *Windhall II* (+ Andre, Barry), Windham College, Putney, Vermont, 20. März 1972.

Bücher

* *Kunst van Nu*, Utrecht, 1971. Lucy R. Lippard, * *Changing – Essays in art criticism*, NYC 1971. Klaus Honnef, * *Concept Art*, Köln 1972 .

Periodica

J. Kosuth, * *Art after Philosophy II: Conceptual Art and Recent Art*, 1969. Lucy R. Lippard, *Art within the Arctic Circle*, in: The Hudson Review/Febr. 1970, p. 37. Lucy R. Lippard, *Groups*, in: Studio International 179/920/März 1970, pp. 93–99. J. Burnham, * *Alice's Head-Reflections on Conceptual Art*, in: Artforum, Febr. 1970, pp. 37–43. Catherine Millet, * *L'Art Conceptuel comme Sémiotique de l'Art*, 1970. Anthony Lovell, *LW and 'Works by LW'*, in: Studio International 181/931/März 1971, pp. 126–127. Klaus U. Reinke, * *De werkelijkheid moet overwonnen worden*, 1971. Cor Blok, *Gaat sonsbeek buiten de perken?* in: Museumjournaal 16, 4. Sept. 1971, pp. 169–177. Germano Celant, * *Book as Artwork 1960–1970*, in: Data 1/1, Sept. 1971, pp. 35–53. Richard Cork, *UK Commentary*, in: Studio International 183/942/März 1972, pp. 116–121.

1. The artist may construct the work
2. The work may be fabricated
3. The work need not to be built

Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership

1. Der Künstler kann das Werk realisieren.
2. Das Werk kann von einer anderen Person ausgeführt werden.
3. Es ist nicht notwendig, das Werk zu realisieren.

Jede dieser Möglichkeiten ist gleichwertig
und jede entspricht der Absicht des Künstlers.
Die Entscheidung darüber, welchen Zustand die Arbeit haben soll,
liegt bei ihrem Besitzer.

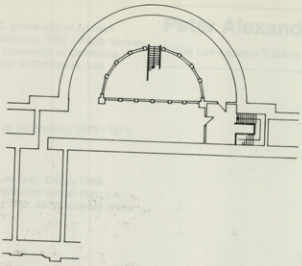
If for to exist within a cultural context
1. An art may be constructed by an artist
2. An art may be fabricated
3. An art need not to be built

A reasonable assumption would be that all are equal and consistent with the condition of art and the relevant decisions as to condition upon receivership are not

Die Frage: soll Kunst, um in einem kulturellen Kontext existieren zu können,
1. durch einen Künstler ausgeführt werden?
2. von einer anderen Person ausgeführt werden?
3. nicht ausgeführt werden?

könnte befriedigend beantwortet werden
in der Übereinkunft, daß alle Zustände gleichwertig sind
und den Bedingungen von Kunst entsprechen
und daß Entscheidungen über Besitzverhältnisse
nicht entscheidend sind.

Idee / Licht



Museum Fridericianum Zweites Obergeschoß

Peter Alexander

* 1939 Los Angeles. Lebt in Los Angeles.

Ausbildung

University of Pennsylvania 1957 - 1960. University of London 1960 - 1962. University of California, Berkeley 1962 - 1963. University of Southern California 1963 - 1964. University of California, Los Angeles, B. A., 1964 - 1965. University of California, Los Angeles, M. F. A., 1965 - 1968.

Lehrtätigkeit

Artist in Residence, California Institute of Technology 1970 - 1971.

Einzelausstellungen

Robert Elkon Gal., NYC 1968. Janie C. Lee Gal., Dallas 1969. Locksley/Shea Gal., Minneapolis 1969. Nicholas Wilder Gal., LA 1970. Robert Elkon Gal., NYC, 7. Nov. - 3. Dez. 1970. Michael Walls Gal., SF 1971. Akron Art Inst., Ohio 1972.

Gruppenausstellungen

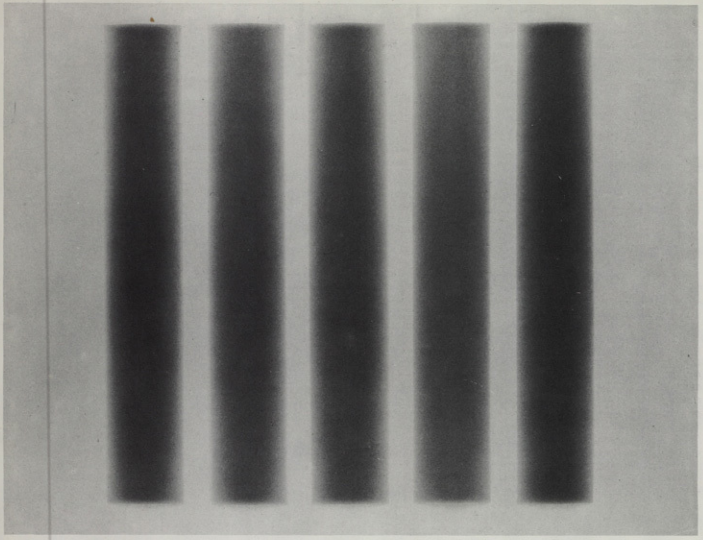
Small Images, Cal. State College, LA 1967. *New Work, Southern California*, Univ. of Cal., San Diego 1968. *West Coast Now*, Seattle Art Mus., 1968 (Kat.). *Plastics: Los Angeles*, Cal. State College, LA 1968. *Made of Plastic*, Flint Inst. of the Arts, Michigan 1968 (Kat.). * *New Media — New Methods*, Org.: MOMA, NYC 1969. *Here and Now*, Univ. of Washington, St. Louis, 10. Jan. - 21. Febr. 1969 (Kat./Text: David Sweet). *14 Sculptors: The Industrial Edge* (Morris u. a. m.), Walker Art Center, Minneapolis, 29. Mai - 21. Juni 1969 (Kat./Text: Barbara Rose, Christopher Finch, Martin Friedman). * *Whitney Annual*, Whitney Mus., NYC 1969. *Highlights: 1968 - 1969*, Larry Aldrich Mus. of Contemporary Art, Ridgefield, Conn., 1969 (Kat.). *2nd Flint Invitational*, Flint Inst. of the Arts, Michigan 1969 (Kat.). *A Plastic Presence*, Milwaukee Art Center 1969 (Kat.). *Other Ideas*, Detroit Inst. of the Arts, Michigan 1969. *69th American Exhibition*, Art Inst. of Chicago 1969 (Kat.). *Permutations: Light and Color* (Arnoldi, Cooper u. a. m.), Mus. of Contemporary Art, Chicago 1970 (Kat.). * *Looking West*, Joslyn Art Mus., Omaha 1970. *A Decade of California Color* (Arnoldi, Morris, Moses, Ruscha u. a. m.), Pace Gal., NYC 1970 (Kat.). * *3 → ∞: New Multiple Art*, Whitechapel Art Gal., London 1970. *Transparency, Reflection, Light, Space: Four Artists*, UCLA Art Galleries, LA, 11. Jan. - 14. Febr. 1971 (Kat./Interview: mit Frederick S. Wight). *Transparent and Translucent Art*, Mus. of Fine Arts, St. Petersburg 1971. *Billy Al Bengston and Peter Alexander*, Locksley/Shea Gal., Minneapolis 1971. *Alexander, Bell, Cooper, McCracken, Valentine*, Ace Gal., LA 1971. *Artists in Residence*, Baxter Art Gal., Cal. Inst. of Technology, Pasadena, 21. Mai - 20. Juni 1971 (Kat./Text: David Smith). Gal. Art in Progress, Zürich 1972 (mit Cooper, Moses, Nauman).

Interview

P. A. in Conversation with Douglas Christmas, Juni 1971.

Periodica

Fidel Danieli, *Some New Los Angeles Artists*, in: Artforum, VI/7, März 1968, pp. 45-46. Jane Livingston, *California State College at Los Angeles Art Gallery, "Plastics: L. A."*, in: Artforum, VI/9/Mai 1968, p. 65. Jane Livingston, *Two Generations in LA*, in: Art in America, 57/1/Jan./Febr. 1969, pp. 92-97. *Exhibition at Elkon Gallery*, in: Art News, 68/2/April 1969, p. 8. Peter Schjeldahl, *New York Letter*, in: Art International, 13/5/Mai 1969, p. 37. Emily Wasserman, *Exhibition at Robert Elkon Gal., New York*, in: Artforum, VII/9/Mai 1969, p. 65. Martin Friedman, *14 Sculptors: The Industrial Edge*, in: Art International, 14/2/Febr. 1970, pp. 36-38. Peter Plagens, *The Sculpture of P. A.*, in: Artforum, IX/2/Okt. 1970, pp. 48-51. Henry J. Seldis, *Four Artists in Space Exploration at UCLA Galleries*, in: Los Angeles Times, 24. Jan. 1971, p. 49. Melinda Terbell, *Los Angeles/UCLA Art Galleries*, in: Arts Magazine 45/5/März 1971, p. 47. Elizabeth Baker, *Los Angeles 1971*, in: Art News 70/5/Sept. 1971, pp. 27-39.



NOV 1, 1971 (Gegossener Polyester, 168 × 168)

17 - 84

Ausbildung

Univ. of California, Irvine, B. A. 1966.

Einzelausstellungen

La Jolla Art Mus., Cal., 1969. Pomona College Art Gal., Pomona, Cal., 1970.

Gruppenausstellungen

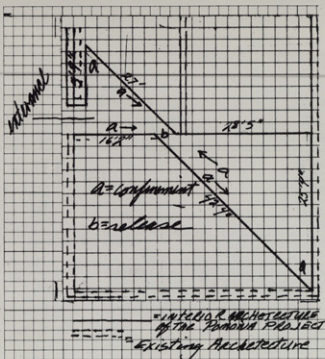
New Work/Southern California, San Diego Art Gal., Univ. of California, San Diego 1968. *West Coast Now*, Portland Art Mus., Portland 1968. * *18'6" x 6'9" x 11'2½" x 47" x 11³/₁₆" x 29'8½" x 31'9³/₁₆"*, San Francisco Art Inst., April 1969. * *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, Whitney Mus., NYC 1969. * *557,087*, Seattle Art Mus., 1969. * *Pläne und Projekte als Kunst*, KH Bern 1969. * *Spaces*, MOMA, NYC 1969. * *Art in the Mind*, Allen Art Mus., Oberlin College 1970. * *24 Young Los Angeles Artists*, Los Angeles County Mus., 1971.

Periodica

Scott Burton, * *Time On Their Hands*, 1969. Lois Dickert Armstrong, *Los Angeles*, in: Art News, 68/4, Sommer 1969, p. 74. Emily Wasserman, *New York*, in Artforum, VIII/1, Sept. 1969, p. 57. Thomas H. Garver, *Los Angeles*, in: Artforum, VIII/5, Jan. 1970, p. 75. Philip Leider, *New York*, in: Artforum, VIII/6, Febr. 1970, p. 71. Gregory Battcock, * *The Politics of Space*, 1970. Dore Ashton, *New York Commentary*, in: Studio International, 179/920, März 1970, p. 118. Willoughby Sharp, *New Directions in Southern California Sculpture*, in: Arts Magazine, 44/8, Sommer 1970, pp. 35, 38. Barbara Munger, *M. A.: An Environmental Project*, in: Studio International, 180/926, Okt. 1970, pp. 160–162. Robert Morris, *The Art of Existence, Three Extra-Visual Artists: Works In Process*, in: Artforum, IX/5, Jan. 1971, pp. 28–33. David Antin, * *It Reaches a Desert in Which Nothing Can Be Perceived but Feeling*. Peter Plagens, *Los Angeles*, in: Artforum, X/2, Okt. 1971, p. 87.

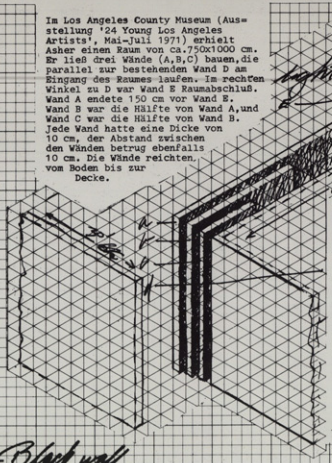
Michael Asher

* 1943 Los Angeles. Lebt in Venice, California.



Michael Ashers Anliegen sind erdachte Veränderungen gegebener Räume durch Einziehen von architektonischen Elementen und durch Manipulation der Lichtverhältnisse. Im Raum, den er für das Pomona College 1970 schuf, teilte er den Galerieraum in zwei gegenüberliegende Dreiecksräume, die durch einen Durchgang kommunizierten. Der kleine Dreiecksraum erhielt Licht durch die Eingangstüre von der Straße her. Der größere Dreiecksraum hatte keine andere Lichtquelle als das vom ersten Raum reflektierte Licht.
Der optische Eindruck im ersten Raum vermittelte eine Begrenzung durch die spitzen Winkel. Schon im Durchgang zum zweiten Raum verflüchtigt sich dieser Eindruck: man blickt in einen Dämmerlichtraum. Beim Eintritt in den zweiten Raum ist der Betrachter mit dem spitzen geschlossenen Raumwinkel konfrontiert, einem abwehrenden Raum. Bei genauerer Betrachtung erlebt der Besucher einen Spiegeleffekt, die Wiederholung des ersten Raums.

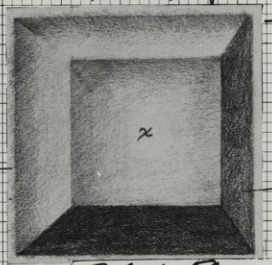
Im Los Angeles County Museum (Ausstellung '24 Young Los Angeles Artists', Mai-Juli 1971) erhielt Asher einen Raum von ca.750x1000 cm. Er ließ drei Wände (A,B,C) bauen,die parallel zur bestehenden Wand D am Eingang des Raumes laufen. Im rechten Winkel zu D war Wand E Raumabschluß. Wand A endete 150 cm vor Wand E. Wand B war die Hälfte von Wand A,und Wand C war die Hälfte von Wand B. Jede Wand hatte eine Dicke von 10 cm, der Abstand zwischen den Wänden betrug ebenfalls 10 cm. Die Wände reichten vom Boden bis zur Decke.



Die normale Raumbeleuchtung dringt in den Zwischenraum zwischen Wand A und E ein. Durch die drei Wandkonstruktionen wird der Lichteinfall gebrochen und das Licht zunehmend diffuser. So stellt sich der Augentrug ein, man könne in dem nicht beleuchteten Raum etwas sehen. Der Betrachter erfährt visuell am Ende des Raumes in den er blickt dieselben visuellen Bedingungen, die er selber um sich hat, d.h., der Betrachter erfährt seine unmittelbare Umgebung in Distanz zu sich selbst.

white ceiling

Black walls



symmetrical room 12'x12'x25'

white wall

Black floor

Asher's neue Pläne sind fiktive Veränderungen der Räume durch Bemalung der Wände. So werden z.B. zwei Flächen (eine Wand und der Boden) schwarz gestrichen und zwei (eine Wand und die Decke) weiß. Diese Werke erhalten eine perzeptive Dialektik zwischen

1. statisch - aktiv
2. geschlossen - offen
3. begrenzt - unbegrenzt

Die schwarzen Flächen absorbieren Licht (dichter Raum). Durch die weißen Flächen wird Licht weitergegeben (offener, diffus belichteter Raum).

Text & Diagrams by Robt. Smithson 2/72

Wichtige Aufenthalte und Reisedaten

New York City 1943–1950. Los Angeles 1950–1951. Ojai, Cal. 1951–1961. Europa 1961–1962. Ventura, Cal. 1962–1963. Los Angeles 1963–1968. Europa, New York, Texas, New Mexico und Venice 1969–1970. Central America, März–April 1971. Chouinard Art Inst., LA, 1963.

Einzelausstellungen

Ace Gal., LA, März 1969. Michael Walls Gal., SF, 4.–21. März 1970. Pomona College Art Gal., Nov.–Dez. 1970. Alfred Schmela, Düsseldorf 1970. Pasadena Art Mus., Pasadena, Cal., 1971. Ace Gal., LA, 1972.

Gruppenausstellungen

Arp to Artschwager, Goldowsky Gal., NYC, 1967. *Whitney Annual*, Whitney Mus., NYC, 1967. *West Coast Now*, Portland, Seattle, SF, 1968. *New Work-West Coast*, Univ. of Cal. Art Gal., La Jolla 1968. *One Month*, Seth Siegelaub's International Exhibition, 1968. *Appearing and Disappearing Image*, Newport Harbor Art Mus., 1968. * *Whitney Annual*, Whitney Mus., NYC, 1969. *69th American Exhibition*, Art Inst. of Chicago 1970. *Group Show*, The Douglas Gal., Vancouver, B. C., 1970. *Three Young American Artists*, Allen Memorial Art Mus., Oberlin College, Ohio, April–Mai 1970 (Kat./Text: Athena T. Spear). * *Permutations: Light and Color*, Mus. of Contemporary Art, Chicago 1970. *Afterquake*, Friends of Contemporary Art, Denver, Colorado 1971. * *24 Young Los Angeles Artists*, LA County Mus. of Art, LA, 1971. *Alexander, Bell, Cooper, Valentine*, Ace Gal., LA, 1971. *Theodoron Awards*, Guggenheim Mus., NYC, 1971. *Art in Progress* (Alexander u.a.m.), Zürich, April 1972. *Drawing Show* (Arnoldi u.a.m.), Betty Gold Fine Prints, LA, 1972.

Periodica

Elizabeth C. Baker, *Los Angeles 1971*, in: Art News, Sept. 1971, pp. 27–39. Helen Winer, *How Los Angeles Looks Today*, in: Studio International, Okt. 1971, pp. 127–131. Peter Plagens, *Los Angeles*, in: Artforum, X/2, Okt. 1971, pp. 86–90.

Ron Cooper

* 1943 New York. Lebt in Venice, California + Truchas, New Mexico.

R. C. *Es gibt zwei Arten von Farben. Eine ist additiv und eine ist subtrahierend. Pigmentfarbe ist subtrahierend. Je mehr Pigmentfarbe man benützt, desto weniger Licht ist im Werk. Umgekehrt ist desto mehr Licht da, je mehr Farben man im Licht benützt. Wenn Du rotes Licht, grünes Licht und blaues Licht verwendest und miteinander mischst, dann ist die Summe all dieser Farben weiß, d.h., das ganze Licht im Spektrum. In der Pigmentfarbe ist weiß die Absenz aller und schwarz die Präsenz aller Farben. Es funktioniert nach zwei Seiten hin.*
Ich will damit zeigen, daß Schwarz und Schwarz zwei verschiedene Dinge sind. Wenn ich Pigmentfarbe verwende, ist Schwarz die Sättigung von allen möglichen Farbpigmenten. Wenn ich Lichtwellen verwende, ist Schwarz das Fehlen aller Farbwellen.

D. C. *Wie steht es mit den Lichtquellen für Deine Werke?*

R. C. *Wenn kein Licht da ist, kann man meine Werke nicht sehen. Sie verändern sich ständig gemäß der umgebenden Lichtquellen. Sie verändern das Licht.*

D. C. *Wie bist zu den Ausmaßen Deiner Werke gekommen?*

R. C. *Ich arbeite auf einer Ebene, und das Zentrum liegt genau in dem Punkt, den ich erreichen kann. Die Werke sind also zweimal meine Reichweite, ca. 190 cm.*

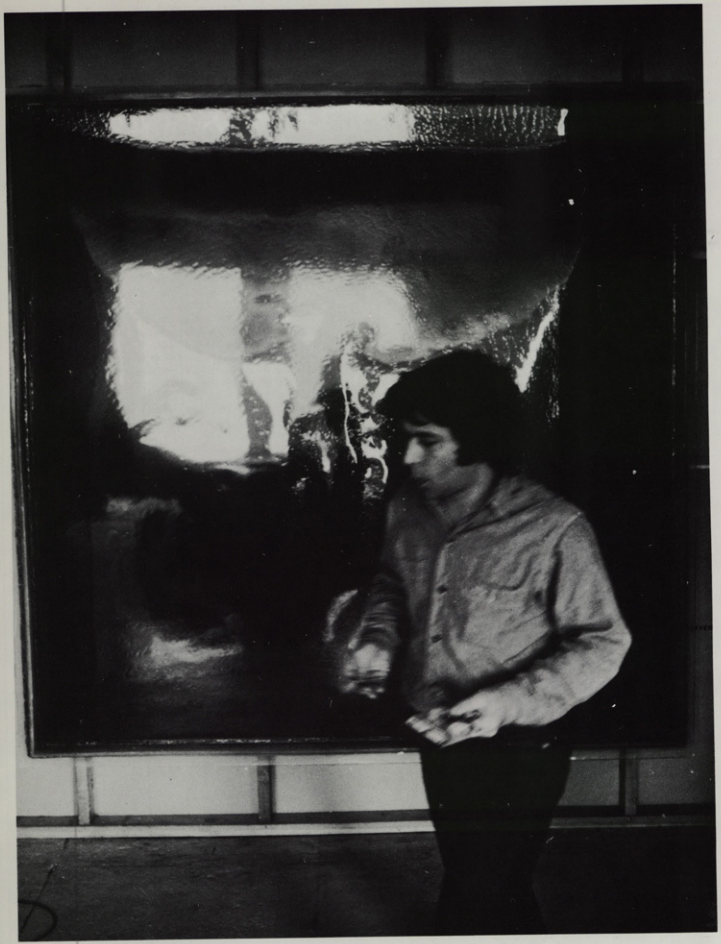
D. C. *Warum hängst Du die Werke in einer vorbestimmten Höhe?*

R. C. *Ich will das Zentrum auf Augenhöhe des mittelgroßen Betrachters wissen, damit er, wenn er auf das Werk zugeht, in dessen Raum eintritt oder ein Territorium betritt, statt ein Bild vor sich zu haben. Wenn ich das Werk zu hoch hängen würde, würde es wie ein Bild aussehen.*

D. C. *Die Oberflächen deiner Bildfelder sind oft sehr gewellt, andere sind ganz flach.*

R. C. *Es gibt so viele Variable, Greifbares und Unbegreifliches in jedem Werk. Es kommt schlußendlich nur darauf an, ob es optisch funktioniert oder nicht.*

Aus einem Interview mit Douglas Christmas, Juni 1971.



R. C. vor einem Polyesterharz-Bild (218 × 218) in seinem Atelier in Venice, Cal., Febr. 1972

Ausbildung

University of California, Los Angeles, A. B., 1966.
Chouinard Art Institute, Los Angeles 1968.

Einzelausstellungen

Michael Walls Gal., LA, April–Mai 1972.

Gruppenausstellungen

Six Attitudes, Pomona College, Pomona, Cal., April 1969 (Kat.). *Nine Artists: Los Angeles Contemporaries*, Univ. of California, Irvine, April 1970 (Kat.). * *Projections: Anti-Materialism*, La Jolla Mus., 1970. *New Talent Award Winners*, Los Angeles County Mus. of Art, LA, Nov. 1970 (Kat.). *After Quake*, Friends of Contemporary Art, Denver, Colorado, April 1971. *Exhibition 10*, Contemporary Arts Mus., Houston, Texas, März–Juni 1972. (Kat.). *Los Angeles '72*, Sidney Janis Gal., NYC, Mai 1972 (Kat.).

Periodica

Jane Livingston, *Four Los Angeles Artists*, in: Art in America, Sept./Okt. 1970, pp. 126–131. Willoughby Sharp, *New Directions in Southern California Sculpture*, in: Arts Magazine, Sommer 1970, pp. 35–38. Joseph E. Young, *Los Angeles*, in: Art International, 20. Jan. 1971, pp. 46–52, 84. Robert Hughes, *View from the Coast*, in: Time Magazine, 1. Febr. 1971, pp. 58–59. Elizabeth C. Baker, *Los Angeles, 1971*, in: Art News, Sept. 1971, pp. 27–39.

David Deutsch

* 1943 Los Angeles. Lebt in Venice, California.

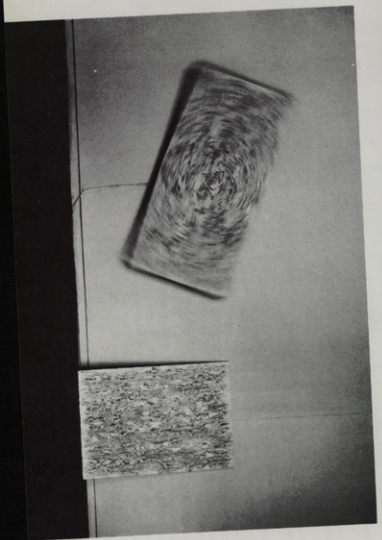
David Deutsch's new work is involved with optical afterimages of motion. The work, however, is not simply a means of generating these optical phenomena – rather, it is a means by which the spatial dimensions of the phenomena are articulated.

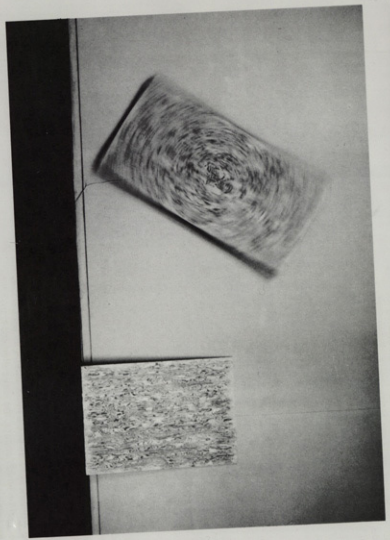
The work in this exhibition consists of two plywood sheet elements whose surfaces are painted – one revolving, one static. The spinning element attracts one's initial attention. Due to the afterimage of motion which occurs, the static element also appears to be spinning. By replicating the wood grain in paint, Deutsch establishes for the paint an independence from the support – consequently, it is freed from its role of articulating pictorial space. The paint, nevertheless, still functions in part as it does in pictorial space, isolating areas or zones in space. The painted wood grain two-dimensionally fixes a zone in the visual field in which the afterimage takes place and thereby defines the space in which the phenomena occur.

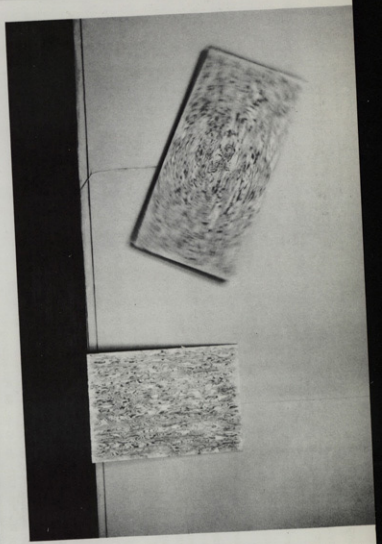
This use of painting to depict phenomena represents an interesting inversion of the relationship between optical phenomena and pictorial space. Conventionally, optical effects have been used in altering the nature of pictorial space, in the terms of painting, or in attacking the boundaries which painting erects between itself and the world of phenomena. For instance, in most "op" painting, optical phenomena function in the guise of pictorial structure. As a result, the structure of the phenomena themselves is lost in the translation into painting, allowing access only to their surface appearance. David Deutsch's new work distinguishes itself by the way in which it pictorializes optical phenomena in the context of optical phenomena.

Rick Dubov
University of California, Irvine
1972

SPINNING PETO, 1971–1972 (Sperrholz, Acryl, Elektromotor, ca. 282 × 473 × 7,5), Michael Walls Gallery, Los Angeles.







Ausbildung

Univ. of California, Los Angeles, M. A., 1958. Tamarind Lithography Stipendium 1968.

Lehrtätigkeit

Univ. of California, Irvine 1968–1971.

Einzelausstellungen

Ferus Gal., LA 1958. Dilexi Gal., SF 1958. Ferus Gal., LA 1959. Area Gal., NYC 1959. Ferus Gal., LA 1961. Alan Gal., NYC 1962. Ferus Gal., LA 1963. Mizuno Gal., LA 1969, 1970. Hansen-Fuller Gal., SF 1971. Sonnabend Gal., NYC 1971. Pomona College Gal., Claremont, Cal., 15. Nov.–17. Dez. 1971 (Kat./Text: Helene Winer). Ronald Feldman Inc., NYC, 20. Nov. 1971–31. Jan. 1972. Daytons Gal. 12, Minneapolis, Minn. 1972.

Gruppenausstellungen

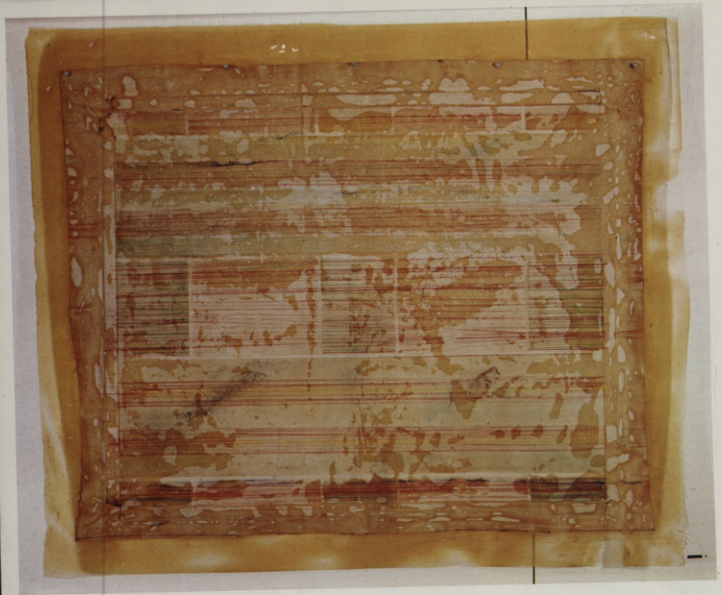
Annual, Los Angeles County Mus., LA 1959. *Los Angeles Painters Under 35*, Dickson Gal., Univ. of California, LA 1959. *Invitational*, Pennsylvania Academy, 1961. *Annual*, San Francisco Mus., SF 1961. *New Object*, Pasadena Art Mus., Cal. 1961. *Annual*, San Francisco Mus., SF 1962. *Annual*, Art Inst. of Chicago, 1962. *Fifty California Artists*, The Whitney Mus. of American Art, NYC 1962 (Kat./Text: Lloyd Goodrich, George Culler). *Pacific Coast Invitational*, Santa Barbara Mus., Cal. 1962. *The Late Fifties at the Ferus*, Los Angeles County Mus., LA 1968 (Kat./Text: James Monte). *Drawings/69*, Ithaca College Mus. of Art, NY 1969. *Tamarind Prints*, MOMA, NYC 1969. *International Graphics Exhibition*, Florenz 1969. *West Coast, 1945–69*, Pasadena Art Mus., Cal. 1969. Gal. Simone Stern, New Orleans, Febr. 1970. *A Decade of California Color*, Pace Gal., NYC 1970. *Biennial*, Corcoran Gal. of Art, Washington D. C. 1971. * *Looking West 1971*, Joslyn Mus., Omaha 1971. *Inaugural Exhibition*, Walker Art Center, Minneapolis 1971. Akron Art Inst., Akron, Ohio 1972 (Kat./Text: Alfred G. Radloff). Albright-Knox Art Gal., Buffalo, NY, 1972. *USA West Coast*, KV Hamburg 1972 (Kat./Text: Helmut Heißenbüttel); KV Hannover, 1972; KV Köln, 1972; Württembergischer KV, Stuttgart, 1972.

Periodica

Clare Ashton, *Art: Downtown Stroll*, in: New York Times, 28. Nov. 1958. Dore Ashton, *Art: Nine Galleries Hold Combined Show*, in: New York Times, 10. Dez. 1958. Dore Ashton, *Art: Tenth Street Stroll*, in: New York Times, Jan. 1959. In: Arts, 33/Jan. 1959, p. 64. James Schuyler, *Exhibition at Area*, in: Art News, 55/9/Jan. 1959, pp. 18. Bennett Schiff, in: New York Post, 5. April 1959. Dore Ashton, *Art*, in: Arts and Architecture, 73/April 1959, pp. 10, 33. Henry Seldis, *Art: E. M. at Ferus*, in: Los Angeles Times, 3. Mai 1959, V, p. 8. Jules Langsner, *Los Angeles: E. M. in Abstraction*, in: Art News, 58/4/Sommer 1959, p. 59. Henry Seldis, *Art: 1959 Annual Museum Show*, in: Los Angeles Times, 9. Aug. 1959, V, p. 5. A. J. Bloomfield, *The Art World*, in: News-Call Bulletin, SF, 14. März 1961. A. J. Bloomfield, *Art*, in: News-Call Bulletin, SF, 12. Juli 1961. Gerald Nordland, *Art*, in: Los Angeles Mirror, 15. Dez. 1961. Henry Seldis, *Art*, in: Los Angeles Times, 15. Dez. 1961. Brian O'Doherty, in: New York Times, 26. Jan. 1962. Carlyle Burrows, in: New York Herald Tribune, 28. Jan. 1962. Lawrence Campbell, *Alan Gallery*, in: Art News, 61/1/März 1962, p. 21. Henry Hopkins, *West Coast Style: E. M.*, in: Art Voices, V/1/Herbst 1966, p. 69. William Wilson, *Galleries: A Look Back at the Ferus*, in: Los Angeles Times, 25. Nov. 1968, IV, p. 12. Billy Al Bengston, *Late Fifties at the Ferus*, in: Artforum, VII/5/Jan. 1969, pp. 33–36. Marilyn Pink, *E. M.*, in: Graphic Arts Council Newsletter, IV/5/Jan.–Febr. 1969, p. 5. Jane Livingston, *Two Generations in Los Angeles*, in: Art in America, 57/1/Jan. 1969, pp. 92–97. Henry Seldis, *Art Walk*, in: Los Angeles Times, 14. März 1969, IV, p. 4. Thomas Garver, *Los Angeles: Mizuno*, in: Artforum, 7/10/Sommer 1969, p. 67. Henry Seldis, *Pasadena's Lo[illegible]sided West Coast Survey*, in: Los Angeles Times Calendar, 30. Nov. 1969, p. 78. Thomas Albright, *New Gallery Lures Back So[illegible]e Artists*, in: San Francisco Chronicle, 18. Dez. 1969, p. 44. Robert Hughes, *Art: View from the Coast*, in: Time Magazine, 97/8/Febr. 1970. *Art News*, in: Los Angeles Times Calendar, 17. Mai 1970, p. 49. Henry Seldis, *Art Walk*, in: Los Angeles Times, 22. Mai 1970, IV, p. 8. Peter Plagens, *Los Angeles: E. M., Mizuno Gallery*, in: Artforum, 9/Sommer 1971, p. 82. William Wilson, in: Los Angeles Times, 10. Aug. 1970, IV, p. 5. Peter Plagens, *Los Angeles, Mizuno*, in Artforum, 9/Okt. 1970, p. 88. William Wilson, *Art Walk, La Cienega*, in: Los Angeles Times, 27. Nov. 1970, IV, p. 16. Billy Al Bengston, *Los Angeles Artists Studios*, in: Art in America, 58/6/Nov. 1970, pp. 100–106. Peter Plagens, *Los Angeles: Artist Studio*, in: Artforum, 9/3/Nov. 1970, p. 89. Melinda Terbell, *Los Angeles: Mizuno Gallery*, in: Arts, 45/Nov. 1970, p. 53. Peter Plagens, *West Coast Blues*, in: Artforum, IX/6/Febr. 1971, pp. 52–57. Melinda Terbell, *E. M., Mizuno Gallery, Los Angeles*, in: Arts, 45/Febr. 1971, p. 45. Vida Herms Drath, *The 32nd Corcoran Biennial, Art as Visual Event*, in: Art International, XV/5/Mai 1971, pp. 40–44. Barbara Rose, *New Art Action in Minneapolis*, in: Vogue, 1. Aug. 1971, p. 70. *They Left Beverly Hills to Live in ... Winery*, in: New York Times, 4. Sept. 1971, pp. 10–11. Helene Winer, * *How Los Angeles Looks Today*, 1971. April Kingsley, *E. M.*, in: Art News, Jan. 1972, p. 20. Joseph Masheck, *E. M.*, in: Artforum, Febr. 1972. Peter Plagens, *E. M.*, in: Artforum, März 1972.

Edward Moses

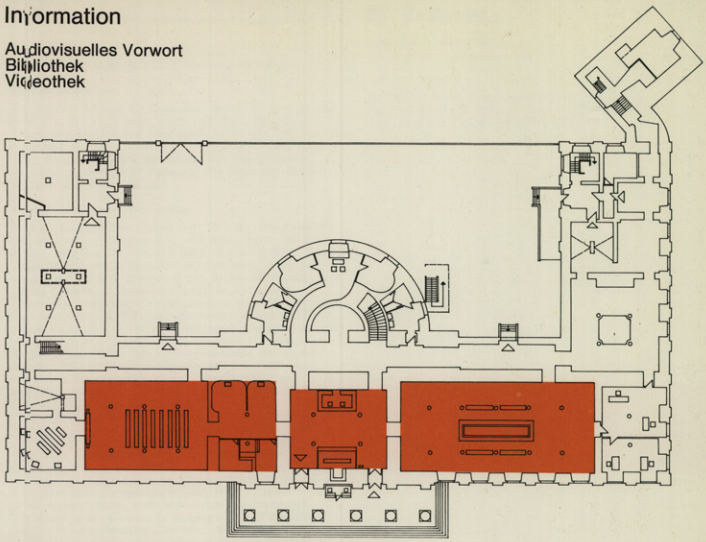
* 1926 Long Beach, California. Lebt in Santa Monica California.



ILL. 63, HEGEMANN (Pulverfarbe, Leinwand, Polyester, 182,5 × 216) Ronald Feldman Fine Arts Inc., NYC

Information

Audiovisuelles Vorwort
Bibliothek
Videothek



Museum Fridericianum Erdgeschoß Mitte

Ausbildung

Werkkunstschule Krefeld, 1959. Kunstakademie Düsseldorf, 1961.

Lebertätigkeit

Hochschule für Bildende Künste, Hamburg, seit 1971.

Einzelausstellungen

Graphisches Kabinett der Freien Gal., Berlin, 29. April–31. Mai 1964 (P.). Gal. René Block, Berlin 1965 (Kat.). Gal. Patio, Frankfurt a. M. 1966. Gal. René Block, Berlin 1967. Gal. Zwirner, Köln 1967. Gal. René Block, Berlin 1969. Goethe Inst., Athen 1970 (Kat.). Gal. Centro, Oldenburg 1970 (Kat.). Deutsche Bibliothek, Rom 1970. KV Hamburg, 1971 (Kat.). Gal. Baecker, Bochum, 5. Nov.–1. Dez. 1971.

Wichtigere Gruppenausstellungen

Gal. am Bismarckplatz, Krefeld 1963. *Neodada, Pop Decollage, Kapitalistischer Realismus*, Gal. René Block, Berlin, 16. Sept.–5. Nov. 1964 (Kat.). *Hommage à Berlin*, Gal. René Block, Berlin 1965. *Phänomene und Realitäten*, Rowohlt Verlag Reinbek, Hamburg Sept. 1965. *Kritische Grafik*, Brünn, CSSR 1966. *Junge Generation*, Akademie der Künste, Berlin 1966. *Avantgarde in Editionen*, Volkshochschule Köln, 1967. *Fetische*, Gal. Tobiès & Silex, Köln 1967. *Hommage à Lidice*, Gal. René Block, Berlin, 22. Okt.–17. Nov. 1967, die ausgestellten Arbeiten wurden dem Mus. in Lidice CSSR geschenkt (Kat. mit Grußwort von Herbert von Buttlar). *Kunstpreis der Jugend*, Bochum 1967 (Kat.). *ars multiplicata*, KH Köln, 1968 (Kat.). *Kunst und Werbung*, Gal. Hammer, Berlin 1968 (Kat.). *Exzentrische Kunst*, Gal. t, Heidelberg, Kassel 1968. *Prints from Germany*, NYC 1968. *Objekte*, Staatsgalerie Stuttgart, 1969. *Intermedia '69*, Studentenhochhäuser, Heidelberg 1969. *Industrie und Kunst*, Duisburg; Warschau 1969. *Filmwoche*, KH Köln, 1969. *Jetzt*, KH Köln, 14. Febr.–18. Mai 1970 (Kat./Text: Helmut R. Leppien). *Pop-Sammlung Beck*, Rheinisches Landesmus., Bonn 1970 (Kat./Text: H. von Petrikovitis, H. Beck, K. Cladders). *Zeitgenossen*, KH Recklinghausen, 6. Mai–16. Juli 1970 (Kat./Text: Thomas Grochowiak, H. C. L. Jaffé). *Information*, MOMA, NYC 1970. *Kunst und Politik*, KV Karlsruhe, 1970 (Kat./Text: G. Bussmann, Robert Kudielka); KH Basel, 1971; Frankfurt a. M. 1971. *3→∞: New Multiple Art*, Whitechapel Art Gal., London 1970. *Meister der Druckgrafik*, KV Hamburg, 1970. *Entwürfe, Projekte, Partituren: Zeichnungen* u. a. Palermo, Polke, Vautier, Beuys), Gal. René Block, Berlin, 1.–31. März 1971 (Kat./Text: René Block). *Aktiva*, Haus der Kunst, München, 20. März–9. Mai 1971 (Kat.). *Die Puppe – Aspekte zum Bild der Frau*, Haus am Waldsee, Berlin, März–April 1971 (Kat.); Leverkusen; Frankfurt a. M. 1971. *Prospect 71/Projection*, KH Düsseldorf, 1971. *Metamorphose des Dinges*, Berlin 1971.

Filme

Zoo, 1969, 16 mm, s/w., o. Ton, 15'. *Madame Butterfly*, 1969, 16 mm, s/w, Ton, 10'. *Musikfilm-Stumm*, 1969, 16 mm, s/w, o. Ton, 10'. *Ideale Landschaft*, 1969, 16 mm, c., 3'. *Die geschiedene Frau*, 1969, 16 mm, s/w, Ton, 2'. *Walkings*, 1969, 16 mm, s/w, Ton, 20'. *Nr. 1 – Sieg*, 1970, 16 mm, 1'30"; eine Person geht von der Berliner Siegessäule auf die Kamera zu. Der Film ist beendet, wenn sich Person und Säule exakt decken. Sieg! *Nr. 2 – Mauer*, 1970, 16 mm, 1'20"; 18 m Filmmaterial – 18 m Weg bis zur 'Mauer'. Der Film ist beendet, wenn die Kamera an die 'Mauer' stößt und 18 m Film belichtet sind. *Nr. 3*, 1970, 16 mm, 2'30"; Stanley Brouwn und ich gingen eines-schönen-Tages diesen Weg ... *Nr. 4 – Passer*, 1970, 16 mm, 4'50"; in der ersten Belichtung wird die Reproduktion eines Objektes gefilmt. In einer Überblendung wird versucht, das reale Objekt in die Reproduktion einzupassen. Der Film ist beendet, wenn sich Original und seine Reproduktion decken. *Nr. 5 – Parallel/Identität*, 1970, 16 mm, 3'30"; Geschwindigkeit des Gehers = Geschwindigkeit des Filmes. *Nr. 6 Out/In – Imaginär*, 1970, 16 mm, 6'20"; OUT – Straßen, die das Wort 'OUT' bilden können, werden ausgewählt. Das Wort wird mit laufender Kamera abgefahren. IN – Das Wort 'IN' wird mit laufender Kamera in den Himmel geschrieben. *Die Welt im Kopf – Skala*, 1970, 16 mm, c., 8'. *Helmut von Florenz*, 1970, 16 mm, s/w, Ton, 6'. *MA MA*, 1970, 16 mm, s/w, Ton, 2'. *Fernsehoper*, 1971, 16 mm, s/w, Ton, 1'20".

Editionen

Bisher erschienene Grafik im Buch: *Grafik des Kapitalistischen Realismus*, René Block, Berlin 1971. Seitdem erschienen:

KP Brehmer

* 1938 Berlin. Lebt in Berlin.

Skyline von Berlin, Siebdruck, 61x43, sig., num., Aufl. 165, Hg. Gerhard Steidl, Göttingen 1972. *Gelbe Gefahr*, 29,5x21, sign., Aufl. 1000, Hg. art intermedia, Köln 1972.

KORREKTUR DER NATIONALFARBEN
(gemessen an der Vermögensverteilung)

Mittelstand

restl. Haushalte

Grosskapital

Korrektur der Nationalfarben II, 1970 (Öl/Leinwand, 320 × 120)

Bibliographie

Studium an der Akademie der Schönen Künste, Sofia 1952–1956. Praktikum am Burian Theater, Prag. 1956. Studierte ein Semester an der Kunstakademie in Wien, 1957. Übersiedlung nach Paris. Erste Pakete und verpackte Objekte, 1958. Erstes Projekt für die Verpackung öffentlicher Gebäude, 1961. Gestapelte Ölfässer und Verpackungen im Kölner Hafen, 1961. Schließt sich der von Christo verpackten Gruppe *Nouveau Réalisme* an, Pariser Restany 1960 gegründeten Gruppe *Nouveau Réalisme* an, 1961. *Iron Curtain*, Mauer aus Ölfässern in der Rue Visconti, Paris, 1962. Gestapelte Ölfässer in Gentilly bei Paris, 1962. *Wrapping a Girl*, London 1962. Erste Schaufensterfront, 1964. Erste Luftverpackung und erster verpackter Baum, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven 1966. 12 920 m² Verpackung, Walker Art Center, Minneapolis School of Art, 1966. Verpackung eines Brunnens und eines mittelalterlichen Turms in Spoleto, 1968. Erste Verpackung eines öffentlichen Gebäudes: Kunsthalle Bern, 1968. 5600 m² Verpackung für documenta 4 (Luft-Verpackung, 85,34 m hoch, 10,05 m Durchmesser, sechs Betonverankerungen in einem Umkreis von 274,32 m), 1968. Schaufensterpassage, 457,20 m². Verpackte Küste, 1968. Projekt für eine verpackte Küste, 1968. Mastaba aus 1240 Ölfässern, Philadelphia Inst. of Contemporary Art, 1968. Verhüllung des Philadelphia Inst. of Contemporary Art, Chicago, 1969. Verpackung des Museums of Contemporary Art, Chicago, 1969. 8535,55 m² verpackter Fußboden, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1969. 304 800 m² verpackte Küste, Little Bay bei Sydney, Spezialgewebe (erosion control fabric), 66 672 m Seil, 1969. Houston Mastaba, Texas, Projekt für 1 249 000 gestapelte Ölfässer, 1969. Projekt für einen gesperrten Highway, 1969. Projekt für die Verpackung aller Bäume der Champs Elysées, Paris 1969. Projekt für Valley Curtain, Colorado 1971, hängendes Spezialgewebe, 1970. Verpackte Monumente, Mailand: Vittorio Emanuele, Piazza Duomo, Leonardo, Piazza Scala, 1970. Valley Curtain, Rifle, Colorado, 381 m breit, 54,9–111,3 m hoch, 1971–1972.

Einzelausstellungen

Gall. Haro Lauhus, Köln, Juni 1961 (Kat./Text: Pierre Restany). Galerie J, Paris, Juni 1962 (Kat./Text: Pierre Restany). *Wall of Oil Drums The Iron Curtain*, Rue Visconti, Paris 1962. Gal. Schmela, Düsseldorf 1963. Gal. Apollinaire, Milano 1963 (Kat.: Found Texts, Collage, 1969. *Empaquetage du monument*, Gal. Apollinaire, Milano 1963 (Kat./Text: Pierre Restany). Gal. del Leone, Venedig 1963. Gal. la Tartaruga, Rom 1963. Gal. Ad Libitum, Antwerpen 1964. Gal. G. E. Spezialgewebe, Turin 1964 (Kat.). Gal. del Leone, Venedig 1964. Gal. Schmela, Düsseldorf 1964. *Empaquetages, Volumen Temporale*, Stedelijk van Abbemus., Eindhoven, 6. Mai – 5. Juni 1966 (Kat./Text: L. Alloway). *42 390 Cubic Feet empaquetage*, School of Art Walker Art Center, Minneapolis 1966. Leo Castelli Gal., NYC, 28. Mai – 30. Juni 1966. Wide White Space Gal., Antwerpen, April 1967. Gal. Der Spiegel, Köln 1967. John Gibson, Commissions Inc., NYC 1968. *The Museum of Modern Art*, MOMA, NYC 1968 (Kat./Text: W. Rubin). *1,240 Oil Drums Mastaba*, Inst. of Contemporary Art, Philadelphia 1968 (Kat./Text: Stephen S. Prokopoff). Galleria del Leone, Venedig 1968. Lo Giudice Gal., Chicago 1969. Museum of Contemporary Art, Chicago 1969 (Kat./Text: Jan van der Marck). Wide White Space Gal., Antwerpen, 10. Mai – 6. Juni 1969 (Kat.). Central Street Gal., Sydney, 22. Okt. – 8. Nov. 1969. *Wool Works*, National Gal. of Victoria, Melbourne, 1.–30. Nov. 1969 (Kat./Text: Jan van der Marck). John Gibson, Commissions Inc., NYC 1969. Gal. Der Spiegel, Köln 1969. *305 000 m² verpackte Küste*, Photographische Dokumentation der verpackten Küste von Little Bay, Kaiser-Wilhelm-Mus., Krefeld, 13. Mai–14. Juni 1970; Ars Studio, Kopenhagen; Center of Contemporary Art, Aspen, Colorado; Kunsthalle Nürnberg; Colophon, Mailand; Gal. Renée Ziegler, Zürich; Centro La Cappella, Triest; Gal. Loeb, Bern; Gallerie Serene, Turin; Seriaal, Amsterdam: C.A.Y.C. Buenos Aires, 1970–1971. The New Gal., Cleveland, Ohio 1970. Gal. Lambert, Mailand 1970. Fotodokumentation für das verpackte Monument Vittorio Emanuele, Mailand, und andere Mailänder Projekte. Gall. Françoise Lambert, Mailand, 26. Nov.–15. Dez. 1970. *Wrapped Realized Projects*, Annely Juda, Fine Arts, London, 8. März – 17. April 1971 (Kat.). *Verpackte Fußböden – Verpackte Parkwege*, Museum Haus Lange, Krefeld, 1. Mai – 27. Juni 1971 (Kat./Text: Paul Wember). *Project: Valley Curtain, Rifle, Colorado*, Documenta, Paris, Mai 1971. *Valley Curtain, Rifle, Colorado, Documentation*, The Mus. of Fine Arts, Houston, 25. Juni – 1. Okt. 1971 (Kat./Text: Jan van der Marck). The New Gal., Cleveland, Ohio 1972. *Christo wraps at the Old New Gallery*, Cleveland, Ohio, 29. Jan. – 25. Feb. 1972. *Christo Shows at the New Gallery*, Cleveland, Ohio 1972. *Valley Curtain, Rifle, Colorado, Documentation*, La Jolla Mus. of Art, La Jolla, Cal., 4. Juni – 20. Juli 1972.

Christo

* 1935 Gabrovo, Bulgarien. Lebt in New York.

Gruppenausstellungen

Group K.W.Y., Fondation Gulbenkian, Société Nationale des Beaux-Arts, Lissabon 1960. *Proposition pour un jardin, Lieux poétiques*, Orsay Ville 1960 (Org. von Jean-Jacques Levêque). *Nouvelles Aventures de l'Objet*, Gal. J, Paris, 1961. *Groupe K.W.Y.*, Gal. Le Soleil dans la tête, Paris 1961. *Der Geist der Zeit*, Köln 1961. *The New Realists*, Sidney Janis Gal., NYC 1962. *Donner à voir 2*, Gal. Creuze, Paris 1962. *Festival du Nouveau Réalisme*, Neue Gal. im Künstlerhaus, München, 8. Febr. – 15. März 1963 (Kat./Text: Pierre Restany). *Salon Comparaisons*, Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1963. *Forum*, St. Peter's Abbey, Gent 1963. *IV Biennale San Marino*, 1963. *III Biennale des Jeunes, paraisons*, Mus. d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1963. *Salon Comparaisons*, Mus. d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1964. *4, Leo de Mai*, Mus. d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1964. *Salon Castelli Gal.*, NYC 1964. *Nieuwe Realisten*, Gemeentemus., Den Haag 1964. *Pop etc.*, Mus. des 20. Jahrhunderts, Wien 1964. *Neue Realisten*, Akademie der Künste, Berlin 1964. *Pop Art, Nouveau Réalisme*, etc., Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 5. Febr.–1. März 1965 (Kat./Text: Jean Dypréau, Pierre Restany). *Aspect 1966*, Inst. of Contemporary Art, Univ. of Pennsylvania, Phil. 1966. *Salon de Mai*, Mus. d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1966. *Premio Marzotto*, Staatl. KH Baden-Baden, 1966 (Kat./Text: P. Restany): Louisiana Mus., Kopenhagen; Stedelijk Mus., Amsterdam; Tate Gal., London; Mus. Galliera, Paris 1966. *Sculpture 1966*, Goldowsky Gal., NYC 1966. *68th American Exhibition*, The Art Inst., Chicago 1966. *Eight Sculptors:* The Ambiguous Image, Walker Art Center, Minneapolis 1966 (Kat./Text: Jan van der Marck, M. Friedman). *Environments*, The American Federation of Arts, NYC 1966. Fischbach Gal., NYC 1966. *Premio Marzotto*, Stedelijk Mus., Amsterdam 1967; Tate Gal., London; Mus. Galliera, Paris 1967. *Superlund*, KH Lund, Schweden, 14. Sept. – 29. Okt. 1967 (Kat./Text: Pierre Restany). *Scale Models and Drawings*, Dwan Gal., NYC 1967. *Monument and Tombstone*, Mus. of Contemporary Crafts, NYC 1967 (Kat./Text: Dorothy Graham). *Mus. of Merchandise*, Arts Council, Philadelphia, Penn. 1967. *Serielle Formationen*, Studiogalerie, Goethe Univ., Frankfurt a. M., 22. Mai – 30. Juni 1967 (Kat./Text: Paul Maenz, Peter Roehr). *Campo Vitale*, Palazzo Grassi, Venedig 1967. *7 for 1967*, Castelli Gal., NYC. *Cantileversed Show*, John Gibson, NYC, 11. Nov. – 31. Dez. 1967. *Dada, Surrealism and their Heritage*, MOMA, NYC 1968 (Kat./Text: W. Rubin), County Mus., LA, The Art Inst., Chicago 1968. *Three Blind Mice*, Stedelijk van Abbemus., Eindhoven 1968. *L'art vivant*, A.M. Maeght Foundation, St. Paul de Vence, Frankreich 1968. ** documenta 4*, Kassel 1968. *12 Environments*, KH Bern, 20. Juli bis 1. Sept. 1968 (Kat./Text: Bazon Brock). *Ars Multiplicata*, Kölnischer Kunstverein, Köln 1968 (Kat.). *Von der Collage zur Assemblage*, Inst. für Moderne Kunst, Nürnberg 1968 (Kat./Text: D. Mahlow). *Salon de Mai, Mus. d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1968. Sig. W. Hahn, Wallraf Richartz Mus., Köln 1968 (Kat.). Wide White Space Gal., Antwerpen, im Parkhotel in Kassel, 26. Juni – 5. Juli 1968. Gal. Apollinaire, Mailand 1968. *Danuvius 68*, Bratislava, Tschechoslowakei 1968. *Inflated Image*, Mercer Univ., Macon, Georgia 1969; Witte Memorial Mus., San Antonio, Texas 1969. *The Sky's the Limit*, Univ. of St. Thomas, Houston, Texas 1969. *Intermedia '69*, Heidelberg. Verpackung des Amerika-Hauses, 15. Mai 1969 (Kat.). *Ecologic Art*, John Gibson Com. Inc., NYC 1969. *Pop Art redefined*, The Hayward Gal., London 1969. *Towers*, Mus. of Contemporary Art, Chicago 1969. * *Pläne und Projekte als Kunst*, KH Bern, 1969. *Drawings*, Fort Worth Art Center Mus. 1969. *Drawings*, IX Festival de Arte, Cali, Kolumbien 1969. *Dubuffet and Anticulture*, R. Feigen Gal., NYC 1969. *Monuments*, CNAC, Paris 1969. Wide White Space, Antwerpen, 10. Mai – 6. Juni 1969 (Kuvert mit 23 Abbn. der ausgestellten Werke). *String and Rope*, Sidney Janis Gal., NYC, 7. – 31. Jan. 1970 (Kat.). *The Highway*, Inst. of Contemporary Art, Philadelphia 1970 (Kat.). * *Between Man and Matter*, 10. Tokio Biennale '70, 1970. * *Arte Povera/Conceptual Art*, Mus. of Modern Art, Turin 1970. *American Since 1960*, Art Mus., Princeton Univ., 6.–27. Mai 1970 (Kat./Text: Sam Hunter). *Das Ding als Objekt*, KH Nürnberg 1970. *Pop Art*, Gemeentelik Casino, Knokke-Le Zoute, Belgien 1970. *Nouveau Réalisme 1960/1970*, Comune di Milano 1970; Gal. Mathias Fels, Paris, 27. Okt.–27. Nov. 1970. *Zeitgenossen*, KH Recklinghausen, 6. Mai – 16. Juni 1970 (Kat.). *Peace Show*, Philadelphia Mus. of Fine Arts, 1970 (Kat.).

3. Internationale der Zeichnung, Mathildenhöhe, Darmstadt, 5. Aug. bis 11. Nov. 1970 (Kat.). *Documentation 1970*, John Gibson Inc., NYC, 13. Juni–29. Aug. 1970. *Christo, César, Arman*, Gal. Del Leone, Venedig 1970. * *3 → ∞: New Multiple Art*, Whitechapel Art Gal., London, 1970 – 1971. * *Die Metamorphose des Dinges*, Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1971. John Gibson in der Gal. Daniel Templon, Paris 2. – 19. Juni 1971. *Vår Tids Scenebilde*, Henie-Onstads Kunstsenter, Hevikodden, Norwegen, 17. April bis 6. Juni 1971 (Kat.). *The Elements*, Mus. of Fine Arts, Boston 1971 (Kat.). * *Sonsbeek 71*, Sonsbeek, Arnhem, Holland 1971. *Kunst des 20. Jahrhunderts, Freie Berufe Sammeln*, Städt. KH Düsseldorf, 25. Juni – 15. Aug. 1971 (Kat./Text: Horst Richter). Sidney Janis Gal. NYC 1972 (Kat.).

Editionen

Look, Objekt, Papier, Folie, Holz, 56 x 46 x 4, sign., num., Aufl. 100, Hg. Gal. Der Spiegel, Köln 1965. *Corridor Store Front*, Siebdruck auf Pappe, Holz und Plexiglas, (dreidimensionales Grafik-Objekt), 71 x 56, sign., Aufl. 100, Hg. Abrams Original Ed., NYC 1968. *Corridor Store Front*, 71 x 56, Aufl. 75, Hg. documenta foundation, Köln 1968. *Empaquetage of Roses*, Vinyl, Plastik, Nylon, 61 x 18 x 10, sign., num., Aufl. 75, Hg. Richard Feigen Graphics, NYC 1968. *Kunsthalle Bern Packed*, Foto-Lithographie, 97 x 69, Auf. 200, 1968. 250-foot-high balloon, Foto-Lithographie, Aufl. 50, 60 x 50, sign., num. Hg. Seriaal, Amsterdam 1968. *Monuments*, 9 Offsetdrucke und 1 Objekt in Kassette, 72 x 65 x 8,5, sign., num., Aufl. 100, Hg. Ed. Der Spiegel, Köln 1968. *Wrapped Painting*, Foto-Offsetdruck, 76 x 58, Aufl. 100, Hg. Contemporary Art Lithographers, Minneapolis 1968. *56 Barrels Construction*, 9farbiger Siebdruck, 70 x 50, Aufl. 60, Hg. Seriaal, Amsterdam 1969. *America House Wrapped*, Siebdruck mit Collage, 90 x 63, sign., num., Aufl. 200, Hg. Ed. Tangente, Heidelberg 1969. *Wrapped Coast*, 17 Schwarz-Weiß-Fotos, 71 x 56 und vier Schwarz-Weiß-Fotos, 92 x 122, unlim., Foto: Shunk-Kender. *Wrapped Coast*, Foto-Offsetdruck, 92 x 122, Aufl. 50, Hg. Gal. Der Spiegel, Köln 1969. *Wrapped Stair Case*, Foto-Offsetdruck, 59 x 38, Aufl. 100, Hg. Wide White Space Gal., Antwerpen 1969. Siebdruck, aus: Spiegel '70, 83 x 62, sign., num., Aufl. 150, Hg. Ed. Der Spiegel, Köln 1970. *Wrapped Monument to Leonardo, Mailand*, Original Lithographie und Collage, 55,5 x 74, sign., num., Aufl. 99, Hg. Ed. 999, Zürich 1971; Original Lithographie, 55,5 x 74, Aufl. 900; Lichtdruck nach einem Original-Dia, 55,5 x 74, unlim. *Edifice Public Empaqueté*, Foto-Lithographie, 48 x 64, Aufl. 250, Hg. Jacques Putman, Paris 1971. *Kölner Dom packed*, Objekt, 3,5 x 28 x 20, sign., num., Aufl. 200, Hg. Ed. Tangente, Heidelberg 1971. *(Some)* Not Realized Projects, Mappe mit fünf Lithographien, 71 x 55,8 sign., num., Aufl. 100, Hg. Landfall Press, Chicago 1971.

Filme

Wrapped Coast, One Million sq.ft., Little Bay, 1969, 16 mm, c., Ton, Hg. Michael und Christian Blackwood. *Four Works in Progress, Wrapping a Woman*, London 1962; *5600 cubicmeter Package*, Kassel 1968; *Packed and Wrapped Floor*, Mus. of Contemporary Art, Chicago 1968, *Wrapped Coast, One Million square feet*, Little Bay, Australia 1969, 16 mm, c., Ton, 28', Hg. Michael und Christian Blackwood.

Bücher und Dokumentationen

Michel Ragon, *Naissance d'un Art Nouveau*, Ed. Albin Michel, 1964. Jürgen Becker, *Happenings, Fluxus, Pop Art*, Rowohlt Verlag 1965. Rolf-Gunter Dienst, *Pop Art*, Limes Verlag, Wiesbaden 1965. Harold Rosenberg, *The Anxious Object*, Horizon Press, NYC und Thames and Hudson, London 1965. L. R. Lippard, * *Pop Art*, 1966. David Bourdon, Otto Hahn, Pierre Restany, *Christo*, Ed. Apollinaire, Mailand 1966. Aldo Pellegrini, *New Tendencies in Art*, Crown Publishers, NYC 1966. Udo Kultermann, * *Neue Dimensionen der Plastik*, Tübingen 1968. *5600 qm Package*, Dokumentation der Planung und Montage zur documenta 4, 1968, Fotos Klaus Baum, Hamburg, und Thomas Cugini, Zürich, Verlag Wort und Bild, Baierbrunn 1968. Michel Ragon, Gilbert Lascault, *Art et Contestation*, La Connaissance, Brüssel 1968. William S. Rubin, *Dada, Surrealism and their Heritage*, H. N. Abrams, NYC 1968. *Wrap in Wrap out*, Schachtel mit 32 Fotos, Mus. of Contemporary Art, Chicago 1969. L. Alloway, *Christo*, Hg. H. N. Abrams, NYC und Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1969. *Wrapped Coast*, Hg. Contemporary Art Lithographers Inc, Minneapolis 1969. Daniel Thomas, *Present Day Art in Australia*, Ed. Mervin Horton, Sydney 1969. John Russell, Suzi Gablik, * *Pop Art Redefined*, Thames & Hudson, NYC 1970. Willi Bongard, *Christo Projekt Monschau, Dokumentation*, Fotos: Michael Ruetz, Verlag Art Aktuell, Köln 1971. Bernard Rudofsky, *The Unfashionable Human Body*, Hg. Doubleday, NYC 1971. Klaus Groh, *If I had a Mind*, Ed. DuMont Aktuell, Köln 1971. David Bourdon, *Christo*, Hg. H. N. Abrams, NYC 1972.

Periodica

P. Restany, in: Cimaise, 60/Juli 1962, p. 98. M. Ragon, *Nouvelles Défigurations*, in: Arts-Lettres-Spectacles, 11. Juli 1962. J. J. Levêque, *Les Expositions à Paris*, in: Aujourd'hui 38, p. 52. M. Ragon, *Le New Look de la jeune Peinture*, in: Arts-Lettres-Spectacles, 5. Dez. 1962. P. Restany, in: Domus, 402/Mai 1963. G. Boudaille, *L'avant-garde a-t-elle un sens*, in: Les Lettres Françaises, Jan. 1963. P. Restany, in: Cimaise, 60/Juli 1963. M. Ragon, *Bilan 1962*, in: Arts-Lettres-Spectacles, Jan. 1963. P. Restany, *Le Nouveau Réalisme und was darunter zu verstehen ist*, in: Das Kunstwerk, 7/XVI, Jan. 1963. H. Wescher, *What is New in the New Realists?*, in: Cimaise 64/März 1963, pp. 30–51. M. Ragon, *Le Nouveau Réalisme*, in: Jardin des Arts, März 1963. Dino Buzzati, *Pacchi di Christo*, in: Cerriere d'informazione, 26. Juni 1963. V. Rubio, *Christo alla Galleria Salita di Roma*, in: Collage 1/Dez. 1964. S. Branzi, *Notizie di Venezia*, in: Art International VIII/1, Febr. 1964, p. 27. G. di Marchis, in: Art International, VIII/1, 1964. P. Restany, *L'art fantastique, après l'art abstrait quoi?*, in: Planète, März 1964. P. Restany, *Pop-Art Diskussion: Pop-Art, Neo Dada, Nouveau Réalisme*, in: Das Kunstwerk, 10/XVII, April 1964, p. 30. Brian O'Doherty, *The Season Ends*, in: The NewYork Times, 31. Mai 1964. Bruno Alfieri, *Christo*, in: Pacco, 2 - 3/Sept. 1964. Donald Judd, *Exhibition at Castelli Gallery*, in: Arts Magazine, 10/38, Sept. 1964, p. 69. Otto Hahn, *Christo's Packages*, in: Art International, IX/3, 1965, pp. 25–27. Otto Hahn, in: Arts Magazine, Mai/Juni 1965. P. Restany, in: Planète, März 1965. M. Elkhoff, in: Show, April 1965. L. R. Picard, in: Das Kunstwerk XIX, 1965. P. B. M. Panhuysen, in: Museumjournaal 11/6, 1966. M. Visser, *Möbel Interior Design*, in: md, 1/Jan. 1966. Udo Kultermann, *Die Sprache des Schweigens*, in: Quadrum, 20/Jan. 1966. P. Restany, in: Domus, 435/p. 49, Febr. 1966. D. Bourdon, *Christo and Artists*, Okt. 1966. Otto Hahn, *Lettre de Paris et Eindhoven*, Art International, X/7, p. 66, 8. Sept. 1966. L. R. Lippard, in: Art International, Sept. 1966. Peter Schjeldahl, *Christo*, in: Art News, Juni 1966. P. Restany, *Le Nouveau Réalisme*, in: Planète, 1967. R. Melville, in: The Architectural Review, 142/p. 215, Sept. 1967. Costantino Corsini, *Pneu, Strutture Pneumatiche*, in: Domus 457/p. 18, Dez. 1967. Jan van der Marck, *Minneapolis Package: un pacco d'aria*, in: Domus 448/März 1967. U. Kultermann, in: Quadrum 20, Brüssel 1967. D. Graham, in: Arts Magazine, März 1967. J. J. Levêque, in: Arts Loisirs 77/März 1967. E. Genauer, *New Entries in the Highjinks Field*, in: Newsday, Jan. 1968. L. R. Lippard, John Chandler, *The Dematerialization of Art*, in: Art International, XII/2, pp. 31–36, Febr. 1968. Petra Kipphoff, *Das Documenta-Ding*, in: Die Zeit, 3. Mai 1968. Grace Glueck, *Documenta: it beats the Biennale*, in: The New York Times, 7. Juli 1968. John Gruen, *Art in NY, Christo Wraps the Museum*, in: New York Magazine, 24. Juni 1968. Jan van der Marck, *Swinging Art Show in Old Museum*, in: Chicago Sunday Times, 7. Juli 1968. Lawrence Alloway, *Christo and the New Scale*, in: Art International, XII/7, Sept. 1968. Christoph Kuhn, *Christo in New York*, in: DU, Aug. 1968. David Bourdon, *Crisis of Christo's Balloon*, in: Life, 6. Sept. 1968. Jürgen Hohmeyer, *Christo: Leerer Laden*, in: Der Spiegel, 12. Aug. 1968. Dino Buzzati, *Documenta*, in: Corriere della Sera, 17. Aug. 1968. Franck Jotterand, *Un Musée sous Emballage*, in: Le Nouvel Observateur, 26. Aug. 1968. Karl-Günther Simon, *Große Heuler in der Nacht*, in: Stern, 8. Sept. 1968. Tommaso Trini, *5600 cubicmeter Package*, in: Domus 467/p. 50, Okt. 1968. Piri Halasz, *The Avant Garde*, in: Time, 22. Nov. 1968. Grégoire Muller, *The Art Scene in France*, in: Arts Magazine, Dez./Jan. 1969. Geert Bekaert, *Gespreк met Christo*, in: Streven, Jan. 1969. Franz Schulze, *Why the Wrap-in?*, in: Chicago Daily News, 15. Jan. 1969. Piri Halasz, *All Package*, in: Time, 7. Febr. 1969. Howard Junker, *Under Wraps*, in: News Week, 10. Febr. 1969. Rosalind Constable, *The New Art*, in: New York Magazine, 10. März 1969. Stephen Prokopoff, *Christo*, in: Art and Artists, April 1969. David Shirey, *Impossible Art*, in: Art in America, Juni 1969; in: Museumjournaal 14/4 1969. In: Bijutsu Techo 6/Tokyo, Juni 1969. In: Domus 474, Juni 1969. *A Shroud for Sydney's Cliff*, in: Life, 14. Nov. 1969. *Wrap-in Down Under*, in: Time, 14. Nov. 1969. *Neun Hektar Kunst*, in: Der Spiegel, 1. Dez. 1969. Jan van der Marck, *Why Pack a Museum?*, in: Arts Canada, Okt. 1969. D. Brook, *What's Christo really Up To?*, in: Sydney Morning Herald, Okt. 1969. D. Brook, *Little Bay Affair*, in: Art and Australia, Dez. 1969. In: Domus 483/Febr. 1970. Jan Ball, *Christo the Wrapper*, in: The Daily Telegraph Magazine, März 1970. In: Domus 490/Sept. 1970. Thuri Thiele, *380 000 Quadratmeter Kunst*, in:



VALLEY CURTAIN, 1971/72 (Von Osten gesehen: 3 der 4 Hauptkabel führen über das Tal zur Haupttragekonstruktion am Westhang)

Twen, Febr. 1970. In: Museumjournaal 15/6, 1970. Holger Diezemann, *Ist das noch Kunst?*, in: Stern, April 1970. Germano Celant, *Arte con forza-lavoro*, in: Casabella, Juni 1970. Edward Lucie-Smith, *Contemporary Art*, in: History of the 20th. Century, 1970, p. 128 Yasushi Sato, *Christo*, in: Asahi Graphic, Juni/Juli 1970. Roger Whittaker, *Christo*, in: Tempo, Nov. 1970. *Verläßt die Kunst ihre Konsumenten?*, in Annabelle 34/p. 39, 10. Febr. 1971. In: Studio International, März 1971. In: Art International XV/4, 1971. Jan Ball, *The Curtain at Rifle Gap*, in: The Daily Telegraph Magazine, April 1971. Anthony Haden-Guest, *What Christo does is (mainly) wrap up things*, in: Harpers and Queen, April 1971. Tommaso Trini, *Christografia*, in: Pirelli, 1.2.3.4., 1971. Thomas Meehan, *Non-Art, Anti-Art . . .*, in: Horizon, Herbst 1971. *Christo Projekt Monschau*, in: Das Kunstwerk, 6/XXIV, Nov. 1971. Henry Seldis, *Raising the Curtain*, in: West-Los Angeles Times, Dez. 1971. Jürgen Weichardt, ** Neue Landschaft*, in: Magazin Kunst, 1. Quartal 1972. Calvin Tomkins, *Onward and upward with the Arts*, in: The New Yorker, Febr. 1972. Germano Celant, *Christo*, in: Casabella, Febr./März 1972. Jan van der Marck, *Valley Curtain Phase 1*, in: Art in America, Mai/Juni 1972.

ausbildung

Studium an der Staatlichen Werk-Akademie Kassel.
Staatsexamen 1956–1960. Stipendium des DAAD, Arbeit im Atelier 17 bei S. W. Hayter, Paris, 1960–1961.
Fulbrightstipendium, freies Studium an der Temple Univ., Philadelphia 1961–1962. Seit 1963, unterbrochen durch 2jährigen Aufenthalt in Köln, wohnhaft in New York.

Lehrtätigkeit

Cooper Union, NYC.

Einzelausstellungen

H. H., Wittenborn Gal., NYC, Sept. 1962 (E./Text: H. H., Observing my mirror-objects . . .", Jan. 1962). *Wind und Wasser*, Haus am Lützowplatz, Berlin, Aug. 1965 (Kat./Text: H. H.: "Wenn Wind in . . ."). *Wind und Wasser*, Gal. Schmela, Düsseldorf 1965 (E./Text: H. H.: ". . . etwas machen, das Erfahrungen hat . . ."). *Wind and Water*, Howard Wise Gal., NYC, 4.–22. Jan. 1966 (E./Text: H. H.). Massachusetts Inst. of Technology, Cambridge, Mass., 1967. Howard Wise Gal., NYC, Jan. 1968 (E./Text: H. H.: *Sculpture that physically reacts)*. Howard Wise Gal., NYC, 3. Jan.–2. März 1969 (E./Text: H. H.: *A Sculpture that physically reacts to its environment is no longer to be regarded as an object)*. Howard Wise Gal., NYC, Nov. 1969 (E./Text: H. H.: *The working premise is . . .*", Sept. 1969). Paul Maenz, Köln, 6. Jan.–13. Febr. 1971. *A Real Time Social System, Stand 1. 10. 71.*, Françoise Lambert, Mailand, Jan. 1972 (E./Foto: 608 E 11 St., NYC, Business office of "Shapolsky Real Manhattan Real Estate Holdings" – a Real Time Social System, as of / ct. 1. 1971).

Gruppenausstellungen

Sul, SM, Amsterdam 1962 (P/Kat.). *New Prints from Germany, Holland and Russia*, MOMA, NYC 1962. *Zero*, Inst. of Contemporary Art, Phil., Gal. of Modern Art, Washington, D. C., 1964. *Pilot Exhibition*, Signals Gal., London, Sommer 1964. *Sul*, SM, Amsterdam, März 1965 (Kat./Text: H. H.: ". . . make something which experiences . . ."). *Licht und Bewegung*, Kunsthalle Bern, 3. Aug.–5. Sept. 1965 (Kat./Text: H. Szeemann), Mann: Palais des Beaux-Arts, Brüssel, KH Baden-Baden, KV Düsseldorf. *Directions in Kinetic Sculpture*, Univ. Art Museum, Univ. of Cal., Berkeley, 1966 (Kat./Text: P. Selz). *Miscellaneous of Kinetic Sculpture*, MIT, Cambridge, Mass., 25. Jan.–10. Febr. 1967 (K.). *Serielle Formationen*, Studio Gal., Frankfurt/M., 22. Mai– 30. Juni 1967 (Kat./Text: Paul Maenz, Peter Roehr). *Lumière et Mouvement*, MAM, Paris, Mai/Aug. 1967 (Kat./Text: Frank Popper). *Arts multiplicata*, KH Köln, 13. Jan.–14. April 1968 (Kat./Text: K. van der Osten u. a.). * *Plus by Minus; Today's 1/2 Century*, Albright Knox Art Gal., 1968. *Art Vivant 1965–1968*, Fondation Maeght, St. Paul-de-Vence, 1968 (Kat.). *Air Art*, Arts Council, Philadelphia, 13.–31. März 1968; Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio, 25. April–19. Mai 1968; Lakeview Center for the Arts and Sciences, Peoria, Ill., 7. Juni–28. Juli 1968 (Org. + Kat.: W. Sharp, Philadelphia Arts Council/Cover: H. H.). * *Directions 1: Options*, Milwaukee Art Center; Mus. of Contemporary Art, Chicago, 1968. *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, MOMA, NYC, 25. Nov. 1968–9. Febr. 1969 (Kat./Text: K. G. Hultén); University of St. Thomas, Houston, 25. 3.–18. 5. 1969; San Francisco Mus. of Art, 23. Juni–24. Aug. 1969. * *Earth Art*, Andrew Dickson White Mus. of Art, Cornell University, Ithaca 1969 (Kat./Text u. a. zu Haacke: William C. Lipke, *Earth Systems*). * *When Attitudes Become Form*, KH Bern 1969. * *Other Ideas*, Detroit Institute of Arts 1969. *Place and Process*, Edmonton Art Gal., Edmonton, Alberta 1969 (Org.: Willoughby Sharp). * *557 087*, Seattle Art Mus., Vancouver, B. C. 1969. *New Alchemy – Elements, Systems and Forces*, Art Gal. of Ontario, Toronto, 27. Sept.–26. Okt. 1969 (Kat./Text: Dennis Young + u. a. H. H., Ausschnitte aus einer Band-Aufnahme von einem Gespräch mit D. Young). * *Art by Telephone*, Mus. of Contemporary Art, Chicago 1969. * *Pläne und Projekte als Kunst*, KH Bern 1969. * *Tokyo Biennale 1970*. * *Information*, MOMA, NYC 1970. * *Conceptual Art / Arte Povera / Land Art*, Gal. Civica d'Arte Moderna, Turin 1970. *Art Vivant Américain*, Fondation Maeght, St. Paul-de-Vence 1970 (Cat./Text: u. a. H. H., La politique de la nature . . .). * *Software*, The Jewish Mus., NYC 1970. *Air*, Nat. Gal. of Victoria, Melbourne 1970 (Kat.); Caracas; SM, Amsterdam. * *Earth, Air, Fire, Water: Elements of Art*, Mus. of Fine Arts

Hans Haacke

* 1936 Köln. Lebt in New York.

Boston 1971. *Multiples*, Philadelphia Mus. of Art 1971. *20 Deutsche*, Gal. Onnasch, Berlin/Köln 1971 (Kat./Text: Klaus Honnef). * *New Multiple Art*, Whitechapel Art Gal., London 1971. * *Arte de Sistemas*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires 1971. * *Prospect '71/Projection*, KH Düsseldorf 1971. *Directions 3: Eight Artists*, Milwaukee Art Center 1971 (Kat./Text: John L. Taylor). *III Bienal de Coltejer*, Medellin, Columbien 1972 (Kat./Text: H. H.).

Filme

Wasser und Luft, 1965, s/w, 12', Reg. Gerd Winkler, Hessischer Rundfunk, Frankfurt. *H. H.: Film*, 1969. c, 30', Reg. Ella Hershon und Roberto Guerra, Westdeutscher Rundfunk. *Sky Line*, 1969, c, 8', Reg. Peter Ogilvie und Willoughby Sharp, Univ. Art Mus., Univ. of California, Berkeley.

Edition

Slow Bubble, Acrylic, zähe Flüssigkeit, Luft, 38x6x6, Aufl. 6, Ed. Howard Wise Gal., NYC 1968.

Texte des Künstlers

There is only a small difference . . ., Köln, Jan. 1963, in: Druck-graphikmappe, Ed. Pratt Graphic Center, NYC 1963.
. . . faire quelquechose, qui réagisse . . ., in: Robho 2/Nov./Dez., Paris 1967. *I have partially filled . . .*, NYC, Okt. 1965.
J'ai rempli en partie . . ., in: Robho 2/Nov./Dez., Paris 1967.
In talking about nature . . ., NYC, Sept. 1967, in: Bitite Vinklers, *H. H.*, in: Art International, Sept. 1969. *A 'sculpture' that physically reacts . . .*, Sept. 1967, in: Art International, April 1968.

Bücher

Udo Kultermann, *Neue Dimensionen der Plastik*, Wasmuth Verlag, Tübingen, 1967. George Rickey, *Constructivism: Origins and Evolution*, George Braziller, New York, 1967. Harriet Janis und Rudi Blesh, *Collage*, Chilton Book Company, Philadelphia, 1967. Frank Popper, *Naissance de l'art cinétique*, Edition Gauthier-Villars, Paris, 1967. Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture*, G. Braziller, New York, 1968. Willoughby Sharp, *Luminism and Kineticism*, in: Minimal Art, Hg. Gregory Battcock, E. P. Dutton, New York, 1968. Germano Celant, *Arte & Azione Povera*, Mazotta Editore, Mailand 1969. Jack Burnham, *The Structure of Art*, G. Braziller, New York, 1970. Jack Burnham, *The Aesthetics of Intelligent Systems*, in: On the Future of Art, Hg. Edward Fry, Viking Press, New York 1970. Rolf-Gunter-Dienst, *Deutsche Kunst: Eine neue Generation*, Verlag DuMont Schauberg, Köln 1970. James J. Kelly, *The Sculptural Idea*, Burgess Publishing Company, Minneapolis, 1970. Walter B. Aue, *P. C. A. – Projekte, Concepte & Actionen*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1971. Maurice Tuchmann, *A & T – A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967–1971*, Los Angeles County Museum, 1971. Ursula Meyer, *Conceptual Art*, E. P. Dutton & Co, Inc., New York 1972.

Interviews

Jack Burnham, *Hans Haacke: Wind and Water Sculpture*, in. Tri-Quarterly Supplement, Nr. 1, Northwestern University, Evanston, Ill., Frühjahr 1967. Jack Burnham, *Questions à Hans Haacke*, in: Robho 2, Paris, Nov./Dez. 1967.
Bitite Vinklers, *Hans Haacke*, in: Art International, Sept. 1969.
Series of Interviews with Edward Fry, Hans Haacke, Thomas Hoving, Thomas Messer, CBS Newsradio 88, NYC, 25. April–2. Mai 1971. *Interviews mit Edward Fry, Hans Haacke, Thomas Messer*, CBS Television: Leonhard Harris, 27. April 1971, 6 o'clock News. Jeanne Siegel, *An Interview with Hans Haacke*, in: Arts Magazine, Mai 1971. Barbara Reise, *Which is in fact what happened – Thomas Messer in an interview with Barbara Reise*, 25. April 1972, in: Studio International, Juli/Aug. 1971. Jean Clair, *Entretien avec Thomas Messer*, in: L'Art Vivant, 24. Okt. 1971, pp. 10–11.

Der abgebildete Fragebogen – es ist derselbe, der vom Guggenheim-Museum drei Monate früher als „inappropriate"(unpassend) abgewiesen worden ist – wurde von insgesamt 4547 (ca. 12%) der Ausstellungsbesucher von „Directions 3: Eight Artists" im Milwaukee Art Center beantwortet. Ein Computer wertete im Laufe der Ausstellung die Antworten aus, und der jeweils letzte Stand der Resultate wurde in Prozenten ausgedrückt öffentlich angeschlagen. So ergab sich mit zunehmender Präzision ein demographisches und demoskopisches Profil der Museumsbesucher, dessen Entstehen sie beobachten und an dem sie sich selber beteiligen konnten.

Ein sozialpolitisches Profil des Museumspublikums hilft, den gesellschaftlichen Zusammenhang zu durchleuchten, in dem Kunst gemacht, präsentiert und aufgenommen wird. Eine solcherart im Kunstkontext provozierte Einsicht könnte auch dazu beitragen, die Rollen zu durchschauen, die Künstler, Kunstinstitutionen und ihr Publikum im allgemeinen kulturellen und politischen Rahmen spielen, Rollen, die möglicherweise nicht immer mit den erklärten Absichten und Überzeugungen ihrer Träger übereinstimmen, gleichgültig wie ehrlich und sympathisch diese jeweils sein mögen.

Hans Haacke

DOCUMENTA-Besucherprofil
Projekt 1969 für die Ausstellung „Art & Technology" im Los Angeles County Museum of Art eingereicht. Erste Ausführung 19. Juni bis 8. August 1971 in der Ausstellung *Directions 3: Eight Artists* im Milwaukee Art Center.

Ein Fragebogen mit 10 demographischen und 10 Meinungsfragen zu aktuellen soziopolitischen Problemen wird an die Besucher der DOCUMENTA mit der Bitte verteilt, ihn ausgefüllt in eine dafür vorgesehene Urne zu werfen. Die Antworten werden vom Kommunalen Gebietsrechenzentrum Kassel mit Hilfe elektronischer Datenverarbeitung laufend ausgewertet. Die Ergebnisse, absolute Zahlen und prozentuale Aufschlüsselung sowie Korrelationen von demographischen Angaben mit Meinungen, werden in einem Raum der DOCUMENTA öffentlich angeschlagen und ständig ergänzt.

Das Computerprogramm wurde von Dr. Leonard P. Levine und Roy Duvall Jr. von der University of Wisconsin in Milwaukee geschrieben. Das Kommunale Gebietsrechenzentrum Kassel hat es für die Benutzung des DOCUMENTA-Fragebogens bearbeitet.

Copyright by Hans Haacke and The Milwaukee Art Center für alle Teile des Besucherprofils. Alle Rechte vorbehalten.

These questions and your answers are part of

Hans Haacke's VISITORS' PROFILE

a work in progress during "Directions 3: Eight Artists", Milwaukee Art Center, June 19 through August 8, 1971.

Please fill out this questionnaire and drop it into the box by the door.
DO NOT SIGN.

---

1) Do you have a professional interest in art, e.g. artist, student, critic, dealer, etc.? yes / no

2) How old are you? _____ years

3) Should the use of marijuana be legalized, lightly or severely punished? legal / light punishment / severe punishment

4) Do you think law enforcement agencies are generally biased against dissenters? yes / no

5) What is your marital status? married / single / div. / sep. / widowed

6) Do you sympathize with Women's Lib? yes / no

7) Are you male, female? male / female

8) Do you have children? yes / no

9) Would you mind busing your child to integrate schools? yes / no

10) What is your ethnic backround, e.g. Polish, German, etc.? _____

11) Assuming you were Indochinese, would you sympathize with the Saigon regime? yes / no

12) Do you think the moral fabric of the US is strengthened or weakened by its involvement in Indochina? strengthened / weakened

13) What is your religion? _____

14) In your opinion, are the interests of profit-oriented business usually compatible with the common good? yes / no

15) What is your annual income (before taxes)? $_____

16) Do you think the Nixon Administration is mainly responsible for our economic difficulties? yes / no

17) Where do you live? city/suburb / county / state

18) Do you consider the defeat of the supersonic transport (SST) a step in the right direction? yes / no

19) Are you enrolled in or have graduated from college? yes / no

20) In your opinion, should the general orientation of the country be more conservative or less conservative? more / less

Your answers will be tabulated later today together with the answers of all other visitors of the exhibition. Thank you.

Periodica

Sidney Tillim, *In the Galleries*, Arts Magazine, Okt. 1962.
John A. Thwaites, *Younger German Artists: Hans Haacke's Creations Require the Viewer to Lend a Hand*, in: Bulletin, Bonn, Okt. 1962. Hans Strelow, *Die Künstler als Erfinder*, in: Rheinische Post, 17. Mai 1965. Hans Strelow, *Kinetik mit Wasser und Luft*, in: Rheinische Post, 25. Mai 1965.
John A. Thwaites, *The Story of Zero*, in: Studio International, Juli 1965. Gerd Winkler, *Atelierbesuch*, in: Kunst, Mainz, Aug./Sept. 1965. George Rickey, *Kinesis Continued*, in: Art in America, Dez.–Jan. 1965/66. TIME Magazine, *The Kinetik Kraze*, New York, 28. Jan. 1966. Philip Leider, *Looking at Kinetic Sculpture*, in: Artforum, Mai 1966. George Rickey, *Origins of Kinetic Art*, in: Studio International, London, Febr. 1967.
Jorge Glusberg, *La tecnica herramienta del arte nuevo*, in: Analisis, 318 Buenos Aires, April 1967. Jack Burnham, *Hans Haacke: Wind and Water Sculpture + Questions to the artists*, in: Quarterly Supplement, No. 1, Northwestern University Press, Evanston, Ill., Frühjahr 1967. Athena Spear, *Sculptured Light*, in: Art International, XI/10, 1967. Jack Burnham, *Sculpture's Vanishing Base*, in: Artforum, Nov. 1967.
Jean Clay, *Spécial Hans Haacke: Art signe et art piège*, in: Robho, No. 2, Paris, Nov./Dez. 1967. Willoughby Sharp, *Kineticism: Bursting into Open Space*, in: Robho, No. 2, Paris, Nov./Dez. 1967. John Perreault, *Now There's Hans Haacke*, in: The Village Voice, New York, 25. Jan. 1968.
Lucy R. Lippard / John Chandler, *The Dematerialization of Art*, in: Art International, Febr. 1968. TIME Magazine, *Kinetics: Big Brother*, New York, Febr. 1968. Jeanne Siegel, *In the Galleries*, in: Art Magazine, März 1968. Daniela Palazzoli, *L'aria e le strutture gonfiabili*, in: Bit, Mailand, April 1968. Jorge Glusberg, *Los globos artisticos*, in: Analisis No. 368, Buenos Aires, 1. April 1968. Jack Burnham, *System Esthetics*, in: Artforum, Sept. 1968. John Perreault, *Earth Show*, in: The Village Voice, New York, 27. Febr. 1969. Howard Junker, *Down to Earth*, in: Newsweek, New York, März 1969. David Bourdon, *What on Earth*, in: LIFE, New York, 29. April 1969.
Dore Ashton, *Exercises in Anti-Style*, in: Arts Magazine, April 1969. Nilo Lindgren, *Art and Technology*, IEEE SPECTRUM, New York, April 1969. Fritz Neugass, *Die Kontinente durchpflügen*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt/M., 27. Mai 1969.
José Pierre, *Les grandes vacances de l'art moderne*, in: L'OEIL Paris, Mai 1969. Bitite Vinklers, *Hans Haacke*, in: Art International, XIII/7, Sept. 1969, pp. 44–49. Jack Burnham, *" Real Time Systems*, in: Artforum, Sept. 1969. Gottfried Sello, *Ein Bett ist ein Bett ist . . .*, in: Die Zeit, Hamburg, 10. Okt. 1969.
John A. Thwaites, *Vom Baum der Kunsterkenntnis*, in: Saarbrücker Zeitung, 14. Okt. 1969. Normand Thériault, *Alchimistes au XXe Siècle*, in: La Presse, Montreal, 8. Nov. 1969.
Christopher Andrea, *Haacke explains his 'astonishing show'*, in: The Christian Science Monitor, Boston, 20. Nov. 1969.
John Perreault, *Systems*, in: The Village Voice, New York, 20. Nov. 1969. Willoughby Sharp, *Place and Process*, in: Artforum, Nov. 1969. Wibke v. Bonin, *Germany: October 1969*, in: Arts Magazine, Nov. 1969. Grace Glueck, *'tis The Month Before Christmas*, in: Art in America, Nov./Dez. 1969.
Normand Thériault, Tout n'est pas dans le visuel, in: La Presse, Montreal, 6. Dez. 1969. Michael Greenwood, *The Open Alembic*, in: artscanada, Toronto, Dez. 1969.
William Johnson, *Reviews and Previews*, in: Art News, Dez. 1969.
Grégoire Muller, *In the Galleries*, Art Magazine, Dez./Jan. 1969/70.
Jean Louis Bourgeois, *New York*, in: Artforum VIII/5. Jan. 1970, pp. 70–72. Dore Ashton, *Les systèmes de Hans Haacke*, in: Opus International, No. 17, April 1970. Hilton Kramer, *Show at the Modern Raises Questions*, in: New York Times, 2. Juli 1970. John Perreault, *Information*, in: The Village Voice, NYC, 16. Juli 1970. Marc Albert-Levin, *A la Fondation Maeght: l'art américain peut-il-vivre en France?*, in: Les Lettres Françaises, Paris, No. 1345, 29. Juli 1970. Dore Ashton, *Monuments pour nulle part ou pour n'importe où*, in: Chroniques de l'Art Vivant, 12, Paris, Juli 1970.
Joseph P. Love, S. J., *The Tenth Tokyo Biennale of Contemporary Art*, in: Art International, XIV/6, Special Summer Issue, Lugano, 1970. Hans Strelow, *Das große Spiel mit den Medien – Information – eine Schau im Museum of Modern Art in New York*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10. Aug. 1970.
Bitite Vinklers, *Art and Information – Software at the Jewish Museum*, in: Arts Magazine, Sept./Okt. 1970. Dore Ashton, *Intercultural Gaps on the Côte d'Azur – Maeght Foundation Shows American Art*, in: Arts Magazine, Sept. Okt. 1970.
Georg Jappe, *Kinetik Art in Germany*, in: Studio International, 180/926, London, Okt. 1970. Pierre Schneider, *Paris: Tarzan Returns in Full Swing*, in: New York Times, Okt. 1970.
Dore Ashton, *New York Commentary*, in: Studio International 180/927, Nov. 1970. Kenneth Baker, *New York – Software*, in: Artforum IX/4, Dez. 1970, pp. 79–81. Jean Clay, *Aspects of Bourgeois Art: The World as It Is*, in: Studio International, 180/928, London, Dez. 1970. Walter Vitt, *Die Prozesse hinter dem Sichtbaren – Arbeiten von Hans Haacke in der Kölner Galerie Maenz*, in: Aachener Nachrichten, 19. Jan., 1971. Günther Ott, *Kennen Sie Manhattan? – Neue Galerie zeigt 720 Fotos von Hans Haacke*, in: Kölnische Rundschau, 23. Jan. 1971.
Diana Loercher, *Elements of Art: Earth, Air, Fire, Water*, in: Christian Science Monitor, Boston, 11. Febr. 1971.
Jonathan Benthall, *Haacke, Sonfist and Nature*, in: Studio International, 181/931, März 1971. Günter Pfeiffer, *Ausstellungen – Hans Haacke*, in: Das Kunstwerk 2/XXIV, März 1971, p. 115.
Grace Glueck, *The Guggenheim Cancels Haacke's Show*, in: The New York Times, 7. April 1971. Roberta Graetz, *The Guggenheim Refused to Hang Slumlords*, in: New York Post, 8. April 1971. Doris Herzig, *Art Show Scrubbed as Politically Dirty*, in: Newsday, Garden City, NYC, 9. April 1971. John Perreault, *Art – Political Systems*, in: The Village Voice, NYC, 15. April 1971.
Emily Genauer, *Art and The Artist*, in: New York Post, 24. April 1971. *Haacke-Ausstellung – Fehler im System*, in: Der Spiegel, Hamburg, 26. April 1971. Robert D. McFadden, *Guggenheim Aide Ousted in Dispute – Edward Fry set up Show by Haacke on Slums*, in: The New York Times, 27. April 1971. *Fired Aide Rips the Guggenheim*, New York Post, 27. April 1971. Emily Genauer, *Art and the Artist*, in: New York Post, 27. April 1971. Grace Glueck, *Ousted Curator Assails Guggenheim*, in: The New York Times, 1. Mai 1971.
Joseph J. Akston, *Editorial*, in: Arts Magazine, Mai 1971.
Elizabeth C. Baker, *Editorial – Artist vs. Museum*, in: Art News NYC, Mai 1971. Edward Fry, *Hans Haacke, The Guggenheim: The Issues*, in: Arts Magazine, Mai 1971. H. H., in: Flash Art, 22, Mai 1971, p. 4. H. H. – *Fry – Messer*, in: Flash Art 24, Mai 1971, p. 3. *Haacke interdit*, in: Robho 5–6, Paris 1971.
Haacke's One-man Show Cancelled, in: Asahi Journal, Asahi Shimbun, Tokio, 4. Juni 1971. Werner Spies, *Kunststadt New York am Ende?*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. Juni 1971.
Joseph J. Aktson, *Editorial*, in: Arts Magazine, Juni 1971.
Gurgles around the Guggenheim, in: Studio International, Juni 1971 Statements von H. H., Daniel Buren, Diane Waldman (F), pp. 246–250.
Thomas Messer, *Guest Editorial*, in: Arts Magazine, Juni 1971.
Jack Burnham, *Hans Haacke's Cancelled Show at the Guggenheim*, in: Artforum, Juni 1971, pp. 67–71. Grace Glueck, *New York is a Summer Art Fair – The System*, in: The New York Times, 4. Juli 1971. Gregory Battcock, *New York-One*, in: Art and Artists, Juli 1971. Yusuke Nakahara, *Haacke's One-Man Show is cancelled – His Work Deemed too Socialist – Politics and Art: Example The Guggenheim Museum*, in: Bijutsu Techo, Tokyo, Juli 1971. Barbara Reise, *A tail of two exhibitions: The aborted Haacke and Robert Morris shows*, in. Studio International, Juli/Aug. 1971, pp. 30–37.
Lawrence Alloway, *Art*, in: The Nation, New York, 2. Aug. 1971.
Buren, Haacke, chi altro?, in: Data, Sept. 1971.
Letter to the Editor – by Hans Haacke, Studio International, Sept. 1971. Elizabeth C. Baker, *Editorial-Artists vs. Museums, continued* (Letter to the Editor by Haacke and Editor's Response), in: Art News, Sept. 1971, pp. 21, 58, 59. Georg Jappe, ** Projection: the new trend at Prospect 71*, in: Studio International, Dez. 1971, pp. 258–261. In: flash art 28–29, Dez. 1971/Jan. 1972, p. 2. Bernard Bourgeaud, *Art et Nature*, in: Chroniques de l'Art Vivant, Paris, Januar 1972. Edward Fry, *The Post-Liberal Artist*, in: Art and Artists, Febr. 1972. Tommaso Trini, *Mostre – H. H.*, in: Domus, Febr. 1972.

Biographisches

Studium an der Akademie Düsseldorf bei K. O. Götz 1959–1961. Art Director in der Industrie 1962–1967. Gastdozentur an der Gesamthochschule Kassel 1971.

Einzelausstellungen

Bildresidue, Gal. Ekto, München 1968. *Papiersituationen*, Gal. Ingo Kümmel, Köln 1969. *Biokinetische Situationen*, Städt Museum Schloß Morsbroich, Leverkusen 1969 (Kat./Text: Rolf Wedewer). *Die Schuftfrage*, Gal. Rudolf Zwirner, Köln 1971. *20.000 km-Kunst, 20.000 km-Kunst*, Kunstverein Heidelberg 1971. *20.000 km-Kunst*, Spot/Universität der Stadt Aachen 1971. *Biokinetische Landschaften*, Gal. Otto van de Loo, München 1972. *Biokinetische Landschaften*, Gal. Hochschule Kowallek, Frankfurt 1972.

Gruppenausstellungen

Sub Art, U-Bahnhof Giselastraße, München 1968. *Jetzt-Künste in Deutschland heute*, Kunsthalle Köln 1970 (Kat./Text: Helmut R. Leppien). *Konzepte einer neuen Kunst*, Städt Museum Göttingen 1970 (Kat./Text: HA Schult). *Brief in von Christo, HA Schult, Kosuth*, Art Agency, Oldenburg 1970. *Der Bildungstrieb der Stoffe*, Kunsthalle Nürnberg 1970 (Kat./Text: Eberhard Roters). *Umweltakzente*, Kunstkreis Monschau 1970 (Kat./Text: Klaus Honnef). *Situation concepts*, Galerie Nächst St. Stephan, Wien 1971. *Situation concepts*, Galerie am Taxispalais, Innsbruck 1971 (Kat./Text: Peter Weiermair, Ricky Comi). *Internationale Grafik*, Gal. Heseler, München 1972. *Dieses Bild ist mir wichtig*, Kunstverein München 1972. *Verkehrskultur*, Westfälischer Kunstverein, Münster 1972.

Aktionen

HA Schults Materialshow, Tiefgarage, Köln 1968. *Flugzeugsituation*, Flughafen Schleißheim 1969. *Terry Extra*, Gal. Nächst St. Stephan, Wien 1969. *Computersituation*, Gal. Klaus Lüpke, Frankfurt 1969. *Situation Schackstraße*, Schackstraße München 1969. *Prozeß Schackstraße*, Amtsgericht München 1970. *Touristensituation*, Kunstkreis Monschau 1970. *5 kg-Agar-Agar*, Artfair Basel 1970. *TV-Situation*, Aktionsraum 1, München 1970. *Aktion 20.000 km*, Kunstverein München, Aktionsraum 1 München. Kunsthaus Hamburg, Gal. Rudolf Zwirner Köln, Kunsthalle Köln. Neue Galerie der Stadt Aachen, Kunstverein Mannheim, Kunstverein Ingolstadt, Kunsthalle Nürnberg, Haus am Waldsee Berlin, Kunstverein Heidelberg, TV-Studio München-Unterföhring 1970. *Gasterbeitersituation*, Spot/Universität der Stadt Kiel 1971. *Die Stadtstraße*, Kunsthalle Köln.

Eigene Publikationen

Man sollte mit . . . machen, in: Aktionsfaltblatt, Köln 1968. *Piccolere der Sub Art*, in: Abendzeitung München 28. 2. 1969. *Das kaputte Museum und die heile Welt*, in: Magazin Planet, München, Nr. 7/1970. *Wir trotteln nicht in die 70er*, in: Abendzeitung München 3./4. 1. 1970. *Der Macher HA Schult*, in: Magazin Kunst, Mainz, Nr. 40/1970. *Vorbei*, in: *Science & Fiction*, Hg. Walter Aue, Melzer, Darmstadt 1971. *Out/Out.Out.*, in: *If I had a mind*, Hg. Klaus Groh, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1971. *Die Schultfrage*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1971. *Actif au Maroc*, Verlag Maghreb, München/Casablanca 1971. *Macher sagen nein*, in: Aktionsflugblatt, München 1971. *Situation München*, in: *Aktionsraum 1*, A 1 Informationen Verlagsgesellschaft München 1971. *Tag Vier*, in: *Selbst(be)kenntnisse*, Hg. Walter Aue, Tsamas Verlag, Bad Homburg 1971. *Das Schlüssel steckt*, in: Aktionstexte, Edition Elke Koska, München 1971. *Touristikprojekt – Konzept einer archäologischen Reise in die Gegenwart*, in: *Kunst-Praxis heute*, Hg. Karin Thomas, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1972. *Biokinetische Landschaft und Soldat*, Edition Elke Koska, München 1972.

Interviews

Mit Laurens Straub, in: Kat. Gal. Ekto, München 1968. Mit Knut Nievers, in: Kat. Städt. Museum Schloß Morsbroich, Leverkusen 1969. *Ich bin das Markenzeichen*, mit Stefan Szczesny, in: Abendzeitung München 16. 10. 1970.

HA Schult

* 1939 Parchim/Mecklenburg. Lebt in München.

Filme

Sub Art, 1968, 8 mm, c., 15', Regie: Ulrich Herzog. *Situation Schackstraße*, 1969, 8 mm, c., 15', Regie: Knut Nievers. *Pilze im Schloß*, 1969, 16 mm, c., 30', Regie: Ulrich Herzog. *Biokinetische Landschaft*, 1970, 8 mm, c., 15', Regie: Elke Koska. *Touristensituation*, 1970, 8 mm, c., 15', Regie: Elke Koska. *Aktion 20.000 km*, 1970, 16 mm, c., 54', Regie: Eberhard Hauff. *Gastarbeitersituation*, 1971, 8 mm, c., 15', Regie: Elke Koska. *Die Stadtstraße*, 1971, 16 mm, c., 18', Regie: Koska, HA Schult.

Bücher

Jürgen Claus, *Expansion der Kunst*, Rowohlt Verlag. Reinbeck 1970. Rolf-G. Dienst, *Deutsche Kunst: eine neue Generation*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1970. Udo Kultermann, *Leben und Kunst*, Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen 1970. Badura, Breger, Rock, *Konzepte einer neuen Kunst*, Verlag Udo Breger, Göttingen 1970. Jürgen Claus, *Expansión del arte*, Editorial Extemporaneos, Mexiko 1970. Walter Aue, *PCA-Projekte, Concepte, Aktionen*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1971. Heinz Ohff, *Galerie der neuen Künste*, Verlag Bertelsmann, Gütersloh 1971. Karin Thomas, *Bis heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1971. * *Aktionsraum 1*, München 1971. James Burns, *Jam*, Phaidon Verlag, Köln/New York 1971. Jürgen Morschel, *Deutsche Kunst der 60er Jahre*, Bruckmann Verlag, München 1972. Klaus Honnef, *Verkehrskultur*, Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen 1972. Ichiro Haryu, *Art Now/The New Age*, Kodansha Verlag, Tokio 1972. Heinz Ohff, *Kunst ist Utopie*, Verlag Bertelsmann, Gütersloh 1972.

Periodica

Knut Nievers, *Kunst auf der Straße*, in: Abendzeitung München 27. 6. 1969. Gottfried P. Ueberfeldt, *Kunstkonsum oder Konsumkunst*, in: Magazin ER, München, Nr. 7/1969. Wolfgang Längsfeld, *Biologische Kunstführung*, in: Süddeutsche Zeitung, München 8. 9. 1969. Klaus U. Reinke, *Kunst als perfekte Unterhaltung*, in: Handelsblatt, Düsseldorf 12. 9. 1969. Werner Schulze-Reimpell, *Kunst aus Pilzen und Algen*, in: Die Welt, Hamburg 12. 9. 1969. Hanno Reuther, *Sporenflug*, in: Frankfurter Rundschau 20. 9. 1969. Wolf Schön, *Schimmel im Museum*, in: Rheinischer Merkur, Koblenz 26. 9. 1969. John Anthony Twaites, *Zersetzte Kunst*, in: Christ und Welt, Stuttgart 28. 9. 1969. Georg Jappe, *Bakterien an die Front*, in: FAZ, Frankfurt 8. 10. 1969. Dieter Lübeck, *Bakterien und Pilze als Kunsterlebnis*, in: Magazin X, Stuttgart, Nr. 12/1969. Gustav Casparek, *Brunnen ohne Säure*, in: Kölnische Nachrichten 23. 2. 1970. Ursula von Kardorff, *Kunst oder Müll?* in: Die Zeit, Hamburg 27. 3. 1970. Reiner Weiss, *Kunst mit Knalleffekt*, in: Nürnberger Nachrichten 23. 4. 1970. Stefan Szczesny, *Das Superding von HA Schult*, in: Abendzeitung München 6. 10. 1970. Eberhard Einhäuser, *Zwischen Dreck und toten Fliegen*, in: HÖR ZU, Hamburg, Nr. 44/1970. Karl Stankiewitz, *Im Pyjama ins Museum*, in: Kölner Stadtanzeiger 20. 10. 1970. Holger Schnitgerhans, *Auf der Strecke*, in: Der Spiegel, Hamburg, Nr. 45/1970. Holger Diezemann, *Tote Mücken für 3.000 DM*, in: Stern, Hamburg, Nr. 45/1970. Klaus Colberg, *Aktionskunst oder Augenwischerei?*, in: Die Presse, Wien 4. 11. 1970. Gottfried Sello, *Die 20.000-Kilometer-Kunst*, in: Die Zeit, Hamburg 6. 11. 1970. Reinhard Müller-Mehlis, *Mit Schult-Gefühl 20x hin und her*, in: Münchner Merkur 7. 11. 1970. Wolfgang Längsfeld, *Die Schult-Frage*, in: Süddeutsche Zeitung, München 7. 11. 1970. Ursula Trost, *Aktion Schult-Bewußtsein*, in: Bild der Zeit, Stuttgart, Nr. 1/2/1971. Gerd Winkler, *Kunst im Kopf und anderswo*, in: Publik, Frankfurt 30. 6. 1971. Wolfgang Richter, *Die Kunstausstellung aus dem Koffer*, in: Aachener Volkszeitung 6. 8. 1971. Werner Schulze-Reimpell, *Kölner Straßenspiel*, in: Die Welt, Hamburg 21. 10. 1971.



Biokinetische Landschaft und Soldat, 1972

Material: Erde, Sand, Steine, Stoff, Metall, Holz, Mikroorganismen (Asp. Niger, N. Crassa Fries, Pycnoporus cinnabarinus, Fusarium graminearum Schwabe, Cylindro carpon ianthothele, Phycomyces blakes leeanus Burgeff, Borweaer,Streptosporangium amethystogenes, A 6/4, Nonomura et Ohara, Penicilium duclauxi Delacr.) Agar-Agar, Soldat.

Maße: 600×1200×1600

Realisation: Dr. Franz Simmersbach (Diplom-Chemiker), Elke Koska, HA Schult.

THE ARTIST'S RESERVED RIGHTS TRANSFER AND SALE AGREEMENT was written in March 1971 by myself and lawyer Bob Projansky, after my extensive discussions with artists and other people involved with the day-to-day operation of the international art world. Since then, the Contract has been translated and distributed into German, French and Italian, in addition to the original English. At present plans are underway for translation and distribution into Dutch, Flemish and Spanish.

Slowly, more and more artists have begun using the Contract, either regularly or occasionally, as they see fit. Because the use of this Contract ist the private concern of each artist, public records about which artists have been using it are impossible to compile. Among the artists who are known to have used the Contract are: Carl Andre, Robert Barry, Mel Bochner, Hans Haacke, Sol LeWitt and Mario Merz.

The Contract is proposed as a practical remedy to some of the long standing inequities in the art world. It is not conceived as a solution for all of the artist's political, social and economic problems, whether in the art world or the real world.

The Contract simply gives artists the basic minimum rights and protections that now belong only to the more organized artist workers; musicians, filmworkers, photographers, actors, writers and composers.

The attached 3-page Artist's Contract defines and protects the artist after he (or she) gives, sells or trades their work. It distinguishes between the following „uses" and rights:

Aesthetic

– the right to be notified when and where the work is to be exhibited

– the right to borrow back the work for public exhibition for 2 months every 5 years

– the right to control all reproduction in the work

– the right to be consulted if repairs become necessary

– the right to recourse if the work ist intentionally altered.

Economic

– the right to 15 % of any increase in value each time the work is transferred in the future.

– the right to half of any rental income paid to the owner for use of the work at exhibitions (if there ever is any).

The Contract gives the artist the aesthetic controls for just his (or her) lifetime, and the economic benefits for his (or her) life, plus the life of a surviving spouse (if any), plus 21 years, so as to benefit the artist's children as they are growing up.

Because each work ist covered by a separate contract, the possession of the contract also serves as a record of who owns each work at any given time, and as such, it is an important source of information for artists, critics, dealers, museums and the public.

For each an original copy of the Contract, with complete information about it its use, see the attached Contract-poster printed in documenta catalogue.

What we have done in drafting the Contract is formalize a few of the relationships that all artists and collectors are subject to, and have given the artists a legal tool they can use, if they want, to establish their basic ongoing rights when they transfer their work.

It is a substitute for what has existed before – NOTHING.

Seth Siegelaub, March, 1972, New York.

Das **ARTIST'S RESERVED RIGHTS TRANSFER AND SALE AGREEMENT** wurde von mir und dem Anwalt Bob Projansky im März 1971 geschrieben, nach vielen Besprechungen mit Künstlern und anderen, die sich mit den tag-täglichen Geschehnissen der internationalen Kunstwelt befassen.

Inzwischen ist dieser Vertrag auf deutsch, französisch und italienisch übersetzt und zusammen mit dem englischen Originaltext verteilt worden. Augenblicklich wird die Verteilung einer holländischen, flämischen und spanischen Übersetzung geplant.

Allmählich haben immer mehr Künstler diesen Vertrag benutzt, entweder regelmäßig oder von Zeit zu Zeit je nachdem wie sie es am besten finden. Da die Anwendung des Vertrages nur den Künstler allein angeht, gibt es keinerlei öffentliche Aufzeichnungen darüber, welcher Künstler davon Gebrauch gemacht hat. Einige der Künstler, von denen bekannt ist, daß sie den Vertrag angewandt haben, sind Carl Andre, Robert Barry, Mel Bochner, Hans Haacke, Sol LeWitt und Mario Merz.

Der Vertrag beabsichtigt die Beseitigung einiger seit langer Zeit existierender Ungerechtigkeiten in der Kunstwelt. Bezweckt wird damit keinesfalls eine Lösung sämtlicher sozialer, politischer und wirtschaftlicher Probleme der Künstler, ob in der Kunstwelt oder in der realen Welt.

Der Vertrag gibt Künstlern einfach die minimalen Grundrechte und den Schutz, in deren Genuß bisher nur die besser organisierteren Künstlergewerkschaften gekommen sind, wie Musiker, Filmleute, Fotografen, Schauspieler, Schriftsteller und Komponisten.

Der beigefügte dreiseitige Künstlervertrag schützt den Künstler, wenn er (sie) seine (ihre) Arbeiten entweder verschenken, verkaufen oder tauschen. Er unterscheidet zwischen den folgenden "Anwendungen" und Rechten:

Ästhetisch

– Das Recht auf Mitteilung, wann und wo ein Werk ausgestellt werden soll.

– Das Recht, ein Werk zum Zwecke öffentlicher Ausstellungen wieder auszuleihen, und zwar alle fünf Jahre für die Dauer von zwei Monaten.

– Das Recht, sämtliche Reproduktionen der Arbeiten zu kontrollieren.

–. Das Recht auf Konsultation bei notwendigen Reparaturen eines Werkes.

– Das Recht auf Einspruch im Falle von absichtlichen Veränderungen des Werkes.

Wirtschaftlich

– Das Recht auf 15prozentige Beteiligung auf jeder Wertsteigerung bei einem zukünftigen Verkauf des Werkes.

– Das Recht auf die Hälfte jeder Leihgebühr (falls diese entrichtet wird), die dem Besitzer beim Gebrauch des Werkes bei Ausstellungen bezahlt wird.

Der Vertrag gibt dem Künstler die künstlerische Kontrolle während seines (ihres) Lebens, die wirtschaftliche Nutznießung während seines (ihres) Lebens, ferner während des Lebens des überlebenden Gatten oder der überlebenden Gattin – sofern es eine(n) gibt – ferner während einer Zeitspanne von 21 Jahren, damit die Kinder des Künstlers während ihres Heranwachsens in das Recht der Nutznießung kommen.

Für jedes Werk wird ein separater Vertrag abgeschlossen. Der Besitz des Vertrags erfüllt gleichzeitig den Zweck einer Erfassung der jeweiligen Besitzer, und der Vertrag als solcher ist deshalb eine wichtige Informationsquelle für Künstler, Kritiker, Händler, Museen und das Publikum.

Als Beispiel einer Originalkopie des Vertrags mit einer genauen Gebrauchsanweisung bitten wir, die folgenden Seiten in Plakatform zu beachten.

Mit diesem Vertrag haben wir versucht, einigen der Beziehungen zwischen Künstlern und Sammlern eine Form, den Künstlern ein brauchbares, legales Werkzeug zu geben, das sie verwenden können, um ihre grundlegenden Rechte wahrzunehmen, wenn ihr Werk den Besitzer wechselt. Dieser Vertrag ist ein Ersatz für das, was vorher war – vorher war *Nichts*.

Seth Siegelaub,
März 1972, New York

KÜNSTLER-VERKAUFS- UND RECHTS-ABTRETUNGS-VERTRAG

Der beiligende dreiseitige Vertrag wurde von Bob Projansky, einem New Yorker Rechtsanwalt, aufgesetzt, nachdem ich mn über 500 Künstlern, Händlern, Anwälten, Sammlern, Museumsleuten, Kritikern und anderen Leuten gesprochen und korressp̈ondiert hatte, die mit den Tagesgeschäften der internationalen Kunstwelt zu tun haben.

Der Vertrag will einige allgemein bekannte Ungerechtigkeiten in der Kunstwelt beseitigen, insbesondere den fehlenden Eeafluß des Künstlers auf die Verwendung seines Werkes und seine Nichtbeteiligung an Wertsteigerungen, nachdem er sein Wwrk aus den Händen gegeben hat.

Der Vertragstext trägt den derzeitigen Praktiken und wirtschaftlichen Realitäten der Kunstwelt Rechnung, insbesondere in̈n ihren privaten, geldlichen und informativen Aspekten, und berücksichtigt gleichermaßen die Interessen und Motive aller Betëligten.

Vielleicht wird dies der Standardtext für den Verkauf und die Übertragung aller zeitgenössischen Kunstwerke; daher wurde dgr Vertrag so fair, einfach und praktisch wie möglich abgefaßt. Er läßt sich entweder in der vorliegenden Form oder mit gerṗigfügigen Änderungen entsprechend Ihrer besonderen Situation verwenden.

Falls die nachstehenden Informationen nicht alle Ihre Fragen beantworten, so wenden Sie sich bitte an Ihren Rechtsanwwalt.

WAS DER VERTRAG BEWIRKT

Der Vertrag will dem Künstler geben

- 15 % des Mehrwerts jedes Kunstwerks bei jedem Übergang in andere Hände;
- einen Überblick darüber, wer jeweils der Eigentümer ist;
- das Recht auf Unterrichtung, wenn das Werk ausgestellt werden soll, so daß der Künstler Rat und Anweisungen zur vorgesehenen Ausstellung seines Werkes geben (siehe Artikel 7 (b)) oder die Ausstellung untersagen kann;

- das Recht, das Werk alle 5 Jahre auf 2 Monate (ohne Kosten für den Eigentümer) für Ausstellungszwecke auszuleihen;
- das Recht, bei erforderlichen Reparaturen konsultiert zu werden;
- die halbe Miete, die dem Eigentümer bei eventuellen Ausstellungen des Werkes zufließt;
- alle Reproduktionsrechte an dem Werk.

Die wirtschaftlichen Vorteile fließen dem Künstler auf Lebenszeit zu und darüber hinaus auf die Lebenszeit seiner Witwe plus 21 Jahren, so daß sie auch den heranwachsenden Kindern des Künstlers zugute kommen. Der Künstler behält die ästhetische Kontrolle nur während seiner Lebenszeit.

Obwohl es den Anschein haben könnte, daß der Vertrag das bisherige Künstler-Sammler-Verhältnis grundlegend ändert, weil er den Eigentümern neue Verpflichtungen auferlegt, bringt er doch dem Sammler recht viel Gutes. Als Gegenleistung für diese Verpflichtungen, die für den Sammler praktisch kostenlos sind, erhält er wesentliche Vorteile:

Der Vertrag

- gibt dem jeweiligen Eigentümer das formelle Recht, vom Künstler (oder dessen Beauftragten) eine Bescheinigung über Geschichte und Herkunft des Werkes zu erhalten;
- schafft ein klares, uneigennütziges, gleichwertiges Verhältnis zwischen Künstler und Eigentümer;
- wahrt dies Verhältnis (von Rechtsanwälten „wechselseitiges Vertragsinteresse" genannt) zwischen dem Künstler und jedem Nacheigentümer des Werkes;
- macht bewußt, daß der Künstler seine geistige Beziehung zum Werk behält, auch wenn der Eigentümer über es verfügt;
- gibt dem Eigentümer die Gewähr, daß er das Werk in Übereinstimmung mit dem Künstler benutzt.

WANN MAN DEN VERTRAG BRAUCHT

Der Vertrag soll vom Künstler bei der ERSTEN ÜBERTRAGUNG verwendet werden, gleich ob sie durch Schenkung, Tausch oder Verkauf erfolgt, und zwar bei JEDEM EINZELNEN KUNSTWERK, also Gemälde, Skulptur, Zeichnung, Grafik, Multiple, Wandgemälde, unbewegliche Skulptur, ungegenständliche Arbeit und überhaupt jedes andere denkbare Objekt der bildenden Kunst, wenn es an IRGEND JEMANDEN vom Künstler veräußert wird, wie z. B. an einen Freund, einen Sammler, Gynäkologen, Rechtsanwalt, Hausbesitzer, Verwandten oder Händler, an ein Museum oder eine Gesellschaft.

WICHTIG: Sie brauchen den Vertrag NICHT, wenn Sie das Werk für Ausstellungen zur Verfügung stellen oder wenn sie es Ihrem Händler in Konsignation geben, aber Sie brauchen ihn, wenn der Händler Ihr in Konsignation gegebenes Werk verkauft.

Kurz gesagt: Sie brauchen den Vertrag wenn Sie Ihr Werk für immer fortgeben.

Die Vertragsbedingungen sind klar und einfach, und es bedarf nur eines geringen Aufwands, um ihn auf den jeweiligen Nacheigentümer Ihres Werkes zu übertragen.

Der Künstler und der erste Eigentümer müssen den Übertragungsrevers ausfüllen und unterzeichnen und einen Hinweis auf das Vorhandensein des Vertrages irgendwo am Werk selbst anbringen.

WIE MAN DEN VERTRAG VERWENDET

1. Zunächst stellt man Photokopien oder Abdrucke von allen Seiten des Vertragstextes her. Sie brauchen mindestens 2 Exemplare für jedes Werk, das Sie fortgeben. (Behalten Sie selbst dies Exemplar, damit Sie später weitere Kopien davon anfertigen und sich eine Referenzunterlage reservieren können.)
2. Füllen Sie die Vertragsexemplare aus – eines für Sie, eines für den neuen Eigentümer und ein weiteres Exemplar nur von der letzten Seite (aus der Sie dann den HINWEIS ausschneiden und ihn am Werk anbringen). Machen Sie alle Eintragungen gut leserlich.
3. Halten Sie sich einfach an die Bemerkungen am Rande des Vertragsformulars. Prüfen Sie zum Schluß nochmals, ob Sie alle leeren Felder ausgefüllt und alles Unzutreffende gestrichen haben.

WICHTIG: Füllen Sie auf dem Muster „Übertragungsrevers" nur jene Stellen aus, die das Werk, die ursprünglichen Parteien und den ursprünglichen Vertrag („zwischen _____ und _____ von _____ ") betreffen. Vergessen Sie nicht den Vordruck „HINWEIS" auszufüllen.

Wie Sie feststellen werden, spricht der Vertrag von „Verkauf" („Der Künstler und der Sammler sind bereit, das Werk ... zu verkaufen bzw. zu kaufen"). Aber Sie können den Vertrag genauso gut verwenden, wenn Sie ein Werk einem Freund schenken, ihren Zahnarzt damit bezahlen oder es gegen das Werk eines anderen Künstlers tauschen. Wir sprechen nur der Einfachheit halber von „Kauf" und „Verkauf" (genauso wie von „Sammler", weil dies der umfassendste Begriff ist). Auch wenn Sie Ihr Werk verschenken oder vertauschen, „verkaufen" Sie es im Simme dieses Vertrages für die vertragliche Gegenleistung oder was Sie sonst dafür bekommen mögen.

Dieser Vertrag ist kein Lieferschein, keine Rechnung und kein Ersatz. Wenn Sie das Werk für Geld verkaufen, stellen Sie einen besonderen Verkaufsbeleg für Ihre Finanzbuchhaltung aus.

In Artikel 1 tragen Sie den Preis ODER Wert ein. Sie, der Künstler, können jeden Wert einsetzen, auf den Sie sich mit dem neuen Eigentümer einigen. Liegt der Wiederverkaufspreis höher als der von Ihnen eingesetzte „Wert", so muß der Eigentümer Ihnen 15 % der Differenz zahlen. Je höher Sie also den Wert einsetzen, um so besser kommt der neue Eigentümer davon. Wenn Sie das Werk einem Freund schenken oder es mit einem anderen Künstler tauschen (im letzteren Fall benötigen Sie zwei Verträge), möchten Sie vielleicht einen ganz geringen Betrag einsetzen, so daß Sie später mehr Geld erhalten, auch wenn Ihr Kollege das Werk zu einem geringeren Preis verkauft als Ihr Händler es getan hätte.

WICHTIG: Wenn der Vertrag dem Künstler Rechte einräumt, auf die Sie verzichten können, streichen Sie dieselben einfach aus. WICHTIG: Beachten Sie Artikel 7 (B): Wenn Sie auf Ihr Einspruchsrecht gegen vorgesehene Ausstellungen verzichten können, streichen Sie einfach den Absatz (b) von Artikel 7 aus. Einige Sammler nehmen vielleicht vom Kauf Abstand, wenn jemand anders Sie daran hindern kann, das Werk in eine Ausstellung zu geben. Wenn Sie ein Werk verschenken, können Sie Absatz (b) stehen lassen, aber dann hat Ihr Freund Schwierigkeiten mit dem Verkauf. Wir haben (b) eingesetzt, weil (a) das mindeste und (b) das äußerste ist was ein Künstler verlangen kann. Wenn Ihnen (a) nicht genügt, Sie aber (b) nicht brauchen, so lassen Sie Ihren Anwalt einen kurzen Zusatz aufsetzen und darin Ihr Kontrollrecht hinsichtlich Ausstellungen niederlegen, so wie Sie es für angebracht halten.

4. Sie und der Sammler sollten beide Vertragsexemplare unterzeichnen und jeweils eins davon als gesetzliches Original behalten.
5. Sorgen Sie dafür, daß vor der Übergabe des Werks ein HINWEIS am Werk befestigt wird. Schneiden Sie diesen HINWEIS nicht aus einem der Vertragsoriginale aus. Befestigen Sie ihn an einer Querstrebe oder unter der Skulptur oder an einem an-

deren Ort, wo er nicht stört und doch leicht zu finden ist. Sie sollten den HINWEIS mit Klarlack oder etwas Ähnlichem als Schutz überziehen. Es kann nichts schaden, an einem größeren Werk mehrere HINWEISE anzubringen.

Wenn auf dem Werk kein Platz für den HINWEIS oder Ihre Signierung ist, dann werden Sie sicher ein Begleitdokument haben, das dieses Werk beschreibt, Ihre Unterschrift trägt und als (gesetzlicher) Bestandteil des Werkes gilt: Kleben Sie dann den HINWEIS einfach auf das Dokument.

VERFAHREN BEI SPÄTEREN ÜBERTRAGUNGEN: Bei späteren Übertragungen fertigt der Eigentümer drei Kopien des Übertragungsreverses von seinem Original an (ohne die Wörter „Muster"). Sodann füllt er sie aus und setzt den Preis oder Wert ein, auf den er sich mit dem Nacheigentümer geeinigt hat. Der alte und der neue Eigentümer unterzeichnen beide ALLE DREI Ausfertigungen des datierten Übertragungsreverses. Jeder von Ihnen behält eine Ausfertigung, und die dritte geht zusammen mit der Zahlung von 15 % (sofern gegeben) an den Künstler oder seinen Beauftragten. Der alte Eigentümer gibt dem neuen Eigentümer eine Kopie des Originalvertrages, so daß letzterer seine Verpflichtungen gegenüber dem Künstler genau kennt und eine Vorlage für den Übertragungsrevers hat, wenn er seinerseits das Werk veräußern will.

DER HÄNDLER

Wenn Sie einen Kunsthändler haben, so hat dieser die wichtige Aufgabe, den Vertrag beim Verkauf Ihres Werkes unterzeichnen zu lassen.

Der Händler sollte es zum Grundsatz seiner Galerie mach en, nur mit Vertrag zu verkaufen und dadurch seinen Künstlern eine kollektive Position gegenüber jenen wenigen Sammlern und Institutionen zu geben, denen wenig am Wohle des Künstlers liegt.

Denken Sie daran, daß Ihr Händler eine große Geschäftsroutine auf dem Kunstsektor hat. Er weiß, wie man die wenigen zögernden Kunstkäufer dazu bringt, den Vertrag zu unterschreiben. Je besser der Kunsthändler, je mehr Wege und Käufer kennt er, und um so leichter wird es sein. Er kann dasselbe tun wie jetzt, wenn er für seine Künstler etwas erreichen will: Er kann dem Käufer Gefallen erweisen und ihm Optionen, Vorzugsbehandlung, Rabatte, heiße Tips, Zeit, Rat und all die anderen Dinge bieten, die Sammler erwarten und anerkennen.

Der Vertrag hält formell das fest, was die Händler ohnehin tun: Die Händler bemühen sich, die von ihnen verkauften Werke zu verfolgen. Aber derzeit können Sie es nur nach Ausstellungsverzeichnissen, Katalogen, Spürsinn und Anzeigen tun. Da bietet der Vertrag einen sehr einfachen Nachweis, automatisch verbunden mit einer Biographie jedes Werkes und einem chronologischen Verzeichnis aller Eigentümer. Das System ist vertraulich und unkompliziert, und kein Händler braucht zu seiner Bearbeitung eine Sekretärin anzustellen. Wenn jedes Werk während der Laufzeit des Vertrages ein Dutzend Blatt Papier ergibt, so ist das viel. Wenn der jeweilige Eigentümer einen Herkunftsnachweis erhält, so ist das nicht mehr als heute schon geschieht, nur nach dem neuen System läßt sich der Nachweis genauer und müheloser führen.

Kein Händler soll etwas umsonst tun: Es erscheint angemessen, dem Händler einen Teil der 15 % zu belassen, die er für den Künstler kassiert, vielleicht ein Drittel davon.

Wenn — was oft vorkommt — ein Künstler von einem Händler zu einem angeseheneren Händler überwechselt, kann der erstere weiterhin jene Zahlungen entgegennehmen, die aus dem Wiederverkauf früherer Werke anfallen.

Wenn ein Händler ein Werk direkt vom Künstler (zum Weiterverkauf oder sonstwie) KAUFT, sollten beide den vorgesehenen Wiederverkaufspreis des Werkes in den Vertrag einsetzen und NICHT den niedrigeren tatsächlichen Preis, den der Händler dem Künstler zahlt.

Den Vertrag unterzeichnet zu bekommen, ist meist eine Frage der Einstellung: Wenn Ihr Händler glaubt, der Vertrag habe keinen besonderen Nutzen für Sie, hat er Dutzende von Gründen, warum er die wenigen zögernden Käufer nicht zur Unterschrift veranlassen kann. Wenn er aber Ihnen diese Vorteile ernsthaft zukommen lassen will, dann kann er auch all diese Hindernisse überwinden, ohne daß ihm auch nur ein einziges Geschäft entgeht.

DIE REALITÄT: SIE, DIE KUNSTWELT UND DER VERTRAG

Das allgemeine Echo auf den Vorentwurf zu diesem Vertrag war sehr positiv: Die überwiegende Mehrzahl der Leute auf dem Kunstsektor halten ihn für fair, vernünftig und praktisch. Wenige haben gewisse Bedenken geäußert, ob man ihn auch tatsächlich benutzen wird. Diese Vorbehalte konzentrieren sich auf zwei Aussagen:

- „... das Zusammensein von Kaufen und Verkaufen ist so empfindlich, daß wenn man Kunstsammlern noch eine Last aufbürdet, sie einfach keine Kunst mehr kaufen ..." und
- „... ich bin gern bereit, den Vertrag zu unterzeichnen, wenn alle anderen dasselbe tun ..."

Die erste Aussage ist Unsinn: Kunst wird mit Vertrag genauso begehrt wie ohne Vertrag, und es gibt keinen Grund, warum der Wert eines Kunstwerkes beeinflußt werden sollte, insbesondere wenn sich der Vertrag in der Kunstwelt durchsetzt. Dies bringt uns zur zweiten Aussage. Wenn es ein Problem gibt, so liegt es hier. Es ist die Sorge des einzelnen Künstlers oder Händlers, daß bei einer lückenhaften Anwendung des Vertrages seine Umsätze auf einem wettbewerbsorientierten Markt gefährdet werden.

Aber wenn wir diese Aussage kritisch prüfen, hält sie nicht stand.

ALLE Künstler verkaufen, tauschen und verschenken Ihre Werke an zwei Arten von Leuten:

- An Leute, die Ihre Freunde sind; oder
- an Leute, die nicht Ihre Freunde sind.

Ihre Freunde werden Ihnen das Leben nicht schwer machen: sie unterzeichnen den Vertrag zusammen mit Ihnen. Die EINZIGE Schwierigkeit taucht auf, wenn Sie an jemanden verkaufen, der nicht Ihr Freund ist. Da aber sicherlich 75 % aller Kunstwerke von Leuten gekauft werden, die Freunde des Künstlers oder des Händlers sind — Freunde, die einander besuchen, miteinander essen oder trinken, gemeinsam das Weekend verbringen usw. —, so könnte Widerstand nur bei einem Teil der restlichen 25 % Ihrer Werke auftreten, die an Fremde verkauft werden. Von diesen Leuten werden die meisten Wert darauf legen, ein gutes Verhältnis zu Ihnen zu haben, und sie werden den Vertrag gemeinsam mit Ihnen unterzeichnen. Somit bleiben noch vielleicht 5 % Ihres Umsatzes, bei denen ernsthafter Widerstand gegen den Vertrag zu erwarten ist. Aber dieser Widerstand dürfte praktisch gleich Null werden, wenn der Vertrag sich überall durchsetzt.

Dieser Vertrag wird Ihnen also sozusagen zu erkennen geben, wer Ihr Freund ist.

Wenn ein Sammler kaufen, jedoch den Vertrag nicht unterzeichnen möchte, sollten Sie ihm sagen, daß alle Ihre Werke durchgehend und grundsätzlich nur mit Vertrag verkauft werden.

Würde er Werke nur von jenen wenigen Künstlern kaufen, die nicht auf dem Vertrag bestehen, so wäre er sehr töricht, denn der Verzicht auf diesen Vertrag wäre ein sehr dummes Kriterium für den Aufbau einer Sammlung.

Sie können den zögernden Sammler jedoch noch auf andere Aspekte hinweisen:

- Zuerst einmal kostet es ihn gar nichts, solange nicht Ihre Arbeit im Wert steigt. Wenn auch dies Argument nicht zieht und er ALLES behalten möchte, was sich mit Ihrem Werk an Gewinn erzielen läßt, dann können Sie ganz einfach einen höheren Wert einsetzen, so daß er für die von ihm erwartete Wertsteigerung zunächst nichts zu bezahlen bräuchte.
- Wenn er Ihr Werk verkauft und Ihnen dadurch Geld verschuldet, braucht er nicht unbedingt bar zu zahlen: Sie können ihm den Betrag auf den Kauf eines anderen Werkes anrechnen oder mit Dienstleistungen oder etwas anderem als Geld verrechnen.
- Im übrigen: Wenn ein Sammler ein Werk ohne Vertrag kauft, obwohl der Künstler grundsätzlich nur mit Vertrag verkauft, ist der Sammler später auf den guten Willen des Künstlers angewiesen, wenn er von ihm (oder seinem Händler) eine Bewertung, eine Expertise oder eine Reparatur haben möchte. Ob er dann auch diesen guten Willen finden wird, dürfte recht fraglich sein.

Verzichtet der Sammler tatsächlich auf Ihre Arbeit, nur weil Sie die Unterzeichnung des Vertrages wünschen? Auf eine Arbeit, die ihm gefällt und die er gerne haben möchte? Wenn die Antwort Ja ist und er Ihnen den Respekt versagt, der Ihnen als Schöpfer des Werkes zusteht, – wenn ihn das vom Kauf abhält, dann ist er dumm und töricht und niemand kann ihm helfen.

Die Verwendung des Vertrages bedeutet nicht, daß Ihr Verhältnis zur Kunstwelt dann nur noch rein geschäftlich wäre oder daß Sie Ihre Rechte bis zum letzten Penny erzwingen wollten. Ihre Freunde werden Freunde bleiben. Sie können auf Ihre Rechte (ganz oder teilweise) verzichten: auf das Recht auf Zahlung, zur Übernahme von Reparaturen, auf die Gewährung von Reproduktionsrechten, auf das Konsultationsrecht – aber es sind IHRE Rechte und SIE können darüber verfügen.

Der Vertrag ist so abgefaßt, daß er von ALLEN Künstlern – Bekannten, sehr Bekannten, Unbekannten – gebraucht werden kann. Sie fertigen einfach möglichst viele Kopien an und können ihn verwenden, wo immer Sie Ihre Werke verkaufen, tauschen oder verschenken. Der Vertrag wird sofort wirksam. Je mehr Künstler und Händler ihn gebrauchen, um so leichter wird es für jeden. Nichts ist nötig: keine Organisation, keine Abgaben, keine Behörde, keine Versammlungen, keine amtliche Registrierung – außer Ihrem Willen, den Vertrag zu gebrauchen. Nur einschalten und zusehen: jedesmal eine perfekte Waffe!

ERZWINGUNG

Zunächst einmal der allgemeine Aspekt: Die meisten Leute halten Verträge, weil die meisten Leute Verträge halten. Die wenigen, die Sie betrügen wollen, sind wahrscheinlich jene, die Ihnen schon bei Unterzeichnung des Vertrages die größten Schwierigkeiten bereitet haben. Die Nacheigentümer werden Sie wahrscheinlich eher betrügen wollen als der erste Erwerber, mit dem Sie oder Ihr Händler persönlichen und unmittelbaren Kontakt hatten. Aber es gibt gewichtige Gründe dafür, daß sowohl der Ersterwerber als auch die Nacheigentümer sich an die Vertragsbedingungen halten werden.

Was passiert, wenn Eigentümer Nr. 2 Ihr Werk an Eigentümer Nr. 3 verkauft und Ihnen keinen Übertragungsrevers schickt? (Geld schickt er natürlich auch nicht.)

Nichts passiert. (Sie wissen nämlich von allem noch gar nichts.)

Früher oder später bekommen Sie es heraus, weil es viel Mühe kostet, derartige Verkäufe zu verheimlichen, und weil Sie (oder Ihr Händler) es hintenherum doch erfahren. Um den Verkauf zu verheimlichen, muß Eigentümer Nr. 3 das Werk verbergen. Er wird aber kein gutes, wertvolles Stück verbergen, nur um etwas Geld zu sparen. Und wenn er es einmal verkaufen, reparieren möchte oder geschätzt oder begutachtet haben will, MUSS er zu Ihnen (oder Ihrem Händler) kommen. Wenn Sie von einer solchen Übertragung erfahren (und Sie werden es), dann verklagen Sie Eigentümer Nr. 2. Der muß 15 % des Mehrwerts zahlen, und zwar berechnet nach dem Kaufpreis von Eigentümer Nr. 3 ODER nach dem Wert im Zeitpunkt Ihrer Entdeckung, der viel höher sein kann. Es ist ganz klar, daß ein Verkäufer (in diesem Fall Eigentümer Nr. 2) kaum so dumm ist und das Risiko auf sich nimmt, wegen einer geringen Geldeinsparung viel Geld zahlen zu müssen.

Auch ist es gar nicht so einfach, wenn dem Künstler frisierte Werte gemeldet werden sollen, denn der neue Eigentümer möchte den Wert dann möglichst hoch haben, und der alte Eigentümer möchte ihn möglichst niedrig haben. Es ist recht schwer, zwei Leute gemeinschaftlich zum Lügen zu bringen, vor allem, wenn es nur einem von ihnen nützt: nämlich dem Verkäufer. In 95 % der Fälle ist die Zahlung an den Künstler zu gering, als daß die Sammler veranlaßt würden, Sie anzulügen.

Eine Abschreckung liegt außerdem in Artikel 19, der Sie neben Ihren eigentlichen Forderungen berechtigt, die Erstattung angemessener Anwaltshonorare zu verlangen, wenn Sie zur Durchsetzung Ihrer vertraglichen Rechte eine Klage erheben.

ZUSAMMENFASSUNG

Wie zu erkennen, ist der Vertrag etwas ganz Neues in der Kunstwelt, so daß er zunächst ein bißchen Unruhe hervorrufen könnte. Aber die Übel, die er heilt, liegen offen zutage, und bisher hat es noch kein praktikables Mittel dagegen gegeben.

Ob Sie, der Künstler, den Vertrag benutzen oder nicht, das liegt natürlich bei Ihnen. Was wir Ihnen an die Hand geben, ist ein rechtliches Mittel, das Ihnen fortwährende Rechte an Ihrem Werk sichert. Dies ist ein Fortschritt gegenüber dem, was bisher war: nämlich nichts!

Wir haben all dies völlig unentgeltlich getan, aus Freude an der Sache, zur Bewältigung des Problems und aus dem Gefühl heraus, daß wenn es sich um die Rechte des Künstlers an seinem Werk handelt, dem Künstler vor allen anderen der Vorrang gebührt.

Seth Siegelaub, New York, am 24. 2. 1971

UMSEITIG VERTRAGSVORDRUCK

Sie können dies Plakat nach Belieben und kostenlos AUSHÄNGEN, REPRODUZIEREN und VERWENDEN.
Es ist nicht zum Verkauf bestimmt.
Die Kosten für Herstellung, Druck und Vertrieb dieses Plakats wurden von der School of Visual Arts, New York, übernommen.
Weitere Informationen von: Eugen Michel

THE ARTIST'S RESERVED RIGHTS TRANSFER AND SALE AGREEMENT

The accompanying 3 page Agreement form has been drafted by Bob Projansky, a New York lawyer, after my extensive discussions and correspondence with over 500 artists, dealers, lawyers, collectors, museum people, critics and other concerned people involved in the day-to-day workings of the international art world.

The Agreement has been designed to remedy some generally acknowledged inequities in the art world, particularly artists' lack of control over the use of their work and participation in its economics after they no longer own it.

The Agreement form has been written with special awareness of the current ordinary practices and economic realities of the art world, particularly its private, cash and informal nature, with careful regard for the interests and motives of all concerned.

It is expected to be the standard form for the transfer and sale of all contemporary art, and has been made as fair, simple and useful as possible. It can be used either as presented here or slightly altered to fit your specific situation.

If the following information does not answer all your questions consult your attorney.

WHAT THE AGREEMENT DOES

The Agreement is designed to give the artist:

- 15% of any increase in the value of each work each time it is transferred in the future.
- a record of who owns each work at any given time.
- the right to be notified when the work is to be exhibited, so the artist can advise upon or (see Article Seven (b)) veto the proposed exhibition of his/her work.
- the right to borrow the work for exhibition for 2 months every five (5) years (at no cost to the owner).
- the right to be consulted if repairs become necessary.
- half of any rental income paid to the owner for the use of the work at exhibitions, if there ever is any.
- all reproduction rights in the work.

The economic benefits would accrue to the artist for life, plus the life of a surviving spouse (if any) plus 21 years, so as to benefit the artist's children while they are growing up. The artist would maintain aesthetic control only for his/her lifetime.

Although the contract may seem to alter the previous relationship between artist and art owner principally by putting new obligations on the owners, the Agreement really does some very good things for the collector. In return for these obligations, which are almost costless for the collector, he gets substantial benefits; the Agreement is designed:

- to give each owner the formalized right to receive from the artist (or his/her agent) a certified history and *provenance* of the work.
- to create and clarify a non-exploitative, one-to-one relationship between the artist and the owner.
- to maintain this relationship—what lawyers call "privity"—between the artist and each successive owner of the work.
- to establish recognition that the artist maintains a moral relationship to the work, even as the collector owns and controls it.
- to give assurance to the owner that he is using the work in harmony with the artist's intentions.

WHEN TO USE THE AGREEMENT

The Agreement form has been designed to be used by the artist at the time of the FIRST TRANSFER—

either by gift, or barter for things or services, or sale

of EACH INDIVIDUAL work of art—

either a painting, a sculpture, a drawing, a graphic, a multiple, a mural, an immovable sculpture, a non-obect work, or any other fine art you can think of

from the artist to ANYONE else—

either a friend, another artist, collector, museum, gynecologist, lawyer, corporation, landlord, relative or dealer.

IMPORTANT: it is NOT for use when you lend your work to exhibitions or when you give it to your dealer on consignment. It IS for use when the dealer sells your consigned work.

In short, the Agreement form is to be used when you part with your work for keeps.

Its terms are effective and it requires a very simple procedure to keep it in effect with each successive owner of your work of art.

It requires the artist and the first owner of the work to fill out and sign the Agreement form and also, to affix a notice of the existence of the Agreement somewhere on the work of art itself.

HOW TO USE THE AGREEMENT

1. To begin, xerox or offset a number of copies of each page of the Agreement form. You will need at least 2 copies for each work you sell or give or trade away. (Save *this* copy to make future copies and so you can refer to this information.)

2. Fill out the contract forms—one copy for you, one for the new owner, and another copy of the last page only (from which you cut out the notice to affix to the work). Make sure that you fill it out legibly.

3. Follow the simple instructions in the margin of the Agreement form. Double check to make sure you have filled in the spaces that must be filled in and struck out what must be struck out.

IMPORTANT: Fill out only those parts of the Specimen TRANSFER AGREEMENT AND RECORD which identify the work and the *original* parties to the *original* Agreement ("between _____ and _____, made the _____ day of _____, 19____,"). Be sure you fill out the specimen NOTICE.

You will note that the contract form speaks in terms of a "sale" ("whereas Artist is willing to sell the Work to Collector and Collector is willing to purchase. . . ."); this doesn't mean you can't use it when you give a friend a work or pay your dentist with a painting or trade works with another artist. We have used the words "sell" and "purchase" only for the sake of simplicity (likewise, we use the term "Collector" just because it is the most all-inclusive word for this purpose). Strictly speaking, even if you are giving or trading your work you are "selling" it for the promises in the Agreement and whatever else you get.

This Agreement form is not a bill of sale or an invoice, nor is it a substitute. If the work is sold for money, prepare a separate bill of sale for your financial records.

In Article One, you enter the price OR value of the work; you, the artist,can put any value that you and the new owner agree upon. If the work is resold for a figure higher than the one you have entered as "value", the owner will have to pay you 15% of the difference over that figure; obviously the higher the figure you put in, the better break the new owner is getting. If you are giving a friend a work or exchanging with another artist (you need two separate Agreements for the latter situation) you might want to enter a nominal value so that you would get some money, even if he/she later sells it for less than what your dealer would sell it for.

IMPORTANT: if there are rights given the artist under the Agreement form that you as the artist do not want, you strike them out. IMPORTANT: be sure to examine ARTICLE SEVEN (b); if you don't feel you must have a veto over all details of the future exhibition of the work, be sure you strike (b) out of ARTICLE SEVEN. Few collectors will want to buy a work if their right to lend it for exhibition is so restricted by someone else. If you give a work away you can leave (b) in, but that will make it very difficult for your friend to sell it. We have put (b) in because (a) is the least an artist should accept and (b) is the most he/she can ask for. If (a) is not enough for you but you don't need (b), have an attorney draft a short rider to the Agreement setting forth those specific controls over exhibition that you feel you must have.

4. You and the Collector should each sign both copies, yours and his, so they will both be legal originals.

5. Before the work is delivered, be sure that a copy of the NOTICE is affixed to the work. DO NOT cut it out of one of the originals. Put it on a stretcher bar or under a sculpture base or wherever else it will be aesthetically invisible yet easily findable. It should get a coat of clear polyurethane—or something like it—to protect it. It won't hurt to put several copies of the NOTICE on a large work.

If your work simply has no place on it for the NOTICE or your signature—in which case you should always use an ancillary document which describes the work, which bears your signature, and which is transferred as a (legal) part of the work—glue the NOTICE on the document.

PROCEDURE FOR FUTURE TRANSFERS. For future transfers, the owner makes three copies of the TRANSFER AGREEMENT AND RECORD form from his original (without the words "SPECIMEN"). He then fills them out, entering the value or price that he and the next owner have agreed upon. Both the old and new owners sign ALL THREE copies of the dated TRANSFER AGREEMENT AND RECORD, each keeps one copy and the third is sent with the 15% payment (if any is required) to the artist or his/her agent. The old owner gives the new owner a copy of the original Agreement, so he will know his responsibilities to the artist and have the TRANSFER AGREEMENT AND RECORD form if HE transfers the work.

THE DEALER

If you have a dealer, he is going to be very important in getting people to sign the contract when he sells your work.

The dealer should make the use of the Agreement a policy of the gallery, thereby giving the artists in the gallery collective strength against those few collectors and institutions who do not really have the artist's interests at heart.

Remember, your dealer knows all the ins and outs that go down in the business of the art world. He knows the ways to get the few reluctant art buyers to sign the Agreement—the better the dealer the more ways and the more buyers he knows and the easier it will be. He can do what he does now when he wants things for his artists—give the buyer favors, exchange privileges, preferential treatment, discounts, hot tips, time, advice and all the other things that collectors expect and appreciate.

The Agreement only formalizes what dealers do now anyway; dealers try to keep track of the work they have sold, but now they can only rely on exhibition lists, catalogues, hit-or-miss intelligence and publicity to keep them up-to-date. The Agreement creates a very simple record system, which will automatically maintain a biography of each work and a chronological record of ownership. It is private, uncluttered and no dealer should ever have to hire another secretary to administer it; if each work engenders a dozen pieces of paper over the entire life of the Agreement, it will be a lot. The requirement of giving a *provenance* to the current owner is no more than what goes on today, but under this system it will be accurate and almost effortless.

A dealer shouldn't be expected to do this for nothing; it seems reasonable to compensate the dealer with some part of the 15% he/she is collecting for the artist, perhaps one-third of it.

When, as is often the case, an artist moves from one dealer to a more prestigious one, the first dealer might continue to collect whatever payments are occasioned by the resale of the earlier work.

When a dealer BUYS work directly from the artist (for resale or otherwise), they should write the intended RETAIL value of the work in their Agreement, NOT the actual amount of money the dealer is paying the artist, which would be less.

Getting the contract signed is mostly a state of mind. If your dealer does not think the benefits of the Agreement are important for you, he will have dozens of reasons why he can't get those few reluctant buyers to sign it; on the other hand, if he seriously wants you to have these benefits he will be able to overcome all those obstacles without losing a single sale.

THE FACTS OF LIFE: YOU, THE ART WORLD AND THE AGREEMENT

The general response to the preliminary draft of this Agreement form has been extremely favorable; the vast majority of people in the art world feel it is fair, reasonable and practical. A few have expressed certain reservations about whether or not people will actually use it. These reservations can be summed up in two basic statements:

- "... the economics of buying and selling art is so fragile that if you place one more burden on the collectors of art, they will simply stop buying art ...", and
- "... I will certainly use the Agreement—if everyone else uses it ..."

The first statement is nonsense; clearly the art will be just as desirable with as without the Agreement and there is no reason why the value of any art should be affected at all, especially if this contract is standard practice in the art world—which brings us to the second statement. If there is a problem here, this statement reflects it: it is the concern of the individual artist or dealer that the insistence on the use of the contract will jeopardize their sales in a competitive market.

If we examine this notion carefully, we see it doesn't hold up.

ALL artists sell, trade and give their work to only two kinds of people:

- those who are their friends.
- those who are not their friends.

Obviously, your friends will not give you a hard time; they will sign the Agreement with you. The ONLY trouble will come when you are selling to someone who is not a friend. Since surely 75% of all art that is sold is bought by people who are friends of the artist or dealer—friends who dine together, see each other socially, drink together, weekend together, etc.—whatever resistance may appear will come only in respect to some portion of the 25% of your work that is being sold to strangers. Of these people, most will wish to be on good terms with you and will be happy to enter into the Agreement with you. This leaves perhaps 5% of your sales which will encounter serious resistance over the contract. Even this real resistance should decrease toward zero as the contract comes into widespread use.

In a manner of speaking, this Agreement will help you discover who your friends are.

If a collector wants to buy but doesn't want to sign the Agreement, you should tell him that all your work is sold under the contract, that it is standard for your work.

If he buys work only from those few artists who won't insist on using the Agreement he is being very foolish; non-use of this Agreement is a very dumb criterion for building one's collection.

There are other things that you can point out to the reluctant collector:

- first of all, it's not going to cost him anything unless your work appreciates in value. If that doesn't cut any ice, and he wants to keep *all* of whatever profit he might make with your work, you can simply write in a higher value for it, thus giving him a free ride for the first part of the appreciation he anticipates.
- if and when he sells your work and he owes you some payment, he doesn't necessarily have to pay you with money; you can give him credit against the purchase of a new work or take payment in services or something other than money.
- of course, if a collector buys a work without the contract when the use of the Agreement has become the standard practice for the artist, the collector will have to rely on sheer good-will when he later wants the artist (or his/her dealer) to appraise, repair or authenticate it. Why he should expect to find any good-will there is anybody's guess.

Is the collector really going to pass up your work because you want him to sign the contract? Work that he likes and thinks is worth having? If the answer is yes, given the fact that it won't cost *him* anything to give you the respect that you as the creator of the work deserve—if that will keep him from buying, he is being very stubborn and foolish and nobody can tell you how to illuminate him.

Using the contract doesn't mean that all your relationships in the art world will hereafter be strictly business or that you will have to enforce your rights down to the last penny. Friends will still be friends; you will be able to waive your rights to payments (in whole or in part), your right to make repairs, to grant reproduction rights, to be consulted—but they will be YOUR rights and the choices will be YOURS.

The Agreement form has been prepared to be used by any and all artists—known, well-known and unknown. Simply make a lot of copies and use it whenever you give, trade or sell your work. It will be effective from the moment you use it. The more artists and dealers there are using it, the better and easier it will be for everybody. It requires no organization, no dues, no government agency, no meetings, no public registration, no nothing—just your will to use it. Just plug it in and watch it go—a perfect waffle every time!

ENFORCEMENT

First, let's put this question in perspective: most people will honor the Agreement because most people honor agreements. Those few people who will try to cheat you are likely to be the same kinds who will give you a hard time about signing the Agreement in the first place. Later owners will be more likely to try to cheat you than the first owner, with whom you or your dealer have had some face-to-face contact, but there are strong reasons why both first and future owners should fulfill the contract's terms.

What happens if owner #2 sells your work to owner #3 and doesn't send you the transfer form? (He's not sending your money, either.)

Nothing happens. (You don't know about it yet.)

Sooner or later you do find out about it because it takes a lot of effort to conceal such sales and the grapevine will get the news to you (or your dealer) anyway. To conceal the sale, owner #3 has to conceal the work and he's not going to hide a good and valuable work just to save a little money. And if he ever wants to sell it, repair it, appraise it or authenticate it, he MUST come to you (or your dealer). When you do find out about such a transfer—and you will—you sue owner #2, who will be stuck for 15% of the increase based on the price to owner #3 OR on the value at the time you find out about it, which maybe much higher. Clearly, a seller (in this case owner #2) would be extremely foolish to take this chance, to risk having to pay a lot of money just to save a little money.

As to falsifying values reported to the artist, there will be as much pressure from the new owner to put in a falsely high value as from the old owner to put in a low value. There are real difficulties inherent in getting two people to lie in unison, especially if it only benefits one of them—the seller. In 95% of the cases the amount of money to be paid to the artist won't be enough to compel the collectors to lie to you.

You will note that in the event you have to sue to enforce any of your rights under the Agreement, ARTICLE NINETEEN gives you the right to recover reasonable attorney's fees in addition to whatever else you may be entitled to.

SUMMATION

We realize that this Agreement is essentially unprecendented in the art world and that it just may cause a little rumbling and trembling; on the other hand, the ills it remedies are universally acknowledged to exist and no other practical way has ever been devised to cure them.

Whether or not you, the artist, use it, is of course up to you; what we have given you is a legal tool which you can use yourself to establish ongoing rights when you transfer your work. This is a substitute for what has existed before—nothing.

We have done this for no recompense, for just the pleasure and challenge of the problem, feeling that should there ever be a question about artists' rights in reference to their art, the artist is more right than anyone else.

Seth Siegelaub, 24 February 1971, New York

SEE OVERSIDE FOR AGREEMENT FORM

Please POST, REPRODUCE and USE this poster freely.
This poster is not to be sold.

All the information contained on this poster will also be contained in the April 1971 issue of Art News, Studio International and Arts Canada.

The cost of the production, printing and distribution of this poster has been underwritten by the School of Visual Arts in New York.

For further information: Seth Siegelaub, Post Office Box 350, New York 10013, U.S.A.

DESIGN: CRISTOS GIANAKOS

CONTRAT POUR LA PRESERVATION DES DROITS DE L'ARTISTE SUR TOUTE ŒUVRE CEDEE

Le contrat qui suit a été établi par Bob Projansky*, juriste new-yorkais, après de longues discussions et une correspondance abondante diligentées par Seth Siegelaub, avec plus de 500 artistes, marchands, juristes, collectionneurs, responsables de musées, critiques et autres personnes concernées s'intéressant de près ou de loin à l'évolution du monde de l'art.

Ce contrat a pour objet de remédier aux inégalités généralement reconnues qui existent dans le monde de l'art, plus particulièrement en ce qui concerne l'absence de contrôle de l'artiste sur l'utilisation qui est faite de son travail et la participation de l'artiste au profit éventuel que l'acquéreur peut tirer de l'œuvre acquise.

Ce contrat a été rédigé en tenant compte des pratiques courantes et des réalités économiques régissant le monde de l'art (sachant que tout s'y traite en privé, en espèces et sans formalités), considérant les intérêts et motifs des parties concernées.

Il est souhaité que ce contrat devienne le cadre standard utilisé pour toute cession d'œuvre d'art contemporain; c'est pourquoi il a été conçu aussi clair, simple et pratique que possible. Il peut être utilisé tel que ci-après ou modifié selon les circonstances particulières.

Si les explications qui suivent ne répondent pas à toutes les questions, il est évidemment loisible à chacun de consulter son conseil.

---

* Le contrat a, bien entendu, été refondu et adapté afin de correspondre aux normes juridiques françaises.

OBJET DU CONTRAT

Le contrat a pour objet d'accorder à l'artiste :

- 15% sur la plus-value enregistrée à l'occasion de chaque nouvelle cession de l'œuvre.
- un rapport lui permettant de connaître le propriétaire de l'œuvre à tout moment.
- le droit d'être averti de tout projet d'exposition de l'œuvre afin que l'artiste puisse donner ou refuser son accord au projet (voir Article 7(b)).
- le droit d'emprunter l'œuvre pour des expositions pour une durée de deux mois tous les cinq ans (sans causer de frais au propriétaire).
- le droit d'être consulté au cas où des réparations seraient nécessaires.

- le cas échéant, la moitié du prix de location payé au propriétaire pour le prêt de l'œuvre à l'occasion d'expositions.
- tous droits de reproduction de l'œuvre.

Les clauses économiques du contrat seront en vigueur pour la vie de l'artiste, celle de son conjoint survivant, le cas échéant, et 21 ans après le décès de l'un et l'autre au profit des enfants. Le droit de contrôle sur l'usage qui est fait de l'œuvre est réservé pour la vie de l'artiste. Il est néanmoins précisé que ces deux termes ne peuvent en aucun cas constituer une restriction des droits de l'artiste par rapport aux lois existantes et traitant des droits patrimoniaux et moraux de l'artiste sur son œuvre.

Bien que le contrat puisse paraître modifier les relations qui prévalaient jusqu'à présent entre l'artiste et le propriétaire de l'œuvre d'art, principalement en mettant de nouvelles obligations à la charge du propriétaire, le Contrat comporte néanmoins des éléments favorables au collectionneur. En échange de ces obligations, qui n'occasionneront presqu'aucun frais au collectionneur, celui-ci obtient des avantages substantiels; le Contrat a pour but :

- d'accorder à chaque propriétaire le droit formel d'obtenir de l'artiste (ou de son représentant) un certificat relatant l'histoire et la PROVENANCE de l'œuvre.
- de créer et clarifier les relations entre l'artiste et le propriétaire sur une base plus équitable.
- de maintenir ces relations entre l'artiste et chaque propriétaire successif de l'œuvre.
- de poser clairement que l'artiste conserve un droit moral sur son œuvre bien que celle-ci appartienne au collectionneur.
- de donner l'assurance au propriétaire qu'il fait de l'œuvre un usage conforme aux intentions de l'artiste.

A QUEL MOMENT UTILISER LE CONTRAT

Le contrat doit être utilisé par l'artiste lors de

- la PREMIERE CESSION, (que celle-ci consiste en un cadeau, un échange ou une vente)
- de TOUTE ŒUVRE D'ART (soit une peinture, une sculpture, un dessin, une esquisse, un multiple, un mural, une sculpture intransportable, un travail sans objet ou toute forme d'art imaginable)
- de l'artiste à TOUTE AUTRE PERSONNE (que ce soit un ami, un autre artiste, un collectionneur, un musée, un gynécologue, un avocat, une société, son propriétaire, un parent ou un marchand etc...).

IMPORTANT : Le Contrat NE DOIT PAS être utilisé lorsque vous prêtez votre travail pour des expositions ou que vous le mettez en dépôt chez votre marchand. Il DOIT par contre être utilisé lorsque le marchand vend votre œuvre mise en dépôt.

En bref, le Contrat doit être utilisé lorsque vous cédez votre travail de façon définitive.

Il entre alors en vigueur et pour le rester dans le cadre des relations avec chaque propriétaire successif de l'œuvre, il suffit de suivre une procédure très simple.

Il s'agit pour l'artiste et le premier acquéreur de l'œuvre de remplir et signer le Contrat et d'apposer sur l'œuvre elle-même un avis indiquant l'existence du Contrat.

COMMENT UTILISER LE CONTRAT

1. Pour commencer, faire tirer un certain nombre de photocopies de chaque page du Contrat. Vous avez besoin d'au moins deux copies pour chaque œuvre cédée. (Gardez CETTE copie pour en faire d'autres, ainsi vous pourrez toujours vous référer aux présentes explications).
2. Remplissez le Contrat — une copie pour vous, une pour l'acquéreur. Une autre copie de la dernière page sera nécessaire (pour y découper l'avis qui doit être apposé sur l'œuvre). Assurez-vous que vous le remplissez lisiblement.
3. Suivez les instructions portées dans la marge du Contrat. Vérifiez deux fois que vous avez bien rempli ce qu'il fallait remplir et barré ce qu'il fallait barrer.

IMPORTANT : Sur le modèle CONVENTION DE CESSION ET ARCHIVES, ne remplissez que les parties concernant l'identification de l'œuvre et l'identité des parties au Contrat d'origine ainsi que la date de ce dernier (« Entre ..... et ..... le .....19.....»). Assurez-vous que l'AVIS est bien rempli.

Vous constaterez que le Contrat emploie le terme de cession. Ceci n'exclut pas que vous puissiez valablement vous en servir lorsque vous donnez une œuvre à un ami ou lorsque vous payez votre dentiste avec une peinture ou lorsque vous échangez des œuvres avec d'autres artistes. Les termes « cession » et « acquisition » ont seulement été choisis pour simplifier les choses (de même le mot « acquéreur » est utilisé parce que c'est le terme générique le plus adéquat). A proprement parler, même si vous donnez ou échangez votre travail vous le « cédez », pour les besoins du Contrat, quoi que vous obteniez en fait en échange.

Ce Contrat n'est pas un reçu ni une facture, ni un document similaire. Si l'œuvre est cédée contre argent, vous pouvez établir un reçu à part pour votre comptabilité.

A l'Article 1 vous inscrivez le prix OU la valeur d'estimation de l'œuvre; vous, l'artiste, pouvez mettre toute estimation sur laquelle vous et l'acquéreur vous serez mis d'accord. Si l'œuvre est revendue pour une somme supérieure à celle que vous avez inscrite, le propriétaire devra vous payer 15 % de la différence entre ces deux sommes; bien sûr, plus le chiffre inscrit est élevé, plus l'acquéreur gagnera sur la différence. Lorsque vous donnez un travail à un ami ou que vous faites un échange avec d'autres artistes (dans ce dernier cas vous aurez besoin de deux Contrats séparés) vous pouvez préférer inscrire une valeur volontairement insignifiante de façon à être rétribué même si votre ami ou confrère vend plus tard votre œuvre pour une somme inférieure à celle pour laquelle votre marchand la vendrait.

IMPORTANT : si vous considérez que dans le contrat il y a des droits réservés à l'artiste que vous, en tant qu'artiste, ne voulez pas avoir, supprimez-les. IMPORTANT : prêtez attention à l'Article 7(b); si vous croyez inutile d'avoir un droit de regard et de veto sur tous les détails relatifs à toute exposition future de l'œuvre, supprimez le (b) de l'Article 7. Peu de collectionneurs accepteront d'acheter un travail dont le droit d'exposition est à ce point limité par le contrôle d'une autre personne. Si vous faites don d'une œuvre vous pouvez laisser (b), mais ceci rendra la vente plus difficile pour votre ami. Le (b) a été introduit dans le Contrat parce que (a) est le minimum que l'artiste devrait accepter, (b) étant le maximum qu'il puisse demander. Si (a) n'est pas suffisant pour vous et si vous n'avez pas besoin de (b), faites établir par votre conseil un avenant précisant le droit de regard particulier que vous désirez avoir.

4. Vous et le collectionneur devrez signer chacun les deux exemplaires du Contrat, le vôtre et le sien, afin de constituer deux originaux juridiquement valables.

5. Avant de livrer le travail, assurez-vous qu'il est pourvu de l'AVIS. NE LE DECOUPEZ PAS de l'un des originaux. Fixez-le sur le support de l'œuvre ou la base de la sculpture ou à n'importe quel autre endroit où il ne perturbera pas l'œuvre, mais où il sera facile à trouver. Pour être protégé, il devra être recouvert d'une couche de polyurethane clair — ou d'un équivalent. Il ne serait pas gênant d'apposer plusieurs copies de l'AVIS sur une œuvre de grandes dimensions.

Si votre travail est trop petit pour pouvoir y fixer l'AVIS ou votre signature — dans ce cas vous devriez toujours utiliser un document annexe donnant la description du travail et qui porte votre signature, qui devrait obligatoirement être transmis avec votre œuvre en tant que partie (légale) intégrante — vous collez l'AVIS sur le document qui l'accompagne.

PROCEDURE A SUIVRE POUR LES CESSIONS ULTERIEURES. Pour les cessions ultérieures le propriétaire établit trois copies de la CONVENTION DE CESSION ET ARCHIVES à partir de l'original en sa possession (en supprimant la mention « MODELE »). Ensuite il les remplit en inscrivant la valeur estimée ou le prix sur lequel lui et son cessionnaire se sont mis d'accord. L'ancien et le nouveau propriétaires signent et datent les trois copies de la CONVENTION DE CESSION ET ARCHIVES, chacun garde une copie et la troisième sera envoyée à l'artiste ou son représentant avec les 15 % dûs sur la plus-value (si tel est le cas). L'ancien propriétaire donne à son cessionnaire une copie de l'original du Contrat de telle sorte que ledit cessionnaire connaisse ses obligations vis-à-vis de l'artiste et qu'il dispose de la CONVENTION DE CESSION ET ARCHIVES pour toute cession ultérieure de l'œuvre.

LE MARCHAND

Si vous avez un marchand, il aura pour rôle très important de faire signer le Contrat par les personnes qui achètent votre travail. Le marchand doit instaurer l'utilisation du Contrat comme politique de sa galerie ce qui donnera aux artistes de la galerie un pouvoir de pression contre les collectionneurs ou institutions qui se moquent des intérêts de l'artiste.

Rappellez-vous toujours que votre marchand connaît tous les tenants et aboutissants du monde de l'art. Il sait comment s'y prendre pour faire signer le Contrat par les quelques acheteurs pouvant s'y opposer — plus fort est le marchand mieux il saura s'y prendre, plus il aura d'acheteurs éventuels et plus ce sera facile pour lui. Au demeurant il peut continuer à faire ce qu'il fait actuellement lorsqu'il veut favoriser ses artistes — donner des avantages à l'acheteur, des réductions, des tarifs dégressifs, des conseils, la possibilité d'échanges et des traitements préférentiels, et toute autre chose que le collectionneur peut attendre et apprécier.

D'une certaine façon, le Contrat ne fait qu'établir ce que font déjà les marchands en fait; ils essaient de garder une trace du travail qu'ils ont vendu, mais actuellement pour toute garantie de leurs archives ils ne peuvent que se fier aux catalogues d'expositions, à la publicité ou au hasard. Le Contrat crée un système très simple d'archives permettant de connaître à la fois la « biographie » de chaque œuvre et la chronologie de ses propriétaires successifs. De telles archives étant à la fois privées et réellement peu compliquées, un marchand n'aura vraiment pas besoin d'engager un secrétaire supplémentaire pour s'en charger; si une œuvre donne lieu à une douzaine de feuilles de papier pendant toute la durée du Contrat, ce sera le bout du monde. L'obligation qui consiste à donner au propriétaire de l'œuvre un certificat d'origine n'est pas autre chose que ce qui existe déjà, en fait aujourd'hui, mais avec le système proposé ledit certificat sera exact et, de plus, ne nécessitera aucun effort à être dressé.

Néanmoins, il ne faut pas s'attendre à ce qu'un marchand fasse ce travail pour rien; il semble raisonnable de prévoir qu'il touchera une certaine rénumération sur les 15 % qu'il collectera pour l'artiste, disons un tiers.

Lorsqu'un artiste quitte un marchand, ce qui est souvent le cas, pour en trouver un autre plus important, le premier devrait continuer à collecter les sommes dues à l'artiste sur les nouvelles cessions des œuvres antérieures à son départ.

Lorsqu'un marchand ACHETE directement une œuvre à l'artiste (pour la revendre ou pour toute autre raison), c'est le prix **réel** de l'œuvre qui doit être inscrit dans le Contrat et NON PAS le prix effectif que le marchand paie à l'artiste, et qui sera généralement moindre.

Que le contrat soit signé, c'est surtout une question d'état d'esprit. Si votre marchand considère que les avantages du Contrat ne sont pas importants pour vous, il trouvera toutes sortes de raisons pour ne pas réussir à le faire accepter par les acquéreurs qui s'y refusent; par contre, s'il souhaite réellement que vous bénéficiez de ces avantages, il surmontera tous les obstacles et ne manquera même pas une vente pour autant.

LES CHOSES DE LA VIE : VOUS, LE MONDE DE L'ART ET LE CONTRAT

La réaction générale à la première ébauche de ce Contrat a été extrêmement favorable; la grande majorité des gens dans le monde de l'art le considère comme étant juste, raisonnable et pratique. Quelques uns ont exprimé certaines réserves concernant son utilisation réelle. Ces réserves peuvent être résumées en deux déclarations fondamentales :

- « ...le marché de l'art est si fragile qu'il suffit aux collectionneurs d'une charge supplémentaire pour qu'ils arrêtent tout simplement d'acheter des œuvres d'art... » et,
- « ...je vais certainement utiliser le Contrat,- si tout le monde en fait autant... ».

La première déclaration est un non-sens; on souhaitera toujours autant acquérir une œuvre d'art avec ou sans le Contrat. Ceci est clair, et il n'y a aucune raison pour que la valeur d'une œuvre d'art soit affectée par l'usage du Contrat, surtout si ce Contrat devient la pratique courante dans le monde de l'art — ce qui nous amène à la seconde déclaration. Si problème il y a, c'est cette déclaration qui le montre : c'est le souci de l'artiste individuel ou du marchand que l'utilisation du Contrat pourrait mettre leurs ventes en péril sur un marché concurrentiel.

Si nous examinons soigneusement cette préoccupation, nous voyons qu'elle ne tient pas.

TOUS les artistes vendent, négocient et donnent leur travail uniquement à deux genres de personnes :

- ceux qui sont leurs amis
- ceux qui ne sont pas leurs amis

Bien évidemment, vos amis ne vous compliqueront pas les choses; ils vont signer le Contrat. Le SEUL problème peut advenir lorsque vous vendez à quelqu'un qui n'est pas votre ami. Etant donné que 75 % des œuvres d'art vendues sont achetées par des personnes qui sont des amis soit de l'artiste soit du marchand — des amis qui dînent ensemble, qui boivent ensemble, qui ont une vie sociale commune, qui passent le week-end ensemble etc... — la seule opposition qui puisse exister ne pourra dépasser 25 % des cas où votre travail sera vendu. De ces personnes « étrangères » la majorité souhaite à coup sûr être en bons termes avec vous et ne demandera pas mieux que de signer le Contrat avec vous. Il reste donc peut-être 5 % de vos ventes qui risquent de rencontrer de sérieuses résistances à l'égard du Contrat. Même cette résistance réelle devrait descendre à zéro étant donné le fait que l'utilisation du Contrat sera généralisée.

Pour ainsi dire, ce Contrat vous permettra de savoir qui sont vos amis.

Si un collectionneur veut acheter mais ne veut pas signer le Contrat, vous devez lui dire que tous vos travaux sont vendus avec le Contrat et que ceci est la règle pour tout votre travail.

Si un collectionneur n'achète des œuvres qu'aux quelques artistes qui ne tiennent pas à utiliser le Contrat, il n'est pas très malin; la non-utilisation du Contrat est un critère bien faible pour se faire une collection.

Il y a d'autres points que vous pouvez signaler au collectionneur qui se refuse à signer :

- tout d'abord, le Contrat ne lui coûte rien, sauf si la valeur de votre œuvre augmente. Si cela ne suffit pas à le convaincre et qu'il-veut s'accaparer tous les profits qu'il peut tirer de votre travail, vous pouvez simplement convenir de surévaluer votre œuvre, ce qui lui donnera une plus grande marge bénéficiaire pour la revente qu'il envisage.
- si lorsqu'il vend votre œuvre il doit vous verser quelque chose, il n'est pas obligé de vous payer en argent; vous pouvez lui donner la possibilité de reporter la somme dûe sur l'achat d'un autre travail ou vous faire indemniser par des services ou tout autre chose que de l'argent.
- évidemment, si le collectionneur achète une œuvre sans Contrat alors que l'utilisation du Contrat est de pratique courante, le collectionneur n'aura plus qu'à s'en remettre à la bonne volonté des intéressés s'il veut plus tard que l'artiste (ou son marchand) l'évalue, la répare ou l'authentifie. Et on peut se demander pourquoi il bénéficierait d'une telle bonne volonté...

Le collectionneur se passera-t-il vraiment de votre travail parce que vous voulez qu'il signe le Contrat ? Un travail qu'il aime et qu'il désire acquérir ? Si la réponse est oui, tenant compte du fait que ça ne lui coûte rien de vous accorder le respect que vous méritez en tant que créateur de l'œuvre — si c'est cela qui l'empêche d'acheter, il est vraiment têtu et bête et personne ne pourra vous dire comment le rendre plus intelligent. L'utilisation du Contrat ne veut pas dire que toutes vos relations avec le monde de l'art seront désormais strictement du « business » ou que vous serez obligés de vous battre pour vos droits jusqu'au dernier centime. Les amis seront toujours les amis; vous pourrez toujours renoncer soit à vos droits sur la plus-value (partiellement ou en totalité), soit à votre droit d'effectuer les réparations, ou encore à accorder vos droits de reproduction, ou ne pas exiger d'être consulté à toute occasion — mais ce seront toujours VOS droits qui seront en cause et c'est **vous** qui choisirez de les faire respecter ou non.

Le Contrat a été établi pour être utilisé par TOUS les artistes — célèbres, réputés ou inconnus. Faites-en simplement un certain nombre de copies et utilisez-le quand vous donnez, négociez ou vendez votre travail. Il sera efficace dès que vous l'utiliserez. Plus il y aura d'artistes et de marchands qui l'utiliseront, mieux et plus simple ce sera pour tout le monde. L'efficacité de ce Contrat ne nécessite aucune organisation, aucune affiliation, aucune administration, aucune assemblée générale, aucun enregistrement officiel, rien du tout — uniquement votre volonté de l'utiliser. Essayez et vous verrez; ça marche tout seul !

RESPECT DU CONTRAT

Voyons d'abord ce problème d'une façon réaliste : la majorité des gens vont honorer le Contrat parce que la majorité des gens respectent les contrats. La minorité qui va essayer de vous tromper sera sûrement composée de ceux qui d'abord ne voulaient pas signer le Contrat. Les acquéreurs subséquents essaieront peut-être davantage de vous gruger que le premier avec lequel vous ou votre marchand avez eu des contacts personnels, mais il y a de bonnes raisons de penser que le premier propriétaire comme les futurs acquéreurs rempliront les obligations prévues au Contrat.

Que se passe-t-il si le propriétaire n° 2 vend votre travail à un acquéreur n° 3 sans vous envoyer la CONVENTION de CESSION ? (ni l'argent qui vous est dû).

Rien (puisque vous n'en savez encore rien).

Tôt ou tard vous en prendrez connaissance parce qu'il faut vraiment faire un tour de force pour dissimuler longtemps ce genre de ventes et le téléphone arabe vous apportera la nouvelle (ou à votre marchand) quoi que l'on fasse. Pour dissimuler la vente, le propriétaire n° 3 sera obligé de dissimuler l'œuvre et il ne cachera sûrement pas une œuvre de qualité et de valeur pour le seul but de se faire un peu d'argent. Et si jamais il veut la vendre, la faire réparer, l'évaluer ou l'authentifier, il EST OBLIGE de passer par vous (ou votre marchand). Lorsque vous avez connaissance d'une telle cession — et vous le saurez — vous poursuivez le propriétaire n° 2 qui devra alors vous verser 15 % de la plus-value calculée sur le prix de vente à l'acquéreur n° 3 OU sur la valeur de l'œuvre au moment de la découverte de la fraude, ce qui peut être largement supérieur. Réellement, le vendeur (le propriétaire n° 2 dans notre cas) serait très maladroit de prendre un tel risque, qui peut lui coûter beaucoup plus cher que ce qu'il aura bien pu croire épargner.

En ce qui concerne les fausses estimations qui pourraient être déclarées à l'artiste, il faut considérer que la pression sera aussi forte de la part du nouvel acquéreur pour que l'œuvre soit surévaluée que de la part du vendeur pour qu'elle soit sous-évaluée. Il est effectivement fort rare que deux personnes mentent dans le même sens, surtout lorsque cela ne peut profiter qu'à une seule d'elles — le vendeur. Dans 95 % des cas, la somme dûe à l'artiste ne sera pas suffisante pour pousser les collectionneurs à vous mentir.

Vous constaterez que dans le cas où vous devriez engager des poursuites pour voir respecté le contrat, l'Article 19 vous donne le droit de recouvrer, dans une mesure raisonnable, les honoraires de conseil que vous aurez dû débourser, en addition au dommages et intérêts que vous pourrez par ailleurs obtenir.

CONCLUSION

Seth Siegelaub et Bob Projansky comprennent que ce Contrat est sans précédent dans le monde de l'art et qu'en conséquence il pourra provoquer des remous divers; mais, en même temps, le-mal auquel il veut remédier est unanimement reconnu et il n'a encore jamais été trouvé d'autres moyens pour aboutir à un résultat positif.

Que vous, l'artiste, l'utilisiez ou non, libre à vous; ce qui vous est ici donné, c'est un outil légal que vous pouvez utiliser pour asseoir vos droits futurs sur toute œuvre cédée. Ceci a pour objet de se substituer à ce qui a existé jusqu'à présent — c'est-à-dire rien.

Seth Siegelaub et Bob Projansky ont fait cela pour rien, sauf le plaisir et le goût de s'affronter au problème, estimant que si jamais doit se poser la question des droits de l'artiste sur son travail, c'est nécessairement l'artiste qui a raison contre quiconque.

LE CONTRAT SE TROUVE AU VERSO

Vous êtes priés d'envoyer, reproduire, utiliser cette feuille autant que bon vous semblera.
Cette feuille n'est pas à vendre.
La diffusion de l'adaptation française du contrat original a été assumée par
Herman J. Daled, 200, avenue de Messidor, 1180 Bruxelles, Belgique.

VIDEO – OBJEKTE

Die technische Entwicklung der letzten Jahre hat es ermöglicht, relativ preiswerte "Videocassettenrecorder" auf den Markt zu bringen. Mit diesen Geräten können in Verbindung mit jedem Heimfernsehgerät Bild- und Tonereignisse wiedergegeben werden.

Nachdem die Medien Fotografie und Film Eingang in die Kunstszene gefunden hatten, brachte das Videosystem den Künstlern geradezu ideale Arbeitsmöglichkeiten. Im Gegensatz zum Film kann die Fernsehbildaufzeichnung sofort nach der Aufnahme vorgeführt werden. Darüber hinaus ist während der Aufzeichnung eine Bildkontrolle über Fernsehmonitore möglich. Dadurch wird dem Künstler eine direkte Kontrollmöglichkeit während des Arbeitsvorganges gegeben. Jede Veränderung des Bildinhaltes oder der Aufzeichnungsmodalitäten ist sofort ablesbar. Die beim Filmsystem für den Künstler problematische zeitliche und räumliche Trennung von Produktion und Reproduktion wird überwunden. Die Möglichkeit, Bildaufzeichnungen unter permanenter Kontrolle jederzeit zu korrigieren, zu wiederholen oder zu löschen, gestattet intensivste Arbeits- und Lernprozesse.

Das Videosystem tritt als künstlerisches Ausdrucksmedium neben die traditionellen Medien wie Malerei oder Skulptur.

Keiner der Künstler, deren Objekte im Rahmen der Video-Ausstellung gezeigt werden, betrachtet sich als "Filmmacher". Allen ist das Videosystem nur eine Möglichkeit von vielen, um Prozesse oder Konzepte zu realisieren.

Video-Objekte werden numeriert, teilweise limitiert, mit einem vom Künstler signierten Zertifikat in den Handel gebracht.



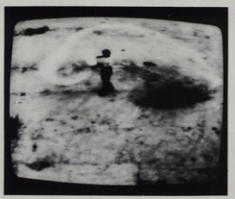
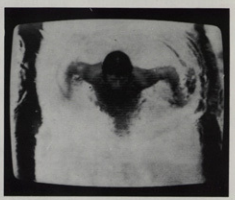
VIDEOPROGRAMM der d 5:

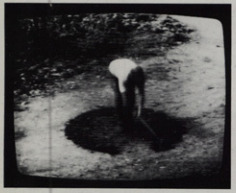
14 John Baldessari: Folding Hat (30 min) 1971
1+16 Joseph Beuys: Eurasienstab (20), FilZ-TV (10) 1970
11 Stanly Brouwn, One Strip
12 Daniel Buren: Recouvrement-Effacement (---) 1971–1973
4 Gino de Dominicis: Tentativo di Volo, Quadrati-Cerchi (6) 1970
Jan Dibbets: 4 Diagonalen (2) 1971
2 Gilbert & George: The Nature of our Looking (20) 1970
13 Wolfgang Knoebel: Projektion X (40) 1972
3 Mario Merz: Lumaca (5) 1970
5-7 Klaus Rinke: Inhalation (6) 1971, Wasser holen (6) 1971
15 Peter Roehr: Filmmontagen I (9) 1965
8-10 Ulrich Rückriem: Teilungen (9) 1971, Kreise (10) 1971
Reiner Ruthenbeck: Papier (6) 1970
Richard Serra: Hands tied, Hands catching lead, Hands scraping (14) 69
Keith Sonnier: Negativ-Positiv (21) 1970, Rubdown (10) 1970
Lawrence Weiner: Beached (3) 1970, Broken off (2) 1971

In Produktion: Video-Objekte von
Franz Erhard Walther David Askevold



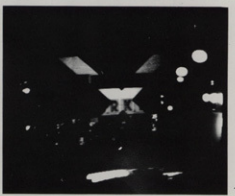

2-4




5-7




8-10




11-13

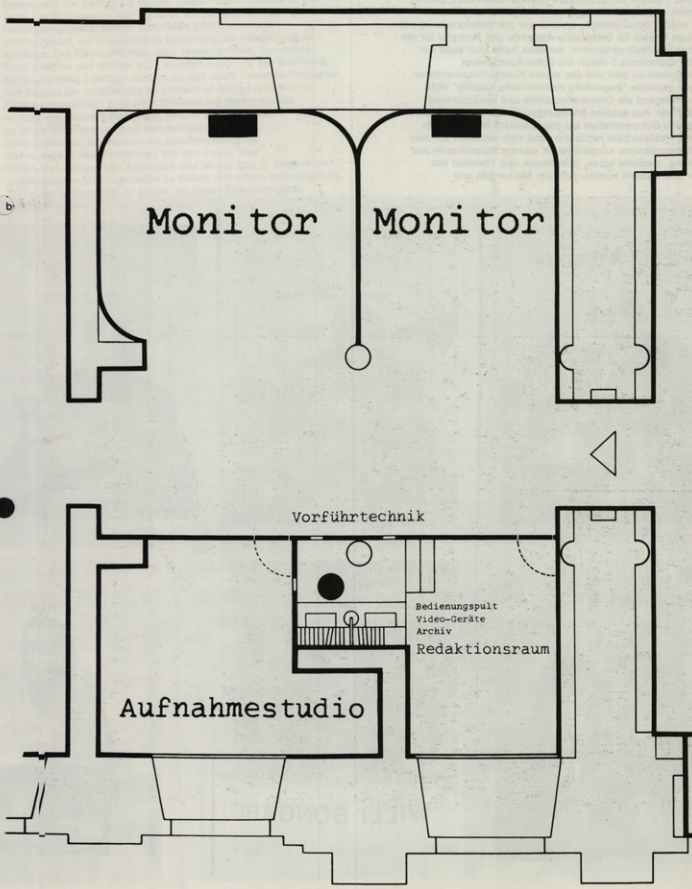



14-16

Karl Oskar Blase

Audiovisuelle Dokumentation

Museum Fridericianum
Erdgeschoß Mitte links



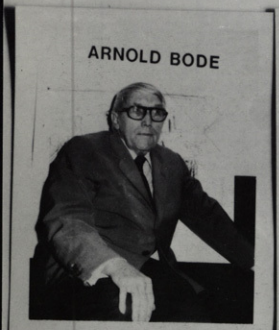
Audiovisuelle Dokumentation

1. Informationen über Kunst von Museumsdirektoren, Galeristen und Kritikern.

2. Informationen von Künstlern über ihre Intentionen und Theorien.

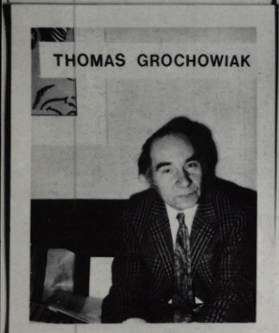
3. Informationen über Meinungsbilder von Ausstellungsbesuchern.

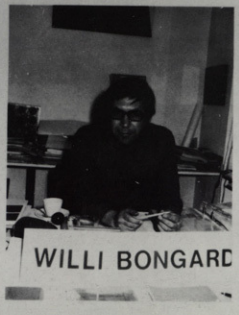
In den Anfangsphasen der Konzeptionen für die documenta 5 planten wir eine möglichst perfekte Informationseinrichtung, die mit vielen technischen Mitteln, wie Film, Fernsehen, Video und Dias ein synchrones Programm zu den "Ereignissen" der documenta 5 liefern sollte. Mehrere Gründe haben dazu geführt, von diesem umfangreichen und aufwendigen elektronischen System wieder abzukommen; erstens war die Verwirklichung mit sehr hohen Kosten für technische Apparate und Personal für die redaktionelle Arbeit verbunden, zweitens hatte sich auch der Inhalt der documenta 5 durch die Entwicklung neuer Kunsttendenzen so weit von den ersten Konzeptionen entfernt, daß dieser geplante "begehbare elektronische Katalog" nicht mehr so zwingend als Orientierungshilfe und Unterrichtung notwendig war. Aus solchen Erwägungen heraus konnte sich die *Audiovisuelle Dokumentation* auf das technisch Notwendigste und damit Realisierbare reduzieren und sich inhaltlich auf drei Informationsprobleme konzentrieren: erstens Kunsttheorie und -vermittlung, zweitens Ideen, Intentionen und Theorien der Künstler und drittens Kunstsoziologie, Meinungen und







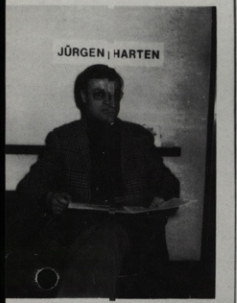


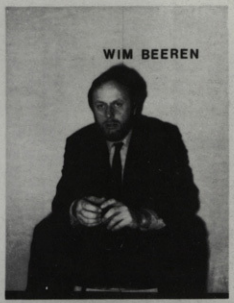


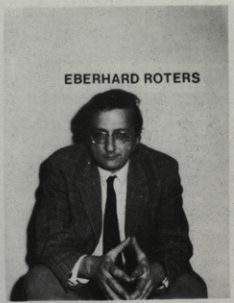


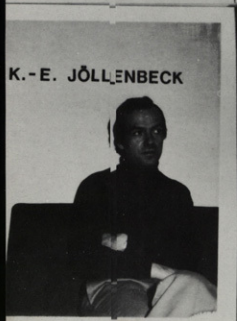
Äußerungen der Ausstellungsbesucher über moderne Kunst, besonders unter dem Eindruck der documenta 5. Der letzte Aspekt, der sicherlich interessante wie notwendige Einsichten und Aufschlüsse über die Wirkungen und Rezeptionen von Kunst bringen wird, soll einerseits als "audiovisuelles Gästebuch" gesehen werden und andererseits einflußnehmende, ändernde und erweiternde Meinungsbildung über Kunst, Ausstellungsrituale, Künstler usw. provozieren. Die elektronische Bildästhetik als adäquates visuelles Medium soll hier die rationale distanzierende Doppelfunktion des Gedankenaustauschs, der Kommunikation, haben. Bis zum Ende der documenta 5 sollen Publikumsmeinungen dokumentiert werden und anderen Besuchern zur Verfügung stehen. Diese Publikumsäußerungen wie auch die Äußerungen der Künstler werden während der ganzen Ausstellungszeit in kurzen Interviews oder Statements dokumentiert, um eine aktuelle Beziehung zur Ausstellung zu erhalten. Die Kunstvermittler, also Museumsleute, Galeristen, Kunsthändler und Kritiker z. B., konnten schon vor der Eröffnung der documenta 5 befragt werden, so daß diese Informationsgruppe von Beginn der Ausstellung an präsent ist. Einige sind hier im Katalog abgebildet; solche Portraitfotos mit Namensschild werden von jedem Beteiligten gemacht und bilden das optische Inhaltsverzeichnis der *Audiovisuellen Dokumentation*. Die Absicht ist, den Besuchern der documenta 5, den Fachleuten wie den Laien, eine Materialsammlung von Ansichten und Meinungen in Form einer audiovisuellen Dokumentation zu bieten und einem interessierten Publikum Gelegenheit zu geben, an dieser Dokumentation beteiligt zu sein.

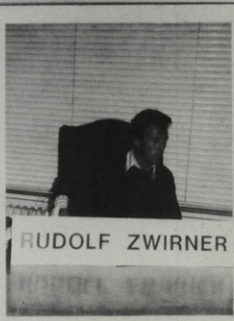
Karl Oskar Blase

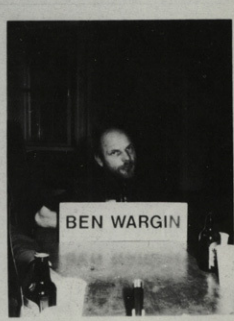


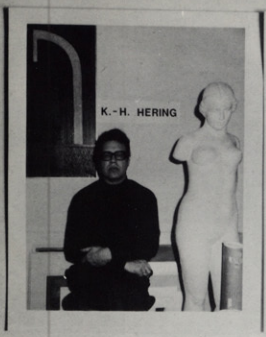




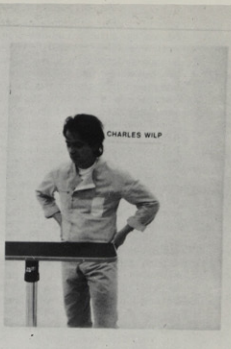












Karl Oskar Blase

* 1925 Köln. Professor für Gestaltlehre an der Gesamthochschule Kassel. Graphik-Designer.

Gestalter internationaler Ausstellungen. Kunsttheoretische Arbeiten.

Assistenz: Walter Cuntze

Museum Fridericianum
Erdgeschoß Mitte links.

Verzeichnis der ausgestellten Werke

Allgemeine Bibliographie
Künstlerische Bildwelten

Die bibliographischen Angaben zu den parallelen Bildwelten finden sich jeweils am Schluß des entsprechenden Textes.

Nachher 1: Text

Nachher 2: Bild

Nachher 3: Presse

Fotonachweis

Angaben zum Fotonachweis
Keine Klammer = Künstler & Fotograf sind identisch /
c = color/Farbfoto / s/w = schwarz/weiß

A 1 Informationen, München; *Claudio Abate*, Rom (Kounellis); *Peter Alexander*, LA; *Peter Ammon*, Luzern (Gertsch); *John de Andrea*, Denver, Col.; *Giovanni Anselmo*, Turin; *Archiv Cladders*, Mönchengladbach (Broodthaers); *art intermedia*, Köln (Beuys); *art & project*, Amsterdam (van Elk).

Gian Carlo Baghetti, Mailand (Fabro, Melani); *John Baldessari*, Santa Monica, LA; *Jenö Barcsay*; *Lothar Baumgarten*, Düsseldorf (Arbeitszeit, L. B.); *R. van den Bempt*, Antwerpen (Lamelas); *Jürg Bernhardt*, Bern (J. F. Schnyder); *Biennale di Venezia, Presse-stelle* (Delvaux, Rauschenberg, Stämpfli + Foto Feruzzi: Gallo); *Bildarchiv Foto Marburg* (Brouwer, Falkenstele); *K. P. Brehmer*, Berlin; *Rudolph Burckhardt*, NYC (Mangold); *Daniel Buren*, Paris; *Balthasar Burkhard*, Bern (Arnoldi, Close, Cornell, Fine, Insley, Johns, Oldenburg, Thiebaud); *Birgit Burkhardt*, London (Metzger).

Elisabetta Catalano, Rom (Pisani); *Enrico Cattaneo*, *Mailand* (Wiley c); *Centre Le Corbusier / Heidi Weber*, Zürich (Friedman); *Geoffrey Clements*, NYC (Fisher, Shields).

Jan Cobbets, Amsterdam; *Herbert Distel*, Bern; *Gino de Dominicis*, Rom; *Walter Dräyer*, Zürich (Kienholz, Magritte, Mirò, Mondrian [2], Schwitters, Spoerri, Takeo Yamaguchi); *John Dugger*, London.

Eeva, NYC (Wesley); *Atelier Eidenbenz*, Basel (Noland).

Ronald Fairley / Evening Standard, London, 16. 3. 72 (Metzger); *Ferreo Photo*, Nizza (Vautier); *Konrad Fischer*, Düsseldorf (Artikel Honnef, Idee: Darboven, Kawara, LeWitt); *Fongi*, Margrethenried, München; *Reinhard Friedrich*, Berlin (Trivialrealismus 3, 4, 8–10, 13–18, 22).

Galerie Beyeler, Basel (Klee, Picasso [2]); *Galerie Thomas Borgmann* Köln (Polke); *Bykert Gallery*, NYC (Marden); *Paula Cooper*, NYC (Fisher, Shields); *Robert Elkon*, NYC (Agnes Martin, Wesley); *Galerie im Erker*, St. Gallen (Capogrossi); *Fischbach Gallery*, NYC (Manfold); *French & Company*, NYC (Eddy); *Allan Frumkin*, NYC, Chicago (Westermann); *Gemini G. E. L., LA* (Stella); *Nigel Greenwood Inc. Ltd.*, London (Fisher); *o. k. harris*, NYC (Bechtle, Cottingham, Hanson); *Galerie m*, Bochum (Schoonhoven); *Paul Maenz*, Köln (Roehr); *Studio Marconi*, Mailand (Wiley); *Galerie Müller*, Köln (Page); *Galleria del Naviglio*, Mailand (Capogrossi); *Pace Gallery*, NYC (Samaras); *Reese Palley*, SF (Fernie, Fox, Melchert); *Galerie Rolf Ricke*, Köln (Rinke, Young, Le Va); *Sonnabend Gallery*, NYC (Acconci, Calzolari, Oppenheim); *Galerie Ileana Sonnabend*, Paris (Boltanski); *Stämpfli*, NYC (Bravo); *Galerie Daniel Templon*, Paris (Vautier); *Waddell Gallery*, NYC (Kanovitz); *Michael Walls Gallery*, LA (Deutsch, Sarkisian, Staiger); *Galerie Michael Werner*, Köln (A. R. Penck); *Carl Johan de Geer*, Stockholm; La Monte Young & Marian Zazeela); *Maria Gilissen*, Brüssel (Broodthaers); *Gilbert & George*, Art for All, London; *Hubertus Gojowczyk*, Krefeld; *Göppinger Kaliko & Kunstleder-Werke GmbH*, Werbeabt., Eislingen/Fils (Clergue); *Dan Graham*, NYC.

Hans Haacke, NYC; *Michael Harvey*, London; *W + B Hein*, Köln; *Brigitte Hellgoth*, Düsseldorf (Buren); *Hickey & Robertson*, Houston (Deutsch); *Hoffenreich*, Wien (Brus, Schwarzkogler); *Rebecca Horn*, Hamburg; *Jacqueline Hyde*, Paris (Copley).

Robert Inglis, London (Fisher); *Will Insley*, NYC; *Bernd Jansen*, Düsseldorf (Spoerri); *Neil Jenney*, NYC.

Ruth Kaiser, Düsseldorf (Filliou); *Kant. Heil- und Pflegeanstalt Waldau*, Bern (4, 5, 15, 17, 18); *Kat. Happening & Fluxus*, Köln (Brecht); *Kat. Intermedia '69*, Heidelberg (Filliou); *Kat. Arturo Schwarz, 1966* (Brecht); *Wolfgang Keseburg*, Köln (Young); *KG Zürich*, Ausst. Text, Buchstabe, Bild (Zahnschema); *Joh. Ch. Kohlhöfer*, Köln (Polke, Film); *Karl Heinz Krings*, Hamburg (Banknoten, Geisteskranke 1–3, 6, 7, 9, 12, 13, 19–21, Trivialrealismus 11–12 + Buthe, Raetz); *Kunstmuseum Luzern* (Strübin).

Richard Landry, NYC (Joan Jonas, K. Sonnier); *A. + M. Lipecki*, Düsseldorf (Haus-Rucker-Co); *Peter Lodato*, LA (Asher); *Richard Long*, Bristol; *Malcolm Lubliner*, LA (Kienholz); *Ingeborg Lüscher*, Tegna (A. S.).

Iain Macmillan, NYC (Yoko Ono); *Inge Mahn*, Düsseldorf; *Etienne Martin*, Paris (Nuit ouvrante, Manteau, Demeure Lanleff, Hommage à Lovecraft); *Robert E. Mates und Paul Katz*, NYC (Schonzeit); *David Medalla*, London; *Dieter Meier*, London; *"Mercurio"*, Mailand (Capogrossi); *Bernd Minnich*, Düsseldorf-Oberkassel; *Peter Moore*, NYC (Artschwager 2, Fox, Graves, Jensen); *André Morain*, Paris (Stämpfli, E. Martin: Demeure 3); *Malcolm Morley*, NYC; *Ann Münchow*, Aachen (Goings); *Guido Mangold*, München (HA Schult).

Werner Nekes, Hamburg (W. N., Dore O. [Kaldalon]); *Otis Eye Niles*, Berkeley, Cal. (Cotton); *Hermann Nitsch*, Diessen am Ammersee (Nitsch).

Palermo, Mönchengladbach; *Giuseppe Penone*, Garessio; *Ad Petersen*, Amsterdam (Kowalski, Vautier); *Anna Piva*, Turin (Paolini); *Eric Pollitzer*, NYC (Estes, Hanson [c], Posen, Salt, Westermann); *Rosa von Praunheim*, Berlin; *Robert L. Price*, Wichita, Ks. (Trivialrealismus 20); *Daniel Pype*, Paris (Hucleux, Etienne Martin, Spoerri).

Nathan Rabin, NYC (Artschwager 1, Rockburne); *Atelier Rainer*, Wien; *Timm Rautert*, Essen-Werden (Walther); *G. Richter*, Düsseldorf; *Joachim Romero*, Düsseldorf (Filliou); *Friedr. Rosenstiel*, Porz-Eil (Page); *Rückriem*, Mönchengladbach; *Edward Ruscha*, LA; *Reiner Ruthenbeck*, Düsseldorf; *Robert Ryman*, NYC.

John D. Schiff, NYC (Bravo, Harloff); *Schmitz-Fabri*, Rodenkirchen (Polke); *Schopplein Studio*, SF (Mac Lean, Staiger); *Werner Schroeter*, München; *Elke Schwedt*, Tübingen (Trivialrealismus 5–7); *Schweizerische Nationalbank*, Bern (Banknoten); *Foto Schwille*, Stuttgart (Schoonhoven); *Regine Seemann*, Kassel (Büttenbender/Winkelmann); *Shunk-Kender*, NYC (Barry, Calzolari, Christo, Moses, Serra); *Katharina Sieverding*, Düsseldorf; *Hans-Joerg Soldau, Mannheim-Käfertal* (Baselitz); *SPIEGEL-Verlag*, Hamburg; *Städelsches Kunstinstitut*, Frankfurt/M (A. Brouwer); *Pablo Stähli*, Luzern (Winnewisser); *Peter Stähli*, Küsnacht ZH (Tinguely); *Curt Stenvert*, Wien; *Jorge Stever*, Köln; *William Suttle*, NYC (Tuttle).

telewissen-gruppe, Darmstadt; *Peter J. Theodore*, Sydney (Tätowierung); *Frank J. Thomas*, LA (Wudl); *David Tremlett*, London.

BEN Vautier, Nizza (Je signe tout); *Katia van den Velden*, München (Thomkins); *Till Vogel*, Mönchengladbach (Rückriem).

Walker Art Center, Minneapolis (Merz); *Robert Watts*, Bangor, Penn.; *Heidi Weber*, Zürich (Friedman); *William Wegman*, Santa Monica, Cal.; *Klaus Wiborny*, Hamburg; *The Wichita Art Museum*, Wichita, Ks. (1, 2, 19–21); *Franz Winzentsen*, Hamburg; *Martin Wyss*, St. Légier (Science Fiction); *Charles Wilp*, Düsseldorf (Werbung); *Albert Winkler*, Bern (Iseli).
Ohne Angabe: Rauschenberg, Emsaf-Relief.

1972 documenta 5

1972 documen

