

Wolfgang Becker

Eine Festschrift zum 50-jährigen Bestehen der Freunde
des Ludwig Forums für Internationale Kunst e. V.

K U N S T - A B C

Kunst neu denken nach 1968

Wienand

INHALT

Grußwort	8
Geleitwort	10
Einleitung	12
A Abstrakter Expressionismus	14
Accumulation	17
Action Painting	18
Anti-Professionalismus	20
Archäologie als Kunst	22
Assemblage	24
Ausstellung	26
B Beuys	28
Body Art	31
C Chassis – Bildträger	33
Cobra	36
Collage	38
Colorfield Painting	40
Comic: Horror vacui	42
Compression	44
Computer	46
D DDR	49
Décollage	52
Do-it-yourself	54
Duchamp	56
F Fauvismus	59
Feministische Kunst	62
Film	64
Foto	67
Fotorealismus	69
Freud 1	72
Freud 2	74
Freud 3	76
G Geisteskranke	78
Guernica	80
H Historismus	84



Aktuelles Kunst-ABC

Namen — Stichwörter — Fachbegriffe

Erläutert von Dr. Wolfgang Becker

AV2 6.11.76

159 Francis Bacon

Der ekstatische Expressionismus, der in Europa und den Vereinigten Staaten nach dem Zweiten Weltkrieg entstand (Wols, Fautrier, Dubuffet, COBRA, Willem de Kooning) schwankte zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit. Der Engländer Francis Bacon ist der einzige dieser Generation und Schüle, der sich bis heute gegen jede Abstraktion stellt und die Bildinhalte in den Vordergrund rückt. Er betrachtet seine Arbeitsweise als „eine Art von Seiltanz zwischen figurativer Malerei und Abstraktion“ und sucht nach einem Bild, das „direkt aus der Abstraktion hervorgeht, in Wirklichkeit aber nichts mit ihr zu tun hat“.

Die Quellen für seine Bilder sind häufig Fotografien, die „Schlüssellochperspektive“ zu der Kamerad behält er meistens bei. Doch Bacon geht es nicht darum, einen Gegenstand abzubilden, sondern ein gegenständliches Ausdruckssymbol für ein starkes, überwältigendes Gefühl zu schaffen. Das starke Gefühl äußert sich im Schrei: „Ich hoffte, eines Tages das beste Gemälde eines menschlichen Schreies zu machen.“ (Bacon).

Im Schrei äußern sich die Gefühle der Angst, der Verzweiflung. Angst und Verzweiflung empfindet der, der allein, gefangen oder auf äußerste bedrängt ist. Bacon malt Einzelpersonen oder Paare meistens in kahlen, von einer Glühbirne beleuchteten Zellen, an einem Stuhl „gefesselt“ (wie in den berühmten Papst-Bildern), auf einem Bett oder „Operations“-Tisch. Er malt diese Figuren mit Pinselstrichen wie Peitschenhieben, als ob sie sich bewegten, zucken, wie in einem verwackelten Foto, in Farbtönen von Blau, Violett, Purpur und Rot: Fleischfarben, als ob die Dargestellten uns ihre Haut öffneten und in ihr Inneres blicken ließen.

Die „Schlachthausatmosphäre“ lässt uns aber ins Innere des Menschen nicht mehr als Fleischer blicken. Diese Körper, die obszön (= „hinter der Szene“, nur dem Schlüssellochgucker offenbar) miteinander ringen (der Affe in unserem Bild steht für



Francis Bacon: Two Figures with a Monkey (Zwei Figuren mit einem Affen), 1973, Öl auf Leinwand.

Francis Bacon: Two Figures with a Monkey (Zwei Figuren mit einem Affen), 1973, Öl auf Leinwand.

Laster), diese Gesichter, die keinen Blick mehr für die Welt haben, weil sie gleichsam pausenlos geohrfeigt werden, widerspiegeln ein Bild des Menschen als Verdamten, Aussätzigen: Wir schauen auf eine Lepra-Insel. Man kann diese Bilder psychologisch deuten und wird in ihnen den Autismus des Paranoikers finden; als Deutungen menschlicher Gesellschaft sind sie Kommentare zur gleichzeitigen nihilistischen Philosophie des Existentialismus und zur bürgerlichen Dekadenz; in der Kunstgeschichte sind sie die extremen Darstellungen von Einsamkeit und Verzweiflung, die je geschaffen wurden.

I	Informationsästhetik	86
	Informel	88
K	Kinetik	91
	Konzept	92
	Kunst	96
M	Malen 1	100
	Malen 2	102
	Malen 3	104
	Mao	106
	Minimal Art	108
	Multiple	111
N	Nazi-Kunst	112
	News	117
	Nullpunkt	118
P	Paik 1	120
	Paik 2	122
	Phantastischer Realismus	124
	Pop London	127
	Pop NY	129
	Psychologie	132
R	Rotchina	134
S	Schizophrenie	136
	Spielen	138
	Story Art	141
	Supports/Surfaces	144
V	Video	147
	Visuelle Posie	149
W	Weiche Kunst	152
Z	Zimmerschmuck	155
	Zufall	158
	Verzeichnis der Künstler	160
	Bildnachweis	164
	Danksagung	166

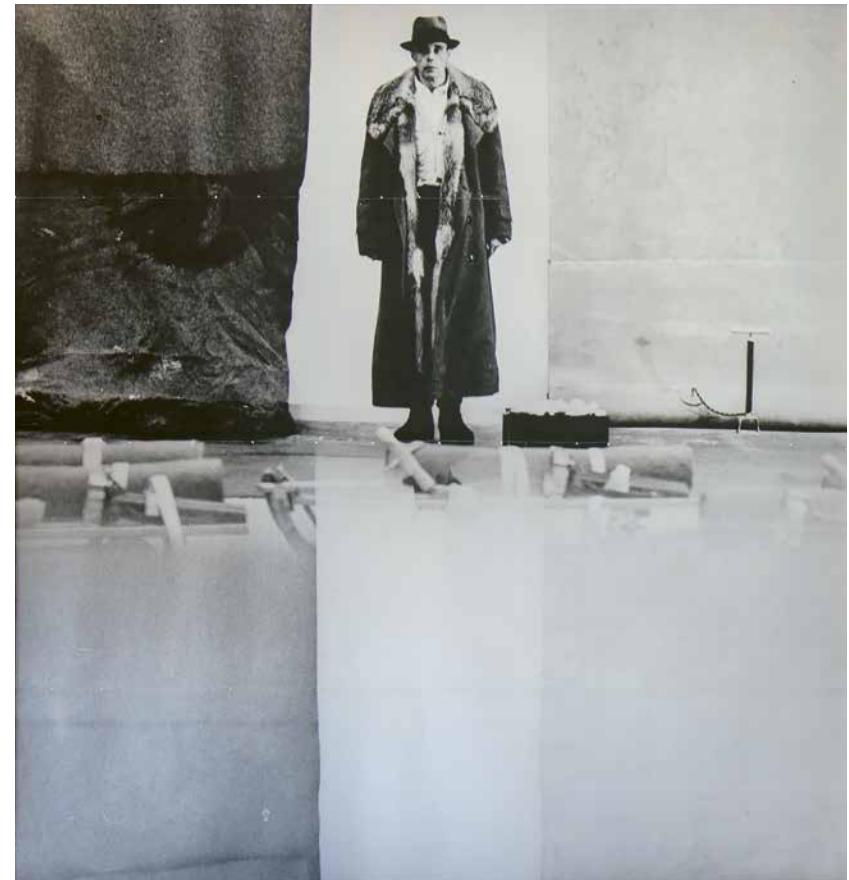
B

BEUYS

Es gibt Künstler, die viele zu verstehen und viele nicht zu verstehen glauben: „Dekorateure“ einerseits, die die Salons ausstatten, „Bohemiens“, „Hippies“, „Narren“ der Kultur andererseits, in die das Bürgertum seine Wünsche, „anders“ zu sein, projiziert, in der vollkommenen Freiheit individueller Existenz die menschliche Fantasie in alle Bereiche von Sinn und Unsinn, Ordnung und Chaos strömen zu lassen. Der historische Narr als Wunschbild schlüpft in die Rollen des Künstlers, Wissenschaftlers, Politikers, Theologen und lehrt Kunst, Wissenschaft, Politik, Theologie – auf seine Weise.

Joseph Beuys hat Elemente des historischen Narren benutzt, um das Bild des Professors einer Kunstakademie zu revolutionieren. Er ist Plastiker im französischen Sinn von *plasticien*: Bildner. Er lehrt, dass der Mensch, die Gesellschaft, die Strukturen, in denen sie leben, andauernder bildherischer Arbeit bedürfen: Kunst, Wissenschaft, Politik, Theologie. Er befreit die Disziplinen von ihrem Selbstzweck, befreit die Kunst, nur Kunst, die Politik, nur Politik zu sein. Er riskiert missverstanden zu werden, wenn seine Zeichnungen oder Skulpturen als Kunstwerke geschätzt oder sein politisches Büro für vordergründige politische Diskurse missbraucht wird. Alle Werke, die Beuys hinterlässt, sind nichts als Spuren eines Durchgangs, eines Prozesses, in dem ein Mensch sich stellvertretend als „Plastik“ bildet.

Der Narr liebt Rätsel und Mystifikationen. In der selbstverfassten Biografie skizziert Beuys das Bild des Helden und Märtyrers. Als er 1964 in der Aula der Aachener TH von einem Studenten ins Gesicht geschlagen wird, weil er ihm versehentlich Säure auf die Hose gegossen hatte, er hob er beschwörend die Arme über den blutenden Kopf, mit einem Kreuz in der Hand – das Foto findet sich heute in vielen Büchern. Ein anderes von 1972 zeigt ihn besenbewaffnet mit einer Gruppe von Anhängern: Er fegt den deutschen Wald. Umweltverschmutzung ist in aller Munde. Aktionen, die spontan und überlegt zugleich erscheinen, schaffen gesellschaftlichen Konflikten gültige Bilder. Nicht ein Kunstwerk, sondern den Autor, den Exzentriker, den Handelnden vor den Kameras setzt er zunehmend für gesellschaftliche Ansprüche ein. Als „aufführender“ Künstler ist er einer der wichtigsten Vertreter der Happening- und Fluxus-Bewegung der 1950er und



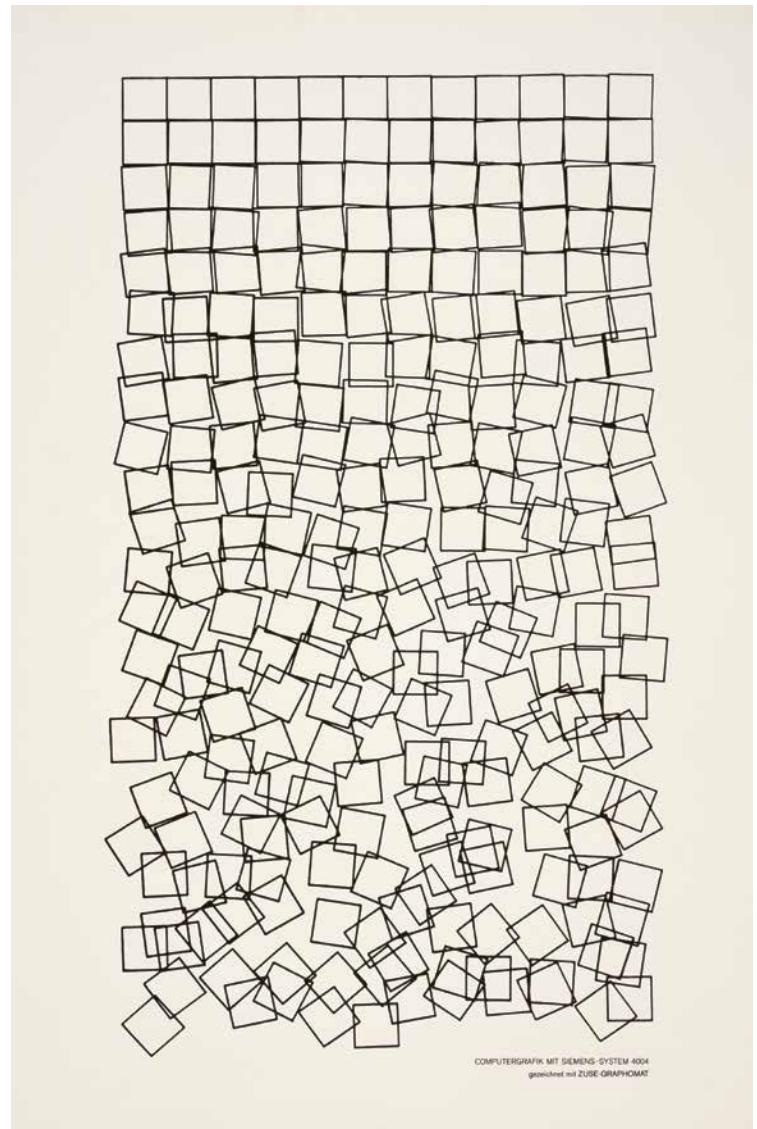
Lothar Wolleh, *ohne Titel* (Joseph Beuys im Moderna Museet, Stockholm), 1971–1976,
Analoger Silbergelatine Abzug auf Leinen, 485 × 473 cm

COMPUTER

Kann ein Computer Kunst produzieren? Kann er ein „technologischer Pinsel/Meißel“ sein, den die Hand eines Künstlers führt? Welche Kenntnisse braucht der Künstler dazu? Er muss eine Rechenmaschine bedienen, die nicht im Dezimal-, sondern im Binärsystem rechnet. Im Dienst technologischer Rationalisierung verarbeitet er Daten, die ihr in einer eigenen Sprache eingegeben werden. Der Computergrafiker benutzt diese Sprache, um mit einem Plotter, dem Graphomaten, Zeichnungen herzustellen. Er könnte sie mit Texten verbinden und so eine „Visuelle Poesie“ erzeugen. Mit einem Oszillografen kann er auf dem Bildschirm wechselnde Bilder herstellen. Regelmäßige geometrische Figuren, in Zahlen umgesetzt, gibt der Rechner an einen Skulptur Drucker oder auch an eine Fräsmaschine weiter, um eine Zeichnung, ein Relief oder eine entstehen zu lassen. Für eine künstlerische Irritation kann er einen Zufallsgenerator in den Prozess einschalten, der für Unregelmäßigkeiten im Endprodukt sorgt. Der bekannteste Computergrafiker, Doktorand des Max Bense, Georg Nees, beklagt den Mangel an echten Zufallsquellen wie zum Beispiel dem Zerfall radioaktiver Elemente. 1965 zeigte er seine Grafiken, 1969 erschien seine Dissertation *Generative Computergrafik*. Er nutzte theoretische Eigenschaften der natürlichen Zahlenreihe, um Serien von Zufallsgrößen arithmetisch zu erzeugen.

Angesichts der Fülle von Experimenten, die zeitgenössische Künstler vorführen, erscheint der künstlerische Neugrundswert von Computerprodukten gering. Sie schöpft als Produktionsquelle von Bildern aus der Erbschaft der Konstruktivisten seit El Lissitzky, Piet Mondrian, Laszlo Moholy-Nagy, die Werke mit Zirkel und Lineal so gebaut haben, als folgten sie mathematischen Gleichungen. Moholy-Nagy konnte schon die Daten eines Bildes per Telefon an einen Freund weitergeben, der es malte. Die Informationsästhetik wird nicht zögern, auch Farben als Datenmengen zuzulassen, sodass es möglich sein wird, farbige zwei- oder dreidimensionale Kunstobjekte herzustellen.

Ihr Gegner ist ein Misstrauen, eine Klage um den Verlust der Menschlichkeit. Stellen wir uns vor, dass in einer gemischten neuen Siedlung ein öffentliches Kunstwerk als Kristallisierungspunkt der Kommunikation geplant wird und alle Meinungen der Architekten und



Georg Nees, *Computergrafik mit Siemens-System 4004, gezeichnet mit Zuse-Graphomat (CG 50)*, 1964–68, Druckgrafik, 99 × 69 cm

FREUD 2

Die Banalisierung einer sexuellen Symbolik, an der sich Sigmund Freud zögernd versucht hat, beginnt mit den Surrealisten der 1920er Jahre und endet in der kommerziellen Werbung und allen abgeleiteten, epigonalen Künsten heute. Dabei leiteten die Surrealisten aus den Erkenntnissen Freuds eine Formel bildnerischer Methode ab, die ihnen gestattete, sexuelle Symbole auszutauschen. Sie kann als kombinatorische Spielform ästhetisch begründet werden, aber auch als Resultat eines psychopathologischen Befundes: Der Austausch findet in einer Persönlichkeitsverschiebung statt, im Wahn, in einer Paranoia. Wir finden sie häufig in surrealistischen Bildern: René Magritte vertauscht Mund und Scham, Penis und Nase, Salvador Dalí entwickelt daraus eine paranoid-kritische Methode. Eine Fixierung auf die psychopathologische Erklärung verdunkelt die Geschichte des Austauschs und der Verschiebung als Teil der Kunst- und Kulturgeschichte selbst.

Wie der italienische Metaphysiker Giorgio de Chirico und der von ihm verehrte Schweizer Arnold Böcklin vor ihm „Traumbilder“ gemalt haben, so hat Stéphane Mallarmé, beherrschende Figur unter den Pariser Literaten, den Symbolisten um 1900, den Zufall konkret in seine Dichtungen einbezogen und ist mit dem Satz berühmt geworden: „Un coup de dés jamais n’abolira le hasard“ – „Ein Würfelwurf wird niemals den Zufall beseitigen“ (1897). Mit ihm beginnt ein Interesse der Künstler am Glücksspiel. Marcel Duchamp gibt 1924 500-Francs-Aktien heraus, die den Besitzer an seinen Gewinnen und Verlusten im Casino von Monte Carlo beteiligen. Duchamp zeigt auch die feinste Verarbeitung der Lehren Freuds. Das berühmteste *Objet trouvé*, das umgedrehte *Pissoir*, ist sozusagen ein augenzwinkernder Kommentar zur Sexualsymbolik. Und Harald Szeemanns Ausstellung *Junggesellenmaschinen* hat die Hintergründe und Folgen von Duchamps Hauptwerk *Das Große Glas*, hinreichend psychopathologisch erläutert.

Ist das *Objet trouvé* als Kunstgattung ein Produkt des Zufalls? Oder leistete Duchamp mit dem *Urinoir* nur einen Beitrag zur Verbildlichung der freudschen Sexualsymbolik? Die Surrealisten um André Breton leiteten aus Lehren Freuds ab, in zufällig herbeigeführten Ereignissen äußerte sich das Unbewusste, das „Es“ des Beteiligten. Darum studierten sie spiritistische Techniken und versuchten, durch Nahrungs- und



Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q. (La Joconde aux moustaches)*, 1919, farbige Reproduktion des Gemälde *Mona Lisa* von Leonardo da Vinci, bemalt, 61,5 × 49,5 cm

Schlafentzug die Kontrolle des Bewusstseins auszuschalten. Duchamp hat, ohne sich psychopathologischer Begründungen zu bedienen, in der Gattung des *Objet trouvé* den Zufall als Störung eines Wirklichkeitsverhältnisses, als Anlass einer Verfremdung als Methode begriffen. Er hat verstanden, dass wir pausenlos zwischen funktionslos gewordenen, entfremdeten Gegenständen leben – in einem Museum. Nicht die Entfremdung unserer Arbeit ist das Problem, sondern die Entfremdung der Gegenstände, mit denen wir arbeiten. Diese Entfremdung, die Störung unserer Haltung zur Wirklichkeit, kann Bilder hervorbringen, als seien sie geträumt.

Erschienen 1976

PHANTASTISCHER REALISMUS

Im Zweiten Weltkrieg waren die Künstler Österreichs von den europäischen und amerikanischen Schauplätzen moderner Kunst ebenso isoliert wie die deutschen. 1947 traten vier Wiener Akademieschüler aus dem Atelier von Albert Paris Gütersloh mit dem älteren Rudolf Hausner zusammen in das Licht der Öffentlichkeit: Erich Brauer, Ernst Fuchs, Wolfgang Hotter und Anton Lehmden – mit einer hochentwickelten Bildsprache, die Staunen erregte. Der Wiener Kritiker Johann Muschik taufte ihren Stil „Phantastischer Realismus“; diese Wiener Schule ist heute weltbekannt, von vielen geliebt, im Kreis der Avantgarden umstritten, missachtet. Gütersloh sammelte die Gruppe in der österreichischen Sektion des Internationalen Art-Clubs, wo der saarländische Maler Edgar Jené bis 1950 als Vermittler des Pariser Surrealismus galt. Der surrealistische „Psychismus“ fiel natürlich in der Heimatstadt Sigmund Freuds auf fruchtbaren Boden, und man konnte erwarten, dass die Erbschaft von André Breton, Joan Miró und Max Ernst fortgeführt würde. Das fand aber in New York statt. Die Wiener warf die Auseinandersetzung mit Traumdeutung und Archetypenlehre in die eigene Geschichte zurück, sie lehnten den psychischen Automatismus ebenso ab wie die Auseinandersetzung mit der Kunst der „Primitiven“ und der Geisteskranken. Anders als ihren amerikanischen Kollegen fehlte ihnen die Freiheit, das Museum ihrer eigenen Kultur zu verlassen.

Im habsburgischen Wien war zwischen Mittelalter und Neuzeit, im Manierismus und Barock die Donauschule entstanden, und als das Kaiserreich zerbrach, blühte ein ausschweifender, dekadenter Jugendstil auf; Egon Schiele, Oskar Kokoschka und Alfred Kubin entwickelten einen „psychischen“ Expressionismus, der weltweit die Erwartungen an Kunst aus Wien prägte. Es schien aussichtslos, gegen diese Macht der Väter zu kämpfen. Die Söhne studierten ihre Maltechniken, zitierten sie, erweiterten die Wissenschaft der Bilder, die Ikonologie um Figuren, die sich dem mythologischen Kosmos ihrer Kulturgeschichte einordnen. Sie bereicherten ihn um Inspirationen, die sie im zeitgenössischen Bildungsgut fanden: „Ob es sich nun um die Höhle des delphischen Orakels, die Geburtsgrotte Jesu oder die Offenbarungsgruppe Mohammeds handelt, um die Grotte oder den Gipfel des alle überragenden Berges, als Ort des Einblicks oder Überblicks, als Ort



Rudolf Hausner, *Adam nach dem Sündenfall*, 1956, Tempera, Harzölfarbe und Papier auf Holz, 54 × 34 cm