

Unverkäufliche Leseprobe



Philip Ursprung
Die Kunst der Gegenwart
1960 bis heute

128 Seiten, Paperback
ISBN: 978-3-406-59111-2

II Vom Objekt zum Prozess: Die 1960er und 1970er Jahre

In ihrem Anfang, in den 1960er und 1970er Jahren, ist die Kunst der Gegenwart in erster Linie amerikanisch. Im New York der 1960er Jahre wurde das Terrain aufgeworfen, auf dem wir uns bewegen. Manche der damaligen Pioniere – Dan Graham, Bruce Nauman, Carolee Schneemann, Trisha Brown und andere – sind bis heute in der Kunst präsent. Viele der damals geprägten Begriffe – «Performanz», «Kunstwelt», «Event» oder «Pleasure» – zirkulieren noch immer. Und nach wie vor ist New York das Zentrum der internationalen Kunstszene, auch wenn sich diese inzwischen in einem globalen Netz zwischen Berlin und Dubai, Venedig und São Paulo, Basel und Tokio, Peking und London bewegt und in New York selbst mehr Sammler und Händler als Künstler anzutreffen sind. Es ist kein Zufall, dass New York als Schaltzentrale der globalen Finanzindustrie für die Kunst der Gegenwart eine Schlüsselrolle spielt, denn die Strukturen und Hierarchien der Kunstwelt hängen eng mit den Strömen des Kapitals zusammen.

Die USA waren im Unterschied zu Europa, der Sowjetunion und Japan vom Krieg auf dem eigenen Boden verschont geblieben. Während für jene Länder der Nationalsozialismus und der Zweite Weltkrieg eine katastrophale Zäsur bedeuteten, herrschte in den USA Kontinuität und wirtschaftliche Prosperität. Die USA verfügten über viele ausgezeichnete Kunstschulen, Privatsammlungen und Museen – allen voran das 1929 gegründete Museum of Modern Art in New York. Die während der Weltwirtschaftskrise im Rahmen des New Deal 1935 ins Leben gerufene Works Projects Administration, die Künstler mit Aufträgen für den Schmuck öffentlicher Bauten versah, stärkte die Stellung der Künstler innerhalb der Gesellschaft. Und der G.I.-Bill of Rights, welcher den heimkehrenden Soldaten ab 1944 ein kostenloses Studium ermöglichte, bot die Grundlage für eine gute Ausbildung einer ganzen Generation.

Neo-Avantgarde?

Trotz dieser günstigen Rahmenbedingungen ist es noch immer verblüffend, wie in New York im Bereich der Kunst in so kurzer Zeit derart viel geschehen konnte. Eine vergleichbare Intensität der kulturellen Produktion hat es ansonsten allenfalls in Paris um 1900 und im Berlin der 1920er Jahre gegeben. Wie im Zeitraffer schienen sich auf der Bühne der New Yorker Kunstwelt die europäischen Avantgardebewegungen der 1910er und 1920er Jahre noch einmal abzuspielen. Happening, Fluxus, Pop Art, Op Art, Minimal Art, Conceptual Art, Performance, Body Art, Land Art, Environmental Art hießen die Episoden dieser rasanten Entwicklung. Als übergreifende Bezeichnung für die Kunst der 1960er und frühen 1970er Jahre hat sich in den 1980er Jahren denn auch der auf Peter Bürger gestützte Begriff «Neo-Avantgarde» etabliert. Wenn wir allerdings davon ausgehen, dass die Kunst der Gegenwart einen fortwährend länger werdenden Zeitraum, also auch die Kunst nach der Jahrtausendwende, umfasst, dann greift der Begriff der Neo-Avantgarde zu kurz. Er zeugt von einer eurozentrischen und teleologischen Sicht auf die Kunst, also von der Idee, dass sich diese

nach einem inneren Gesetz auf ein Ziel hin entwickle. Der Begriff impliziert gewissermaßen drei Ursprungsmythen: erstens, dass diese Kunst das vom Zweiten Weltkrieg unterbrochene Projekt der Moderne in den 1960er und 1970er Jahren quasi zu Ende geführt habe; zweitens, dass das, was in New York geschah, letztlich eine Folge der europäischen Emigration vor und während des Krieges gewesen sei – vermittelt durch aus Europa stammende Künstler wie Marcel Duchamp, Piet Mondrian oder Constantin Brancusi; und drittens, dass die Gegenwartskunst, vergleichbar klassischen Avantgarden wie dem Suprematismus und Dada, ein politisches Programm habe.

Aber der Vergleich mit den Avantgarden – wörtlich «Vorhut» – hinkt. Die Bewegungen in den 1960er Jahren und 1970er Jahren fanden weniger nacheinander, sondern fast gleichzeitig, also quasi nebeneinander, statt. Ihre Protagonisten wollten nicht die Gesellschaft mittels Kunst verbessern, sondern vielmehr ihre Kunst dadurch verbessern, dass sie sie der Komplexität der Gesellschaft und den rasanten Veränderungen aussetzten. Und schließlich verschwand die für die Avantgarden typische Kluft zwischen Kunst und Publikum ab den frühen 1960er Jahren. Die Idee vom Künstler als Bürgerschreck, das «épater le bourgeois», verlor ab den 1950er Jahren seine Glaubwürdigkeit. Allan Kaprow brachte es 1964 in seinem Aufsatz *The Artist as a Man of the World* auf den Punkt: «Anstatt sie auszuschließen, rennt die Gesellschaft den Künstlern heute hinterher.»

Was mich an der Kunst der 1960er und 1970er Jahre interessiert, ist deshalb weniger deren Beziehung zu den klassischen Avantgarden als die Art, wie sie ihren Ort innerhalb ihrer eigenen Zeit artikuliert. Ich gehe weder davon aus, dass sie den Fortschritt jener Zeit vorwegnahm noch dass sie unmittelbar mit den damaligen politischen Ereignissen zusammenhing, also der Bürgerrechtsbewegung, der Frauenbewegung, der sexuellen Revolution oder der Studentenbewegung. Wenn sie überhaupt eine historische Ursache hatte, dann sehe ich diese, wie vorhin erwähnt, in der ökonomischen Umwälzung jener Zeit, also der Deindustrialisierung, dem Wandel der Arbeitsstrukturen in den Industrieländern, der Internationalisierung. Der Motor der Ver-

änderung ist, so meine These, der Kampf um die Aufmerksamkeit eines wachsenden Publikums sowie um die Ressource «Gegenwart». Ein Indiz dafür ist der Versuch einer neuen Künstlergeneration, die hermetische Begrenztheit der Gemälde der New York School, von Künstlern also wie Jackson Pollock, Barnett Newman, Willem de Kooning, Mark Rothko, Helen Frankenthaler, Franz Kline, Ad Reinhardt und Clifford Still, zu sprengen und in den Raum hinein vorzustoßen. Die großformatigen, expressiven Tafelbilder der New York School erschienen ihnen einerseits zu tief in der europäischen Tradition verwurzelt, andererseits derart eng in den Werten der «l'art pour l'art», der Kunst um der Kunst willen, verfangen, dass sie den Kontakt zur eigenen Gegenwart, zum «Leben», wie es hieß, verloren hatten. Künstler wie Robert Rauschenberg, Allan Kaprow und Jasper Johns fügten Fotografien, Zeitungsausschnitte und Fragmente von Gebrauchsobjekten in die Malfläche ein. Die Collage, die sich bereits bei den Dadaisten als Mittel der künstlerischen Destabilisierung bewährt hatte, wurde zum geeigneten Medium, um die Fläche des Tafelbildes raumgreifend zu erweitern und Kunst und Leben neu zu mischen. Während lange Jahre die Vorherrschaft der Malerei unbestritten gewesen war und Barnett Newman beispielsweise gewitzelt hatte, dass Skulptur etwas sei, «wogegen man stößt, wenn man beim Betrachten eines Gemäldes einen Schritt zurück tritt», schwang Anfang der 1960er das Pendel um. Der Stern der Malerei begann zu sinken. Die Kunstwerke waren nicht mehr Teil einer anderen Realität, sondern sie fanden im realen Raum und in der realen Zeit statt. Sie dienten nicht mehr dazu, die Realität zu überhöhen und die Betrachter transzendental in eine andere Sphäre zu versetzen, sondern dazu, sie in ihrem Hier und Jetzt zu bestätigen.

Happening

Am weitesten preschte Allan Kaprow vor. Kurz nach Pollocks Tod bei einem Autounfall 1956 beanspruchte er dessen künstlerisches Erbe. Harold Rosenberg hatte 1952, gemünzt auf Pollock, in seinem Buch *The American Action Painters* geschrieben:

«Die Leinwand ist eine Arena, in welcher der Künstler auftritt.» Kaprow nahm das «Action Painting» wörtlich und erweiterte das «All-over» von Pollocks Malerei, in dem es keine Grenzen und keine Hierarchien zwischen den abstrakten Formen gab, zum Environment, zur «Umgebung», die gefüllt war mit bemalten Leinwandbahnen, Kunststofffolien und bunten Glühbirnen und die die Besucher atmosphärisch umfing. Diese konnten die Distanz zur Oberfläche der Gemälde aufgeben und buchstäblich ins Bild bzw. den «tatsächlichen Raum», so Kaprow, des Environments eintauchen. Sie nahmen es nicht nur mit ihren Augen, sondern auch mit dem räumlichen Empfinden ihrer Körper, mit dem Tast-, ja dem Geruchssinn wahr.

Vom Environment war es nur noch ein kleiner Schritt zur Erfindung des Happenings. Kaprow führte diese neue Kunstform zum ersten Mal in Gestalt von *18 Happenings in 6 Parts* im Herbst 1959 in New York auf. Die Zuschauer saßen auf Klappstühlen, während eine Gruppe von Akteuren in einer speziell aufgebauten Kulissenarchitektur eine Reihe von Handlungen aufführte, die von elektronischer Musik, Lichteffekten und Diaprojektionen untermalt wurden. Wenig später hob er die Trennung zwischen Akteuren und Zuschauern, die an die Struktur des Theaters erinnerte, ganz auf. Handlung und Ort, Akteure und Zuschauer verschmolzen untrennbar miteinander zu einem Ereignis, das gänzlich in der Gegenwart stattfand.

In seinem Happening *Household* im Mai 1964 führten Studenten der Cornell University ohne Publikum auf einer Mülldeponie während eines Tages eine Art Geschlechterkampf auf (Abb. 1). Ausgehend von Tätigkeiten wie Bauen und Einrichten, Spielen und Tanzen kulminierte er im symbolischen Verspeisen eines Autowracks. Das Happening evozierte Themen wie die sexuelle Befreiung und das erwachende Interesse für das Leben auf dem Lande bis hin zur Kritik an der Wegwerfgesellschaft. Die Teilnehmer waren als Bewohner des universitären Campus den gewohnten Strukturen ihrer Elternhäuser entwachsen und noch nicht in die Gründung eines eigenen Haushaltes eingespannt. Wie sie in den Wohnheimen der Universität das Haushalten als Gruppe durchspielten, so hatten sie



1 Allan Kaprow, *Household*, Happening, 3. Mai 1964, Deponie bei Ithaca, New York (Aufnahme Sol Goldberg)

anlässlich des Happenings Gelegenheit, Freud und Leid des gemeinsamen Wohnens, Essens und vor allem auch des Kontakts mit dem anderen Geschlecht aufzuführen. Von ihrer Mitwirkung hing der Erfolg des Happenings ab. Die Form war Resultat eines Prozesses, der sich der Planung widersetzte und auf kollektiven, pragmatischen Entscheidungen beruhte. Selbst der Autor Kaprow, der in seinen Happenings stets mitspielte, blieb einem Mechanismus unterworfen, der nicht mehr zwischen Produktion und Rezeption unterschied und der das Kunstwerk gleichzeitig hervorbrachte und von diesem hervorgebracht wurde.

Die Vergänglichkeit von *Household* gehörte laut Kaprow zu den Eigenschaften, die seine Happenings von früheren Kunstformen unterschieden. Sie war eine Folge der in seinen Augen stetig kürzer werdenden Lebensdauer von Kunstwerken. Indem er den Fokus auf die Lebensdauer der Kunst legte, zeigte Kaprow, dass er sich nicht mehr für die Frage nach dem Wesen der Kunst interessierte, sondern vielmehr für die nach ihrem Ort und ihrer Funktion. Die Gretchenfrage der modernen Kunst

«Was ist Kunst?» ersetzte er durch pragmatische Fragen wie «Wo ist die Kunst?» und «Wie lange dauert sie?».

Happenings wie Kaprows *Household, Calling* (1965) oder *Gas* (1966) stehen im Kontext einer ganzen Welle von Happenings, die in den 1960er Jahren von amerikanischen und europäischen Künstlern wie Claes Oldenburg, Carolee Schneemann, George Brecht, Wolf Vostell, Joseph Beuys, Dick Higgins, Milan Knížák, Nam June Paik, Yoko Ono, Jean-Jacques Lebel, Otto Muehl, Günter Brus, Gilbert & George und anderen durchgeführt wurden. Die Grenzen zwischen dem, was als Happening, als Performance, Activity, Body Art oder Fluxus definiert wurde, waren fließend. Es handelte sich um ephemere, also vergängliche Praktiken, welche eine Alternative zu den objekthafter Medien, also Malerei und Skulptur, boten.

Die Körper der Akteure standen als Medium im Zentrum. Aber dies bedeutete keineswegs, dass die «Happeners» auf moderne Technik verzichtet hätten. Im Gegenteil, die Happenings waren ohne technische Reproduktion gar nicht denkbar, und die Gattung wurde zu einem Feld des Experimentierens mit technischen Medien. Viele Happeners betrachteten John Cage, der bereits in den 1950er Jahren mit elektronischer Musik gearbeitet hatte, als ihren Lehrer. Charakteristisch ist Nam June Paik, der als einer der ersten Künstler überhaupt ab Mitte der 1960er Jahre mit dem Medium Video experimentierte. Sobald die ersten Videokameras und -rekorder erschwinglich waren – die Sony Portapak war ab 1967 in den USA erhältlich und konnte von einer oder zwei Personen auch außerhalb von Studios bedient werden –, setzte er dieses Medium ein. Er verband Musik, Video und Performance in seinen gemeinsamen Performances mit Charlotte Moorman, etwa in *TV Bra for Living Sculpture* (1970), in der Moorman beim Cellospiel einen Büstenhalter aus zwei kleinen Fernsehmonitoren trägt.

Die Verschmelzung des menschlichen Körpers mit dem Musikinstrument und der technischen Apparatur überschritt ebenso eine Grenze wie der Gang vieler Happeners vor die Tore der Galerien und hinaus auf die Straße. Die Polizei verhinderte eine Performance von Paik und Moorman vor dem Brandenburger

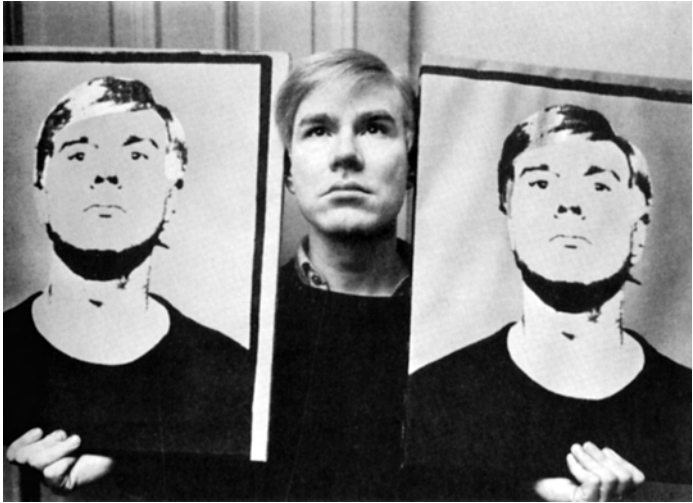
Tor in Berlin. Und anlässlich einer Aufführung der *Opera Sextronic* 1967 in New York wurde Moorman, die mit entblößtem Oberkörper spielte, verhaftet und vor Gericht gestellt. Die Grenzen der gesellschaftlichen Toleranz berührte auch Carolee Schneemann. Mit ihrem Happening *Meat Joy* gelang ihr 1964 eine epische Umsetzung der sexuellen Befreiung, die mit der Einführung der Antibabypille ab den frühen 1960er Jahren die Gesellschaften der Industrienationen transformierte. Eine Gruppe von weiblichen und männlichen Akteuren spielte ein, wie Schneemann es nannte, «erotisches Ritual». Sie verwob Elemente des Tanzes, des Malens und der Erzählung zu einem durchgehenden «bildnerischen und psychischen Strom», untermauert von elektronischer Musik und Filmprojektionen.

Pop Art

Obwohl Happenings immer populärer wurden und das Wort in den allgemeinen Sprachgebrauch übergang, gelang es ihnen nicht, die Museen und die Galerien zu erobern. Sie wurden zwar mittels Fotografie und Film dokumentiert, aber diese Aufnahmen hatten keinen Wert als autonome Kunstwerke. Sammler, Händler und Kuratoren waren an Prozessen in der Kunst interessiert, aber sie wollten am Ende ein Produkt in der Hand haben. Dies bot ihnen die Pop Art. Sie brach die elitäre Hermetik des Abstrakten Expressionismus auf, wandte sich der Alltagskultur zu und hielt zugleich an den traditionellen Medien, also Gemälde, Skulptur, Grafik und Zeichnung, fest. Künstler wie Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Tom Wesselman und Robert Indiana wurden 1963 unter dem neuen Stilbegriff subsumiert. Er fungierte als Markenzeichen, um die neue amerikanische Kunst von der New York School abzugrenzen. Und er unterschied die amerikanische Tendenz von früheren, europäischen Varianten. Dazu gehörte die Independent Group in London mit Künstlern wie Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, David Hockney. Und dazu gehörten auch die Nouveaux Réalistes in Frankreich und Deutschland mit Künstlern wie Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri und Jean Tinguely.

Die zentrale Identifikationsfigur von Pop war Andy Warhol. Während Kaprow sozusagen die Kunst mit dem Leben kollidieren ließ, absorbierte Warhol die Alltagswirklichkeit in seine Kunst. Wenn ein Künstler der 1960er Jahre es zum Star schaffte, dann Andy Warhol. Er kannte die Mechanismen der *Publicity* wie kein anderer. Nach seinem Kunststudium war er Anfang der 1950er Jahre nach New York gekommen und hatte dort eine Karriere als Werbezeichner gemacht. Sein kometenhafter Aufstieg in der Kunstwelt begann mit dem Boom von Pop Art. Er suchte sich als Ausgangspunkt seiner Gemälde ikonisch wirksame, rasch wiedererkennbare Motive. Thematisch kreisen die Gemälde um beide Seiten der Medaille des amerikanischen Traums. Sie konfrontierten die Welt des Scheines in Form von Kino, Werbung, Politik, Konsum und Banknoten mit der Welt des Abgründigen in Form von Autounfällen, elektrischen Stühlen, Zeitungsberichten von Desastern und Fahndungsbildern von Verbrechern. Marilyn Monroe, die durch ihren Suizid 1962 den Zerfall des alten Starsystems von Hollywood verkörperte, hat er in zahllosen Varianten dargestellt und ebenso die trauernde Präsidentenwitwe Jackie Kennedy nach dem Attentat auf John F. Kennedy 1963. Als ob er durch die endlose Wiederholung solcher Bilder ein psychisches Trauma verarbeiten wollte, führte er Bilder des Schocks in Serien vor, gleich Teilen eines Films, der nie zu Ende gehen kann. Unter der glänzenden Oberfläche seiner Bilder schimmert stets ein *Memento mori* durch. Zugleich machte er deutlich, wie kostbar die Ressource «Gegenwärtigkeit» ist, etwa mit seinem Satz, dass «in Zukunft jeder für 15 Minuten berühmt sein werde».

Dass Warhol bis heute als Personifikation des Gegenwartskünstlers schlechthin gilt, hat aber nicht nur mit seinen Sujets zu tun, sondern auch mit seinem Image. Bis ans Ende seiner Karriere nahm er fortwährend Aufträge für Porträts an. Und kontinuierlich porträtierte er sich selbst (Abb. 2). Dem Bild des autonomen modernen Künstlers, der seine Aufträge selbst bestimmt, setzte er das Bild eines Künstlers entgegen, der permanent zu Diensten steht. Konsequenterweise bezeichnete er sein Atelier als *Factory* (Abb. 3). In New York, der «Stadt, die niemals



2 Ken Heyman, *Andy Warhol mit Selbstporträts*, Fotografie, 1964



3 Andy Warhol (vorne) und Gerard Malanga (im weißen T-Shirt) in der Factory, New York, ca. 1964/65

schläft», stand eine Fabrik, die niemals stillstand. Warhol erledigte Aufträge mittels Siebdruck arbeitsteilig, fast wie am Fließband. In diesem Zusammenhang steht auch sein Satz «Ich will eine Maschine sein». In der nach außen hermetisch abgeschlossenen Factory drehte er mit seinen Assistenten auch Filme, von denen einer der schönsten *Empire* (1964) ist. Er dauert acht Stunden und zeigt das Empire State Building, das damals höchste Gebäude der Welt, von der Abenddämmerung bis zum Morgengrauen. Warhol arrangierte in seiner Factory Verkäufe, gab Interviews und feierte Partys, während die von ihm protegierte Band The Velvet Underground am selben Ort probte. Warhols Factory nahm vorweg, was für die globalisierte Wirtschaft zum Normalfall werden sollte, nämlich die nahtlose Verschmelzung von Arbeit und Freizeit, Produktion, Distribution und Konsumption.

[...]