

Peter Iden

# DIE MACHT DER BILDER

Texte zur Kunst der Gegenwart  
1962–2019

Herausgegeben von  
Ingrid Mössinger und Anja Richter

Wienand

In Erinnerung an  
Wolfgang Cramer (1901–1974)  
und Heinrich Klotz (1935–1999),  
Wegbereiter in zwei Welten.

## Inhalt

<b>Vorwort</b>	8
Ingrid Mössinger, Anja Richter	
<b>Einführung</b>	11
<b>Die 1960er-Jahre</b>	
Über die Wirklichkeit	15
Raimund Girke	17
Joseph Beuys	20
Hermann Goepfert	22
Arnulf Rainer	24
<b>Die 1970er-Jahre</b>	
Markus Prachensky	27
36. Biennale Venedig	32
documenta 5	37
Lucio Fontana	42
Thomas Bayrle	46
Robert Rauschenberg	49
Sam Francis und Richard Diebenkorn	54
<b>Die 1980er-Jahre</b>	
Mark Rothko	65
Arnulf Rainer	75
Mark Rothko	79
Nicolas de Staël	88
Joseph Beuys	92
Bernhard Heisig	98

### Die 1990er-Jahre

Jean Tinguely	101
Sam Francis	104
Rebecca Horn	110
Hartwig Ebersbach	114
Werner Tübke	118
Otto Piene zum Siebzigsten	121
Helen Frankenthaler	123

### Bildteil

127

### Die Jahre 2000 bis 2010

George Segal	143
Gotthard Graubner	145
Wolfgang Mattheuer	148
Mario Merz	150
Anselm Kiefer	154
Jenny Holzer	157
Marina Abramović	160
Olaf Metzel	163
Nina Sten-Knudsen	166
Stephan Balkenhol	172
Christian Boltanski	174
James Turrell	177
Pierre Soulages	180
Jaume Plensa	183
Otto Ritschl	185
Markus Lüpertz	189

### Die Jahre 2011 bis 2019

Raimund Girke	193
Bernard Schultze	196
Mario Nigro	201
K.O. Götz	204
Anselm Kiefer	208
Marlene Dumas	213
Heinz Mack	216
Bazon Brock	222
Katharina Grosse	224
Markus Prachensky	226
Was die documenta nicht mehr ist	228
Thomas Bayrle	231
Katharina Sieverding	233
Georg Baselitz	236
Heiner Bastian	240
Sean Scully	244
Gerhard Richter	247

### Anhang

Namensregister	255
Vita Peter Iden	259
Publikationen (Auswahl)	260
Vita Ingrid Mössinger, Anja Richter	261
Bild- und Fotonachweis	262

## Einführung

Freiheit – es war das Zauberwort der frühen Jahre, die der Verfasser der in diesem Band zusammengestellten Auswahl seiner zwischen 1960 und 2018 erschienenen Texte zur Kunst, begünstigt durch glückliche Umstände, in den USA verbringen durfte. In Kalifornien, „where it never rains“, gegen Ende der 1950er-Jahre, weit entfernt also von den Zerstörungen in Deutschland und ganz Europa infolge des Zweiten Weltkriegs, die das Flüchtlingskind noch hatte erleben müssen, war nach anfänglichem Bangen das Grundgefühl sehr bald eines der Überwindung leichthin fast aller Ängste und Zwänge.

Etwas von diesem Empfinden, immer gesuchter Glückszustand, habe ich, nach Deutschland zurückgekehrt, überraschend wiederfinden dürfen in der Auseinandersetzung mit einer nach 1945 gegen anfangs hartnäckige Widerstände radikal sich erneuernden westeuropäischen Kunstszene, wie sie sich in der BRD, aber auch in Frankreich, Österreich, Italien und den Niederlanden in den 1960er-Jahren herausbildete. Verführerischer Zauber, dem man gern erlag, Zauber der vielfältigen Anfänge eines neuen Denkens, das allenthalben mehr und mehr sich zur Geltung brachte: in den Bildern der Kunst, im Theater, in der Musik, der Literatur, Merkmal vor allem der Frankfurter Schule der Aufklärung.

Das Angebot allein an Ausstellungen der Avantgarde der bildenden Kunst zwischen dem Rheinland, Frankfurt und Stuttgart und andererseits Paris, Den Haag, Brüssel, Arnheim, Wien und Mailand war schon sehr bald erstaunlich beanspruchend und hat seitdem von Saison zu Saison zugenommen – mit der Konsequenz einer inzwischen nicht mehr zu leugnenden Unübersichtlichkeit. Es war nicht zuletzt diese Situation, die schon den jungen Beobachter bewog, sich zwar natürlich in erster Linie einzulassen auf die Bilder und Skulpturen einer sich in raschen Stilwechseln entfaltenden Kunstlandschaft, zugleich aber die Künstler selbst kennenzulernen: Was im Leben hat sie dazu gebracht, welche sie antreibende, impulsive Energie, die sie unterscheidet von allen anderen und sie veranlasst, aus der Besonderheit ihres Tuns ein Leben zu machen?

Manche der Texte der vorliegenden Auswahl bezeugen das Bemühen, dem nachzugehen. Auch indem sie beschreiben, nicht nur



**Joseph Beuys**

*Iphigenie*, 1973

Siebdruck auf PVC-Goldfolie

41,5 x 55,5 cm

Entstanden in Folge der Aktion *Titus Andronicus / Iphigenie* anlässlich der experimenta 3, 1969 in Frankfurt am Main

weil Terror und Gewalt, für die Lam in den 50er-Jahren sein System von Chiffren entwickelte, uns heute um so viel alltäglicher geworden sind?

### 3. Viel Rest und Fragen

An der Breite des Angebots gemessen, sind die Qualitäten, die diese *Biennale* beibringt, ist der Gewinn aus ihr geringer als in den letzten Jahren. Die früher zentralen Pavillons Englands (mit dem matten Informel John Walkers), der USA (etwas Hyper-Realismus von Richard Estes, Kassel wird davon mehr zeigen, sonst nur Rückgriffe) und Frankreichs (mit dem Dekorateur Hernández) braucht man heute kaum zu erwähnen. Erstaunlich nach wie vor: wie Stiltendenzen, die man vor 15 Jahren kennenlernte, jetzt von Ägypten bis Jugoslawien glatt reproduziert werden. Darum die vielen Déjà-vu-Erlebnisse. Konstruktivismus und Op-Art vor allem in jeder Spielart. Victor Vasarely mehrfach. – Am weitesten abgesunken ist die spanische Auswahl. Hier waren vor Jahren Juan Genovès und Rafael Canogar zu entdecken. Jetzt herrscht Schick. Da ist, wie auch im Fall mancher südamerikanischen Beiträge, nun doch zu fragen, ob das Prinzip der nationalen Pavillons nicht vollends zur Absurdität wird, wenn es offensichtlich dazu dient, die Kunst derer herauszuhalten, die eben nicht damit einverstanden sein könnten, sich vom heutigen Botschafter des heutigen Spaniens oder Brasiliens oder Uruguays oder Griechenlands in Venedig vertreten zu lassen. Das ist jedenfalls festzuhalten: dass da Herrschaftskunst zu Unrecht noch die Plätze derer okkupiert, denen sie als den historisch wesentlichen Kräften gehören. Diese 36. sei eine *Biennale* des Wartens, hat jemand gesagt. Damit darf, kann nicht nur gemeint sein: des Wartens auf einen neuen, überwältigenden Kunststil.

Venedigs *Biennale* in diesem Jahr – was hatte man also davon? Venedig natürlich. Die Stadt wiedergesehen. Wie es da Morgen wird und Abend. Lichtlaunen auf der Lagune. Gespräche auf einem der Plätze, nur so geführt. – Und von der Kunst? Ein Dialog. Ein Gondoliere, sein Schiffchen anbietend, zu einem Amerikaner: „Gondola, Gondola.“ Der Amerikaner: „Why?“ Der Gondoliere: „Why not?“ Die Kunst, zurzeit, zumeist: Why not.

Zur 36. *Biennale* in Venedig, 11. Juni bis 1. Oktober 1972, *Frankfurter Rundschau*, 20. Juni 1972, S. 18

## documenta 5 Was sie wollte und wurde

Sie ist da. Es gibt sie wirklich. Vor wenigen Wochen noch konnte man das bezweifeln: Dass es Harald Szeemann und seiner kleinen Gruppe von Realisatoren gelingen würde, die fünfte *documenta* in Kassel tatsächlich zum geplanten Zeitpunkt zu eröffnen. Manchem, der Einblick hatte in die Vorbereitung (wie der Verfasser, an den Überlegungen zum Konzept der Ausstellung bis vor Jahresfrist, als der vorgesehene Theateranteil aus finanziellen Gründen entfallen musste, selbst beteiligt), kam das fast unmöglich vor. Nun hat Harald Szeemann gewonnen. Und diesem Sieger gehört jetzt auch der ganze Ruhm: Die fünfte *documenta* – daran ist schon kein Zweifel mehr – ist die weitgreifendste, kühnste, ergiebigste, spannendste Kunstaussstellung seit vielen Jahren. Das vom Land Hessen und der Stadt Kassel eingegangene Wagnis, den vielköpfigen Beirat, den die Ausstellung früher hatte, aus seiner Verantwortung zu entlassen, Planung und Durchführung dem mit allen Kompetenzen ausgestatteten Szeemann zu übertragen, dieser, Demokratisierungstendenzen scheinbar außer Acht lassende Schritt hat sich ausgezahlt.

In einer wahrscheinlich doch nur von ihm zu erbringenden, enormen Anstrengung hat Szeemann seine Helfer aller Kritik zum Trotz motiviert und die großen technischen Schwierigkeiten, denen er sich bis zuletzt gegenüber sah, überwunden. Alle Einwände von gestern gelten da nichts mehr. Szeemanns Instinkt für das Neue und seine Lust daran, aber auch seine Fähigkeit, jede landläufige Grundregel für Organisatoren irrational und unordentlich zu missachten und ein so umfangreiches Projekt dennoch durchziehen zu können (und niemand weiß nachher, wie) – diesen Begabungen eines diffusen Temperaments hat die Öffentlichkeit eine Ausstellung zu danken, die für die gegenwärtige Kunstpraxis einen Umbruch, fast: einen neuen Anfang darstellt.

Über das Konzept für diese Unternehmung ist in den vergangenen zwei Jahren immer wieder auch öffentlich gestritten worden. Es sah vor, die verschiedenen Wirklichkeitsebenen, die sich am Kunstwerk nachweisen lassen, zu untersuchen; also zu klären, wie Kunst auf



**Nina Sten-Knudsen**  
*Balkan* (Detail), 2005  
Acryl und Öl auf Leinwand  
298 × 484 cm



**Lucio Fontana**  
*Concetto Spaziale - Attese*  
(*Räumliches Konzept - Erwartungen*), 1962/1963  
Öl auf Leinwand, vierfach aufgeschnitten, rückseitig verklebt  
92 × 73 cm

## Anselm Kiefer Urgründe des Seins und der Zeit

### Die „Himmelspaläste“ von Bicocca

Wie hätte man sich, wenn denn die Fantasie so weit ausschweifen wollte, Palastbauten einer himmlischen Architektur vorzustellen? So wahrscheinlich eher nicht: als schwer beschädigte, vom Einsturz bedrohte, trotz ihrer leichten Schiefelage hochaufragende, graue Ruinen-Türme aus Stahlbeton, zusammengesetzt aus jeweils fünf rechteckigen Elementen im Format von Großcontainern, die Zwischendecken im Inneren oft durchschlagen wie von Meteoriten oder Bombentreffern. Gebilde sind das, deren Ästhetik mehr eine des Schreckens als der erlösenden Befreiung von den Zwängen und Leiden des Irdischen ist. Und doch nennt Anselm Kiefer die von ihm erdachten und erbauten sieben, bis zu 27 Meter hohen Türme, die seit einigen Tagen im Dämmerlicht einer mächtigen Halle in Mailand zu sehen sind, *Himmelspaläste*.

Tatsächlich jenseitig ist das Pathos dieser in ihren Ausmaßen gewaltigsten Installation, welche die zeitgenössische Kunst bislang hervorgebracht hat, um vieles gewaltiger sogar als Richard Serras an den Grenzen der Schwerkraft errichteten riesigen Stahlplatten: Es ist das Pathos einer Ruinenlandschaft, in der Zeit und Geschichte zum Stillstand gebracht und aufgehoben sind. Die Wirkung transzendiert den rohen Baustoff und das Trümmerhafte der Turmbauten. Die Empfindung ist die einer Entrückung: Die Halle betretend, verlässt uns die Gegenwart, und verlassen wir sie.

Ein Monumentalwerk der heutigen Kunst, zu der Kiefer seine Arbeiten allerdings niemals gezählt wissen wollte, bringt sich hier zur Geltung mit dem höchsten Anspruch: der Absicht, den Betrachter einzustellen auf die sinnliche Erfahrung mystischer (und auch mythischer) Urgründe des Seins und der Zeit. Der Künstler stelle, nach Kiefers eigener Definition, einen Zusammenhang her, den sonst niemand herstellen könne, er stifte Sinn, indem er etwas Sinnloses mache – es ist die-

ses Ethos des Sinnstifters, das Kiefers Arbeit seit Langem bestimmt und in dem Mailänder Werk nun sich abermals ausdrückt.

Das Monument der sieben Türme enthält viele Sinnschichten. Eine ergibt sich aus der Anspielung auf die urbane Landschaft – da Mailand der Schauplatz ist, also auf die alten Glockentürme der Kirchen der Stadt wie etwa auch auf Gio Pontis Pirelli-Gebäude, einen der ersten Hochbauten der italienischen Moderne. Doch ist diese Beziehung nicht von der Art einer Bestätigung der Triumphe älterer und neuerer Architektur: Vielmehr sind die gefährlich sich neigenden, von Zerstörung gezeichneten Türme Kiefers antizipierende Erinnerung an den unvermeidlichen Verfall und die jedem Bau, so hoch hinaus er auch will, von Anfang an eingeschriebene Vergänglichkeit.

Alles Tand, die Werke von Menschenhand. Dass zwei der Türme als *Twin Towers* bezeichnet werden (andere heißen *Melancholie*, *Ararat*, *Falling Picture*), aktualisiert diese Skepsis.

Tiefergründend sind die vielfältigen, in den Arbeiten Kiefers häufig aufgenommenen Bezüge zur Merkaba-Mystik der frühen nachchristlichen Jahrhunderte, Visionen eines göttlichen Thronsaals und eines Thronwagens, der sich durch die sieben Himmelspaläste aufwärtsbewegt. Wobei der Idee des Aufstiegs, wie sie sich in den Türmen vergegenständlicht, der Gegengedanke des Abstiegs innewohnt.

In seinem ausgreifenden Essay zur Ikonografie Kiefers hat Wieland Schmied (bei Ropac, Salzburg, 2003) darauf hingewiesen, dass die Merkaba-Mystiker, wenn sie ihre Wanderung durch die Himmelspaläste hin zum höchsten Thron antraten, zunächst stets von einem Abstieg sprachen: „Wo wir also einen Aufstieg und eine Himmelswanderung beschrieben finden, wird von einem Abstieg gesprochen, als führte der Weg hinab ins Reich der Toten.“ Die im Inneren der Türme gewaltsam durchbrochenen Decken zwischen den Etagen ließen sich demnach deuten als Spur dieser gegenläufigen Bewegung. Alleingestellt oder zu zweien nebeneinander staffeln sich die Bauten tief hinein in den Hangar. Wie die verdunkelten Bilder Mark Rothkos in Philip Johnsons Kapelle in Houston, Texas, vermittelt der Eindruck etwas von der Ersatzfunktion, welche die moderne Kunst, ihrer säkularen Emanzipation entgegen, für Kirche und Religion übernommen hat. Die Halle liegt im Stadtteil Bicocca, der gegen Ende des 19. Jahrhunderts als stadtnaher Industriebereich angelegt wurde und sich