

Die in dieser Mappe versammelten Kunstwerke sind alle in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts in Westeuropa und den USA entstanden. Sie repräsentieren Positionen in einer immer rasanteren Kunstentwicklung, die am Ende des Jahrhunderts in eine Vielfalt künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten mündet: Spätestens seit den 80er Jahren gibt es keinen vorherrschenden maßstabgebenden Stil mehr, sondern nur noch eine Vielzahl gleichberechtigter, sich gegenseitig beeinflussender Strömungen. Nach dem Ende des 2. Weltkrieges war dies zunächst anders. Als adäquater Ausdruck der wiedergewonnenen Freiheit nach den Jahren des Nationalsozialismus, in denen die Moderne als „entartet“ verfolgt wurde, etablierte sich in der westlichen Welt die Kunst des Abstrakten Expressionismus bzw. des Informel. Sie triumphierte vor allem in Amerika (Rothko, MdK 41), wo New York das bis dahin tonangebende Paris als Kunstmetropole ablöste. Im Vergleich zur ungegenständlichen Kunst zu Beginn des Jahrhunderts, für die Kandinsky (MdK 41), Malewitsch (MdK 43) und Delaunay (MdK 44) stehen, scheint die Malerei der 40er und 50er Jahre stärker selbstbezogen. Sie handelt von den Eigenschaften von Farbe, Linie und Form an sich, ohne länger einen ästhetischen Weltentwurf anzustreben, wie dies für die Pioniere der Abstraktion charakteristisch ist.

Exemplarisch für diesen Neuanfang steht hier ein Gemälde **Emil Schumachers**: Als wäre es frisch gemalt, ist noch unmittelbar ablesbar, wie das Bild entstanden ist; die Spuren, die Pinsel und Spachtel hinterlassen haben, sind Ausdruck des mal zögerlichen, mal ungestüm-spontanen Malvorgangs, welcher wie bei der Handschrift Stimmung und Temperament des Künstlers verrät. Daher spricht man auch von gestischer Malerei oder Action Painting. Das Expressive dieser durch keine Form gebändigten Malerei wird besonders vor dem Hintergrund der mathematischen Regeln folgenden Kunst z.B. eines Max Bill (MdK 35 u. 43) und ihren geometrischen Formen deutlich.

Von dieser in den 40er und 50er Jahren vorherrschenden Richtung, die sich stark aus surrealistischen Einflüssen speist (écriture automatique), setzen sich um 1960 in Amerika und England die Pop Art und in Frankreich der Nouveau Réalisme ab. Die Künstler wenden sich nicht nur wieder dem Gegenständlichen zu, sondern thematisieren zudem einen ganz bestimmten Teilbereich: Sie sind fasziniert von den ganz alltäglichen, trivialen und banalen Ausprägungen einer konsumorientierten Massenkultur, die sich in den Massenmedien, der Werbung, den Produkten usw. niederschlägt.

Jacques de la Villeglé findet seine Kunst auf der Straße an Plakatwänden, deren Risse und Ablösungen ihn wie die anderen Affichisten faszinieren. Sein künstlerischer Eingriff ist minimal und beschränkt sich oft darauf, das im Alltag vorgefundene, durch Zufall entstandene und geformte Ding (objet trouvé) aus seinem funktionalen Kontext herauszulösen und erst so in seinem ästhetischen Wert bewußt zu machen. Nicht das handwerkliche Produkt, sondern der auswählende künstlerische Blick ist entscheidend, der etwa ein Stück Plakatwand zur Kunst erklärt. Er gilt vor allem den abstrakten Strukturen, die durch Verfremdung und Verformung des Gegenstandes sichtbar werden, dessen ursprüngliche Identität jedoch stets gegenwärtig bleibt (vgl. Arman, MdK 37; Chamberlain, MdK 41).

Diese Grenze überschreitet die amerikanische Plastikerin **Louise Nevelson**: Sie arbeitet zwar ebenfalls mit Fundstücken, deren konkreter Ursprung sich jedoch nicht immer erschließen läßt. Zudem greift sie in der Zusammenfügung und farbigen Fassung der Teile (neben Gold auch

Schwarz u. Weiß) viel stärker gestaltend ein und betont damit den ungegenständlichen Formcharakter ihrer Assemblagen. Anregungen empfangt sie von Werken der russischen Künstler Tatlin und Rodtschenko, die in den 10er Jahren ebenfalls aus Holz, Metall und Draht neuartige Gebilde konstruierten. Allerdings unterscheidet sich ihr Werk von den Vorbildern in der homogenen Farbgebung, die den für die Russen so wichtigen Materialcharakter aufhebt und die unterschiedlichen Fundstücke als gleichberechtigte Formelemente in ein Ganzes überführt (vgl. Schwitters' Merzbau). Es entstehen so jene kostbar anmutenden Schreine, die in ihrem fremdartigen Formenreichtum eine suggestive Wirkung entfalten.

Für die Pop Art ist die gegenständliche Welt nicht in erster Linie durch Zufall oder Eingriff veränderbares Material, sondern ein unerschöpfliches Reservoir abrufbereiter, bereits fertiger Bildmotive (Lichtenstein GD; Warhol, MdK 37; Hamilton, MdK 39, GD).

Jasper Johns gehört mit Rauschenberg und Oldenburg zu den Begründern dieser Kunstrichtung in Amerika. In seinen Zahlenbildern setzt er der ungezügelten, allein durch Form und Farbe bestimmten subjektiven Malerei der Abstrakten Expressionisten ein feststehendes, quasi neutrales Zeichen entgegen. Durch die Abbildung eines erkennbaren Motivs erscheint die freie Malerei, wie sie im bewegten Farbauftrag zu Tage tritt, relativiert. Jenseits ihrer numerischen Bedeutung interessiert ihn die Zahl aber auch als geometrisches, nichts außer sich selbst abbildendes Formgebilde. Diese Thematik wird in den späteren Fahnen- und Zielscheibenbildern zugespitzt, bei denen Bildfläche und Bildgegenstand endgültig zusammenfallen.

Die für die Pop Art charakteristischen Motive der Alltagswelt brechen massiv in den Werken von Robert Rauschenberg und **Claes Oldenburg** herein. Letzterer formt Dinge wie Kleidungsstücke, Lebensmittel oder Gebrauchsgegenstände nach, die durch andersartiges Material (beim Ofen bemalter Gips), leichte Verformbarkeit (bei den weichen, kissenartigen soft objects) oder überdimensionale Vergrößerung (Monument einer Wäscheklammer) sofort ihren Realitätsanspruch verlieren. Ihrer banalen Selbstverständlichkeit enthoben und dabei ursprünglich ohne Kunstanspruch geschaffen, gehören sie einer ganz eigenen Ebene zwischen Kunst und Realität an.

Speziell die Bilder der trivialen Alltagskultur, insbesondere in den Massenmedien (Plakate, Zeitungsphotos, Comics, Leuchtreklamen) werden von Künstlern wie **Rauschenberg** (später vor allem Warhol und Lichtenstein) als Bildvokabular aufgegriffen, mittels Siebdruck auf die Leinwand übertragen oder als Realitätsfragment (Zeitungsseiten) direkt integriert. Gerade Rauschenberg entwickelt dabei durch Überblendung, Übermalung und Montage eine komplexe Simultanstruktur, welche der modernen Bilder- und Informationsflut angemessen erscheint. Wie in einem Spiegel werden die auf uns einstürmenden Außeneindrücke gebündelt, in eine ästhetische Form überführt und so einer reflektierten Wahrnehmung zugänglich macht.

Dem deutschen Maler **Konrad Klapheck** geht es weniger darum, triviale Bilder in die Hochkunst zu transformieren, als die magische Dimension der Dinge freizulegen. In der Nachfolge der Neuen Sachlichkeit bzw. des Magischen Realismus der 20er Jahre (vgl. Dischinger, MdK 37; vgl. auch Colville, MdK 34) geraten ihm alltägliche Gegenstände wie die Nähmaschine durch Isolierung, perspektivische Verzerrung und kühle Farbgebung zu rätselhaft surrealen, ja mitunter bedrohlichen Wesen. Sie erscheinen psychisch aufgeladen, was durch die anspielungsreichen, ironischen Titel noch verstärkt wird.

Den Ansatz der Pop Art weiterführend und auf einen Teilaspekt verengend, untersuchen die Hyperrealisten am Medium des Fotos das Verhältnis zwischen Kunst, Abbildung und Wirklichkeit (Estes, MdK 35; die Skulpturen Duane Hansons, MdK 40, die ebenfalls die Grenze zwischen Kunst und Realität ausreizen). **Howard Kanovitz** malt sein wenig spektakuläres Studiofenster nach einem selbst aufgenommenen Foto, das auf die Leinwand projiziert und in akribischer Arbeit in ein Gemälde umgewandelt wird. Dem scheinbar zufälligen und zudem noch beliebig vervielfältigbaren Foto wird so die Aura und Bedeutung eines einmaligen Originals verliehen. Was sonst nicht weiter auffällt, erlangt plötzlich Bedeutung und wird bewußter wahrgenommen. Die Malerei übertrifft dabei die photographische Vorlage in ihrer das ganze Bildfeld erfassenden Schärfe und Detailgenauigkeit und wandelt sie oft in unscheinbaren, aber entscheidenden Punkten ab.

Die Bilder des in England lebenden **Ronald B. Kitaj** enthalten stilistisch zweifelsohne Merkmale der Pop Art, von deren amerikanisch geprägter Ausformung er sich jedoch in seinem aufklärerischen Ansatz grundlegend abhebt (vgl. Blake, MdK 36). Während die amerikanischen Pop-Artisten die Phänomene der Konsumwelt oft kommentarlos vorführen, stehen Kitajs Themen oft im Zusammenhang mit seiner wechselhaften Biographie und Herkunft. In rätselhaft verdichteten Szenen schildert er ganz bestimmte Orte, Personen und Ereignisse. Wenn auch in sich gebrochen, erzählen seine Bilder letztlich durchaus traditionell „Geschichte(n)“. Ein solcher Realismus entspringt nicht der Faszination des Alltäglichen, sondern ergibt sich aus der Verarbeitung des Erlebten und dem Nachempfinden des Vergangenen. In den „Refugees“ wird der Betrachter mit der Barbarei der Judenverfolgung und der Situation der Emigranten konfrontiert, woraus sich ohne weiteres die gesellschaftspolitische Relevanz ergibt.

Die schon mehrfach beschriebene Durchdringung von Kunst und Leben wurde in der Aktionskunst, der Fluxus-Bewegung und den Happenings der 60er Jahre radikalisiert und politisiert. Die künstlerische Handlung wird zum gesellschaftlichen Ereignis, in das auch der ehemals passive Betrachter einbezogen wird. Es geht weniger um vorzeigbare Ergebnisse, als um den künstlerischen und gesellschaftlichen Veränderungsprozeß, der Zufällen unterworfen ist (vgl. auch die amerikanische Land Art, Smithson, MdK 39). In der Konzeptkunst der 70er Jahre schließlich spielt nur noch die in Zeichnungen und Plänen festgehaltene künstlerische Idee eine Rolle, die Ausführung hingegen ist unnötig. Angesichts dieser weitgreifenden Erweiterung und Entgrenzung des Kunstbegriffes wirkte Ende der 70er Jahre die Rückbesinnung der „Neuen Wilden“ auf Farbe und Leinwand völlig unzeitgemäß. Stilistisch und thematisch orientieren sich die meist sehr jungen Künstler an Expressionismus (Kirchner, MdK 40, SM; Schmidt-Rottluff, MdK 41, Meidner, MdK 38) und Fauvismus (Matisse, MdK 38/90, Derain, MdK 39), erneut vertrauend auf die Kraft gegenständlicher Malerei. Ihre Themen sind dem direkten Lebensumfeld entnommen und reichen von Rockkonzerten über Portraits von Freunden bis zu Großstadtsichten. Oft wie im Rausch in bunten, grellen Farben gemalt, sind die Bilder unmittelbarer Ausdruck eines Lebensgefühls zwischen ekstatischer Lebensfreude und No-future-Endzeitstimmung. Im Vergleich zu ihren Vorbildern zeigt sich eine neue Freiheit und Unbekümmertheit im Umgang mit Form und Farbe: Gegenständlich zu malen ist jetzt zu einer bewußten Entscheidung geworden in dem Wissen um die

abstrakte Wirkung der künstlerischen Mittel. Bei **Rainer Fetting** taucht einer der kunsthistorischen Väter sogar als Person in den Bildern auf: Sein Van Gogh (MdK 39, GD) durchstreift ruhelos das durch die Mauer geteilte Berlin. Der mit seiner Existenz für seine Malerei einsehende Künstler, der unverstanden von der Gesellschaft bleibt, erscheint als beispielhafte Identifikationsfigur, um das spannungsreiche Lebensgefühl im geteilten Berlin auszudrücken.

In der Hochphase wilder Malerei, die insgesamt ein Revival bisher übergangener gegenständlicher Malerei mit sich bringt, ist der Entschluß **Gerhard Richters**, abstrakt zu malen seinerseits antizyklisch. Dies gilt auch in Bezug auf das eigene bisherige Werk Richters: Er geht ähnlich wie Kanovitz von der Fotografie aus und hinterfragt die Darstellung der Wirklichkeit, allerdings nicht durch Überschrärfung, sondern indem

er seine Motive unscharf und „verwackelt“ wiedergibt und so von vornherein den Abbildcharakter der Kunst in Frage stellt. Auch seine abstrakten Bilder stellen weder utopische Weltentwürfe oder Erklärungsmodelle dar (vgl. die Pioniere der Abstraktion), noch sind sie Ausfluß der momentanen Künstlerpsyche wie bei Schumacher. Die gestische Malerei ist hier gewollt vordergründige Attitüde ohne Bedeutungsanspruch und demonstriert die im besten Sinne dekorativen Qualitäten abstrakter Malerei.

Das jüngste Werk dieser Auswahl stammt von **Katharina Fritsch** und vertritt als vierteiliges, heterogenes Ensemble den Bereich der Installation. Entstanden aus den Überbleibseln von Aktionen und Happenings, die solchermaßen künstlerisch dokumentiert wurden (z.B. bei Beuys), entwickelt sie sich in den 80er Jahren zu einer Kunstform, die von vornherein als dauerhaftes,

eigenständiges Werk gedacht ist. Im Gegensatz zu den für einen ganz bestimmten Ort entwickelten Installationen erscheint die Tischgesellschaft völlig unabhängig von einem spezifischen Raumambiente: Sie behauptet in ihrer strengen Selbstbezogenheit einen eigenen werkbezogenen Bereich. Schreitet man den Tisch ab, so fällt die erschreckende serielle Gleichförmigkeit von Personen, Stühlen und Tischmuster auf, die einem in jeder Hinsicht verbindlichem Schema folgen. Trotz fortschreitender Bewegung ergeben sich angesichts der beliebig fortsetzbaren Reihe keine neuen Informationen. Die Installation wird so zur beklemmenden Vision einer uniformierten bzw. gleichgeschalteten Gesellschaft Orwellscher Dimension.

Felix Reuße