

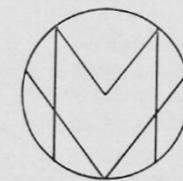
POP IMPORT

KATHARINA SCHOLZ-WANCKEL

POP IMPORT

EINE SELEKTIVE ABHANDLUNG

ÜBER POP ARTISTEN



MATARI VERLAG HAMBURG

Gesetzt (aus der Linotype-Garamond-Antiqua mit Kursiv)
und gedruckt von der Buchdruckerei Harden & Schlüter,
Hamburg 26, Palmerstraße 9a

Klischees:
Bahrenfelder Klischeewerkstätten, Hamburg-Bahrenfeld

Einband: Willy Schacht, Hamburg 22

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, und der
photomechanischen Wiedergabe, vorbehalten

Printed in Germany

Inhalt		
	Vorbemerkung	7
	Einführung	9
	Definitionen	13
	Protagonisten	Jasper Johns 19
		Robert Rauschenberg 30
	Versionen	Jim Dine 43
		Claes Oldenburg 50
		Roy Lichtenstein 59
		Andy Warhol 65
		James Rosenquist 73
		Allan d'Arcangelo 79
		George Segal 85
	Happenings	89
	Konklusionen	97
	Anhang	Katalog 102
		Bildnachweis 104
		Erklärende Noten 107

Einführung

Die kulturellen und zivilisatorischen Äußerungen des gegenwärtigen Zeitabschnittes streben einen Zustand an, den sie möglicherweise am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts erreichen werden. Die im fin-de-siècle von Nietzsche gesehene Umwertung der Werte tritt mit veränderten Vorzeichen auf und ist beschleunigt. Die Korrelate und Reziprozitäten in materiellen und geistigen Feldern unterliegen Umkehrungen. Die wechselwirkende Beziehung ist geändert. Exportbereiche öffnen sich ehemals undenkbar Importen. Die künstlerische Vielfalt, mit Begriffen wie Import und Export bisher unvereinbar, ist nicht nur universal zu verstehen, sie hat jetzt auch zum Teil nationale Akzente. Ein unverkennbarer Machtwille wirkt energetisch, nicht allein in den Vereinigten Staaten, sondern auch in der Sowjetunion, dem Nahen und Fernen Osten und dem schwarzen Kontinent.

Hier soll aber von Triebkräften aus den USA die Rede sein, die in einem bestimmten Bildstil — der Pop Art — wirksam sind und ihn determinieren. Deshalb ist der Titel des vorliegenden Buches: *Pop Import*.

Es handelt sich dabei um eine Stellungnahme, nicht um ein Werturteil. Für ein Werturteil fehlt bisher der Maßstab, weil der Reproduktionsstil der Pop Art nicht — oder nur teilweise — in das klassische Kunstgebiet fällt. Die Kunstkritik hat, einer der Kunstschöpfung folgenden Aufgabe entsprechend, nur zögernd die Grenzüberschreitung nicht allein zwischen den verschiedenen Gattungen der Kunst, sondern auch speziell zwischen Kunst und industrieller Realität in ihre Semantik einbezogen.

An die Stelle des fachlichen Urteils tritt in diesem Zusammenhang vorläufig das Urteil des Kunstliebhabers. Indessen der Liebhaber urteilt nicht falsch oder richtig, sondern wirkt durch seine Wahl bestimmend, sobald er außerdem als Käufer auftritt. Ferner ist, im Gegensatz zu früher, der Kunsthandel nicht ohne Marketing. Dadurch werden die Wertschätzungen für Künstler, ihre Werke und ganze Kunstrichtungen manipuliert. Nicht nur Kunstsachverständige oder Bankiers zählen heute zu den Abnehmern der Kunst, sondern auch Vertreter jener Gesellschaftsschichten, die sich bisher nur in gerin-

gem Maße für Kunst interessiert haben. Dazu zählen dann Taxiunternehmer wie Mr. Scull aus New York. Man kann erfahren, daß die Produktion der maßgeblichen Pop Artisten oft ausverkauft ist.

Understatement und overstatement lösen einander ab. Das betrifft sowohl die Preise als auch die Publikationen über Pop Art. Auffallenderweise hat gerade die Liberalität des Pariser Kunstlebens bekannte Kunstkritiker und Schriftsteller *popartig* spontan zu Kommentaren mit extravaganen Vergleichen oder Übersetzungen in stilistisch sehr gewandtem Französisch veranlaßt. Die hier teilweise bemerkbare Überinterpretation der Pop Art entspricht, wenn man so will, deren spontanem Auftreten und deren ebenso spontaner Beliebtheit in den USA wie auch partiell in Europa. Die zum Teil überinterpretierenden Texte sind interessant, weil sich in ihnen das plötzliche Auftreten des Phänomens *Pop* ausgezeichnet widerspiegelt.

In der vorliegenden Abhandlung wird daher auch weitgehend referiert. Ferner erwies sich die streng analytisch-beschreibende Methode der Kunstbetrachtung als nicht immer sinnvoll oder überhaupt möglich. Statt dessen ist versucht worden, mit Hilfe von Analogien aus kunstfremden Bereichen dem ebenso komplexen wie unbekümmerten Wesen der Pop Art gerecht zu werden. Es bleibt aber die Notwendigkeit, bei der Beurteilung von Stilmitteln und Techniken jene strenge Disziplin walten zu lassen, wie sie fachlicher Kunstbetrachtung entspricht.

Zweifellos übertreiben die Pop Artisten hinsichtlich der in die Kunst einbezogenen Gegenstände, die sie der vermeintlichen Leere abstrakter Darstellungen geschickt entgegenstellen. Die Pop Artisten sind nicht eigentlich intellektuell, aber sie gehören zur Intelligenz ihres Landes. Einige lehnen den Intellektualismus sogar ab, damit wären sie durch Widerspruch in ihrer Haltung legitimiert. Dieses manifestiert sich in ihrem Oeuvre. Sie können das understatement ausspielen, auf Landschaft oder anderes, klassisches Ambiente sowie auf Abstraktionen verzichten — wie gezeigt werden wird — sie können aber auch die Ironie und den Kitsch überbetonen und die Grenzen der Kunst

mit Nonchalance mißachten. Die Kombination von Kunst und Realität betreiben sie in ihrer Weise als dialektische Materialisten. Sie greifen außerdem Wort- und Zahlensymbole oberflächlich auf, ohne sie geistig zu vertiefen. Daran ist ihnen auch wenig gelegen.

Vielleicht sind ihnen derartige Überlegungen fremd. Einige haben Hemmungen, andere arbeiten mit fröhlichem Enthusiasmus darauflos. Man könnte sie als *Makers* bezeichnen, die aus den USA stammen und ein gut Teil angelsächsisch-skurilen Humors behalten haben. Jedenfalls folgt ihnen — sie mögen darüber entsetzt sein oder nicht — eine stattliche Anzahl von Epigonen, nicht nur in den USA, sondern auch im westlichen Europa. Möglicherweise werden eines Tages auch solche in den Moskauer Kunststätten zu finden sein, denn die materielle Thematik ist für den Osten nicht ohne Anziehungskraft. Es wird vielleicht allorts Derivate der Pop Artistik geben.

Hieraus kann sich jenes Neue entwickeln, von dem wir nicht wissen, ob es vor oder nach der Jahrhundertwende im Kraftfeld der Kunst bestehen wird. Künstlerische Entwicklungen sind so wenig vorherzusagen wie andere geschichtliche Abläufe auch. Also sei zunächst von der vieldeutigen Pop Art amerikanischer Prägung die Rede.

In dieser Abhandlung werden nicht alle, sondern nur die originalen Vertreter der amerikanischen Pop Art aufgeführt. Unter Originalität sollte man in diesem Zusammenhang nur die Entdeckung neuer Methoden verstehen. Daher ist Robert Indiana nicht erwähnt, weil er wegen seiner abstrakten Signalisation mit den in Kreise und Vierecke eingeschlossenen Sternen kaum zur Pop Art zu rechnen ist. Andere, amerikanische Pop Artisten, die entweder zu deutlichen Sex darstellen — wie Tom Wesselman und Mel Ramos — oder die sich hauptsächlich mit Umrissen europäisch-jugendstilhafter Motive befassen, wie John Wesley, ferner die nur ihren größeren Vorbildern nach-eifernden George Brecht und Wayne Thibaud seien hier nur namentlich erwähnt, ohne näher auf sie einzugehen. Ebenso müssen alle Pop Art-Abwandlungen in anderen, vor allem europäischen Ländern, auch wenn

diese noch so eigenständig und gleichzeitig sind wie beispielsweise der in England lebende Amerikaner Kitay, unberücksichtigt bleiben. Denn die Verfasserin vertritt die Meinung, daß Pop Art ausschließlich amerikanischen Ursprungs ist und will mit dieser Schrift die Gründe dafür aufzeigen. Dasselbe gilt für bestimmte Happening-Autoren, von denen deshalb am Rande hier nur noch die Amerikaner Red Grooms und Robert Whitman genannt sein sollen. Auch auf den experimentierfreudigen Deutschen Wolf Vostell, der das alte Wortspiel *in Ulm, um Ulm und Ulm herum* zu einem Happening umwertete und damit über Ulm hinaus bekannt wurde, soll aus diesem Grunde nicht näher eingegangen werden.

Der Anspruch, den Pop Artistik zur Zeit erhebt, wird unterstrichen durch die Galerien, in denen Pop Art ausgestellt wird. Stets sind es im Widerspiel zu popartistischem understatement elegante Räume, sie mögen sich an der Seine befinden oder anderswo und selbst wenn sie weniger aufwendig gestaltet sind, haben sie eine extravagante Note.

Im Gegensatz zur Pop Art bleiben die realen Objekte unter sich in einem vom Künstler bestimmten Mechanismus verkettet. Auch die Nähe zum Dadaismus — die Pop Art wird bisweilen als *Neo-Dadaismus* bezeichnet — ist nur eine scheinbare, weil die Pop Art keinen mehr oder weniger romantischen Protest darstellt.

Durch das revolutionierende Neue ihres Inhalts, dessen Motive dem Großverbrauch und der damit verbundenen Überproduktion entnommen sind, ist die Pop Art ursächlich aus den Vermassungerscheinungen im amerikanischen *way of life* zu erklären. Vielleicht ist die Pop Art die bisher einzige, amerikanische Stilrichtung, die nicht direkt von europäischen Kunstströmungen abzuleiten ist. Die Amerikaner erkennen offiziell diesen Bildstil als den ihren an. Natürlich gibt es viele Ausnahmen, wie das bei künstlerischen Äußerungen meistens der Fall ist. Unabhängig davon sind sich aber wohl alle einig: die Bezeichnung *Pop Art* ist nicht gerade gut und treffend gewählt.

Zum besseren Verständnis dieser Stilrichtung sei der Franko-Amerikaner Marcel Duchamp — geb. 1887 — als Schlüsselfigur genannt. Er kam einige Jahre vor dem ersten Weltkrieg aus Frankreich nach Amerika und gehörte in New York dem Kreis um Stieglitz an, der parallel zur Dada-Bewegung wirkte. Der Einstellung nach ist Duchamp mehr Amerikaner als Europäer: weder romantisch noch sentimental, vielleicht mehr Wissenschaftler als Maler, dennoch weniger intellektuell als einfach *atmender*¹⁾ — das heißt als naiv-lebendiger Mensch seiner Zeit, entspricht er als *interessante Figur* der amerikanischen Mentalität. Deshalb wuchs auch in den USA ständig die Vorliebe für ihn als *Antikünstler* und als Mensch, der Paris gegen New York getauscht hatte. Daß er trotz aller Publizität für die anonyme Lebensweise plädiert, ist seine persönliche Note. Eine anonyme Ausdrucksweise wie zum Beispiel die Anwendung von Druckrasterflächen ist dagegen für Pop Art charakteristisch. Das Ironische ist beiden gemeinsam. Vom klassischen Begriff der Kunst hatte sich Duchamp ohnehin gelöst, wie dies auch bei den Pop Artisten deut-

¹⁾ Als Duchamp gelegentlich gefragt wurde, womit er sich gerade beschäftige, antwortete er: ICH ATME.

lich ist. Überdies haben seine in Amerika erfundenen *ready-mades* — vorfabrizierte, aus ihrer Umgebung isolierte Objekte wie Maschinenteile und Zeitungsfetzen, die er dinghaft ins Bild treten ließ — so sagt Richard Huelsenbeck ¹⁾ zurecht, rückwirkend die Pop Art beeinflusst.

Duchamps Einfluß auf die Pop Art wird zwar von einigen, amerikanischen Kunstexperten bestritten. Wenn dieses dennoch zu bejahen wäre, so würde damit kein Widerspruch entstehen zu der Behauptung, daß Pop Art eine eigenständige USA-Kreation ist. So gesehen steht Pop Art in voller Entwicklung, aus der eines Tages originale, amerikanische Kunst werden kann — dann wird wahrscheinlich aber auch die Bezeichnung eine andere sein.

In gleichfalls umstrittener Position zur Pop Art befindet sich der 1894 in Philadelphia geborene Stuart Davis. Sein Bild *Lucky Strike*, das in den Bildinhalt Teile der Verpackung von Tabak und Zigaretten einschließt, entstand bereits 1921. Dieses Bild wird von David Sylvester ²⁾ als erste Pop-Malerei bezeichnet, stellt aber im vorwiegend kubistischen Gesamtwerk von David eine Ausnahme dar.

Es ist Sache objektiver Kunstbetrachtung, Duchamp und Davis im Rahmen der Pop Art zu erwähnen, auch wenn das nicht in das Konzept amerikanischer Kunstkritik passen sollte. Dadurch wird nichts an der Auffassung geändert, daß Pop Art ein in Amerika spontan aufgekommenes Bildstil neueren Datums ist, der in sensorisch-skuriller Weise den Kontakt zur Realität sucht.

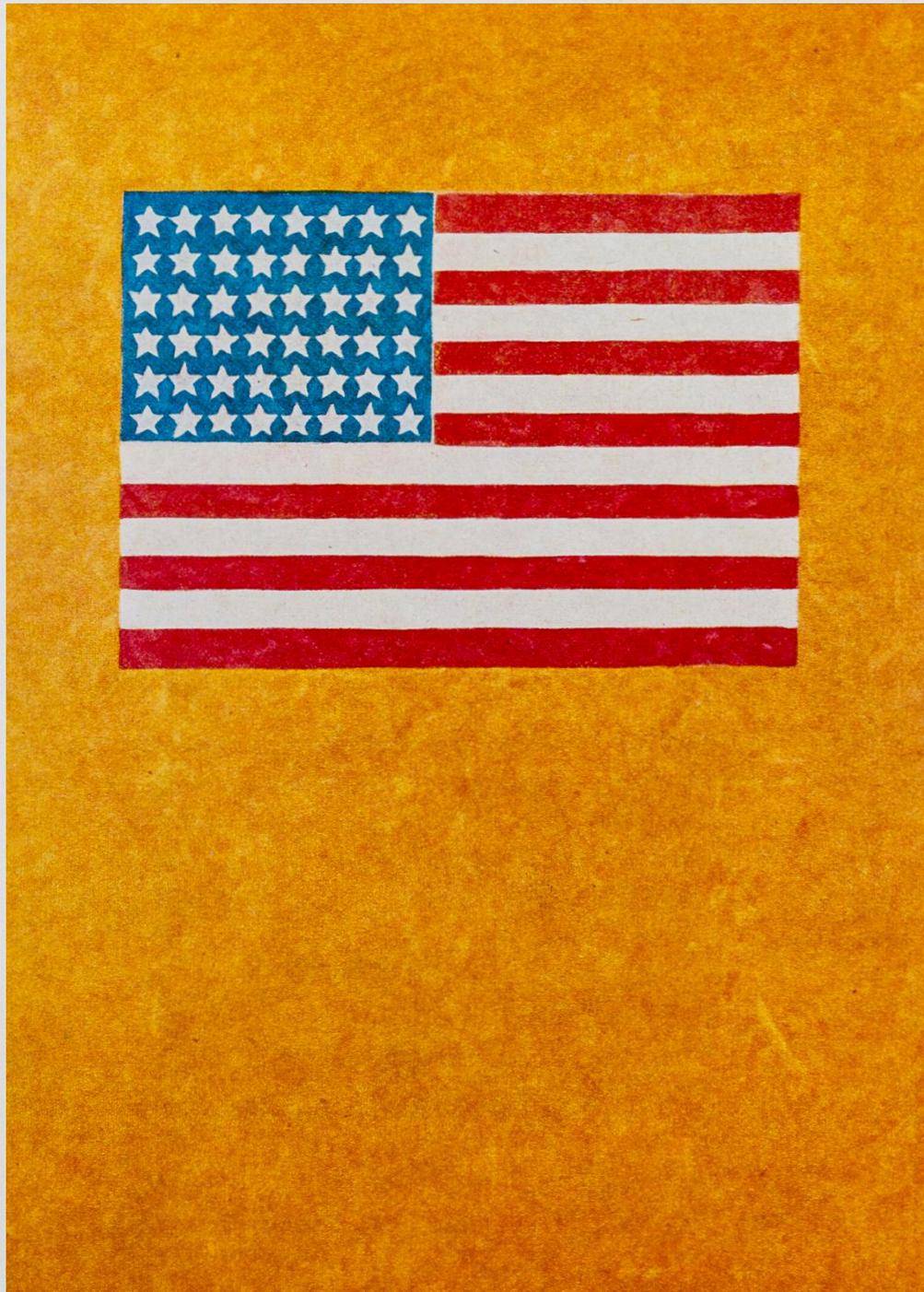
¹⁾ MARCEL DUCHAMP (FAZ, Nr. 23, 28. Januar 1965).

²⁾ ART IN A COKE CLIMATE (a. a. O.).

Protagonisten

Jasper Johns

Robert Rauschenberg



FLAG ON ORANGE FIELD
1957

Jasper Johns

Über der Pop Art steht als Ursprungszeichen das Sternenbanner, das für Jasper Johns auch Motiv seiner ersten Bilderserie ist. Die amerikanische Flagge bedeckt entweder von Rand zu Rand das ganze Bild oder sie spannt sich in Farbgründen, ohne Perspektive, ohne Raum. Wo liegt da die Grenze zwischen Kunst und Realität? Um Klarheit hierüber zu gewinnen, begann Johns in den Jahren um 1955 diese Serie, zu der er — wie er selbst sagt — ganz spontan durch einen Traum, in dessen Verlauf er eine große Fahne malte, angeregt wurde. Damit ist aber keineswegs erklärt, warum er sozusagen über Nacht als amerikanischer Flaggenmaler berühmt wurde, zumal vorangehende Studien von ihm nicht bekannt sind und er selbst auch nichts darüber äußert, obwohl er sonst durchaus gesprächig ist. Die Verschwiegenheit über seine künstlerische Herkunft ist analog der betont unpersönlichen Wirkung seiner Bilder, die — losgelöst von subjektivem Wollen und Empfinden — der isolierten Existenz von Objekten in malerischem Ensemble zugewandt sind.

Die Bildtitel der Flaggenserie beschreiben sorgfältig den Unterschied zwischen der *Flag Above White* und der *Large White Flag* (beide 1955), der *Flag on Orange Field* (1957), den *Three Flags* (1958) den *Two Flags* (1962) und den anderen. Meist ist nur die Relation der Flaggen zu den jeweiligen Bildgründen und deren Farbe variiert oder mehrere Fahnen sind in verschiedenem Maßstab und in verschiedenen Leinwandfeldern übereinandergesetzt. Die monotone Flachheit der roten und weißen Rechtecke sowie der weißen Sterne im Blau aber bleibt ohne wesentliche Modulation der Farbtöne und Milderung der scharfen Umrisse bestehen. Mit dieser malerischen Handschrift entstanden dennoch in sich gespannte, wenn auch wenig anspruchsvolle Bilder, und Johns entging der Gefahr, sich sowohl motivisch als auch formal zu sehr selbst zu wiederholen. Zusammen mit seinen späteren Werken gesehen wirken diese tatsächlich wie erste Auseinandersetzungen mit dem Problem der Wiedergabe realer Objekte in der Malerei.

Mit der Flagge als Bildgegenstand ist die Frage nach deren Bildhaftigkeit und malerischen Möglichkeiten aufgeworfen. Alan R. Solomon ¹⁾ — der Direktor des Jüdischen Museums in New York — sagt, daß Flaggen — wie auch andere Objekte — zu häufig von uns gesehen werden und wir daher ihrer Bildhaftigkeit gegenüber blind geworden seien. Es komme darauf an, alles in neuer Sicht wahrzunehmen, ganz gleich, ob es sich um Geld, Briefmarken, Litfaßsäulen, comic-strips oder die Mona Lisa und Nationalflaggen handle. Nicht nur darum gehe es, diese Objekte bildwürdig zu machen, sondern sie in ihren bisher ungeahnten Geheimnissen der Form und stilistischen Exzentrizität zu ergründen. Eine seltsam versteckte Bildanhäufung würde sich dann auftun. Wenn wir in herkömmlicher Weise Flaggen sehen, sei der Eindruck merkwürdig stumpf, Johns Flaggen jedoch würden uns zurück zum Objekt und dessen neugesehener Existenz führen.

Johns will seinem Flaggenmotiv — wie überhaupt allen seinen Motiven — keinerlei besondere Bedeutung beigemessen wissen. Mit einer Fahne ist zunächst für ihn lediglich ein simpler Ausgangspunkt und damit eine formale Situation gegeben. Von hier aus sieht er sich nun aber zu Experimenten veranlaßt, mit denen er die wirklichen (realen) und die nicht wirklichen (malerischen) Qualitäten eines Objektes erforscht. Durch die Kombination beider Werte erhalten seine Darstellungen ein ebenso komplexes wie vieldeutiges Gepräge. Johns legt Wert auf das gedanklich nicht Erklärbare, Unbestimmte und Bewegliche in seinen Werken. Diese Haltung kann als mangelnde Verantwortung in künstlerischen Aussagen oder als Beginn einer neuen, künstlerischen Richtung — sofern diese künstlerisch überzeugend weitergeführt wird — gewertet werden.

Nach dem nationalen Emblem beschäftigte sich Johns mit anderen Objekten, die als Motiv ähnlich zweidimensional, unperspektivisch und von allen Seiten annähernd gleichwertig sind und — mit gewisser Ironie ausgewählt — in ihrer Erscheinung nicht so leicht entstellt werden können: Schießscheiben, geographischen Karten, Buchstaben und Zahlen.

¹⁾ THE POPULAR IMAGE (Katalog der Washington Gallery of Modern Art, 1963).



Eines der frühen Schießscheiben-Bilder, in dem sich Malerei mit Plastik verbindet, ist *Large Target Construction* (1955). Es weist ähnliche Härten in den Umrissen auf wie die Flaggenbilder, sonst aber liegt ihm eine reichere Konzeption des konstruktiven Bildaufbaus zugrunde: über der realistisch gemalten Zielscheibe sind anatomische Gipsfragmente (Hände, Ohr, Mund und Nase) in waagrecht aneinandergereihten Kästen eingefügt, deren Deckel man zur Variation des Bildes auf- und zuklappen kann. Dabei wirken die bruchstückhaften Realobjekte der Flachheit der konzentrischen Schießscheibe

entgegen. Gerade eine so flache Zielscheibe braucht dimensionalen Gegensatz, sagt Johns¹⁾. Ein anekdotischer Zusammenhang besteht für den Maler nicht, wohl aber für den Betrachter. Denn die erwähnten Körperfragmente — vor allem Hände und Ohr — stehen in direktem Zusammenhang mit der Zielscheibe. Das Auge allerdings fehlt. Auch hier werden weder motivische und persönliche noch destruktive Absichten verfolgt. Die aus ihrer gewohnten Umgebung isoliert dargestellten Objekte sollen frei von Assoziationen aller Art gesehen werden. Dasselbe gilt für andere Zielscheiben-Bilder wie dem originellen *Target With Four Faces* (1955), *White Target* und *Gray Target* (beide 1957), sowie *Target* (1961).

Im Kontrast zu den statischen Flaggen- und Zielscheibenmotiven sind die formal dynamischeren Buchstaben- und Zahlenbilder von Johns malerisch reicher aufgefaßt. Zu deren Darstellung bediente er sich des breiten Farbauftrags, wie er von einigen abstrakten Expressionisten der New Yorker Schule (de Kooning, Kline) her bekannt ist und den der Pariser Kunstkritiker Otto Hahn²⁾ speziell zwischen de Kooning und dem hierzulande weniger bekannten Philip Guston ortet. Hinsichtlich der komplexen Gespanntheit der Bilder und deren ständig wechselndem Eindruck von gleitenden Schatten beziehungsweise ineinandergehenden Farbtönen ist Johns mit Guston vergleichbar: zum Beispiel dessen *Traveller II* und Johns *Map* (1963). Zu den eben genannten Bildmerkmalen kommen in Johns Bild *Map* — das wie viele seiner Arbeiten aus dieser Zeit enkaustisch, das heißt mit flüssigem Wachs als Bindemittel gemalt ist — noch durcheinandergewirbelte, in diesem Fall geographische Namen wie New Mexico, Pacific Ocean, Kansas, Colorado, Quebec usw. hinzu, die vollständig, abgekürzt und bruchstückhaft in einer Art Kisten- und Kofferbeschriftung das Bild akzentuieren. Dieses Bild läßt eher an Touristenstationen als an eine Landkarte denken. Jedenfalls kann es Reiselust erwecken bei dem Betrachter.

¹⁾ STORIES AND IDEAS (John Cage, Stony Point, 1964).

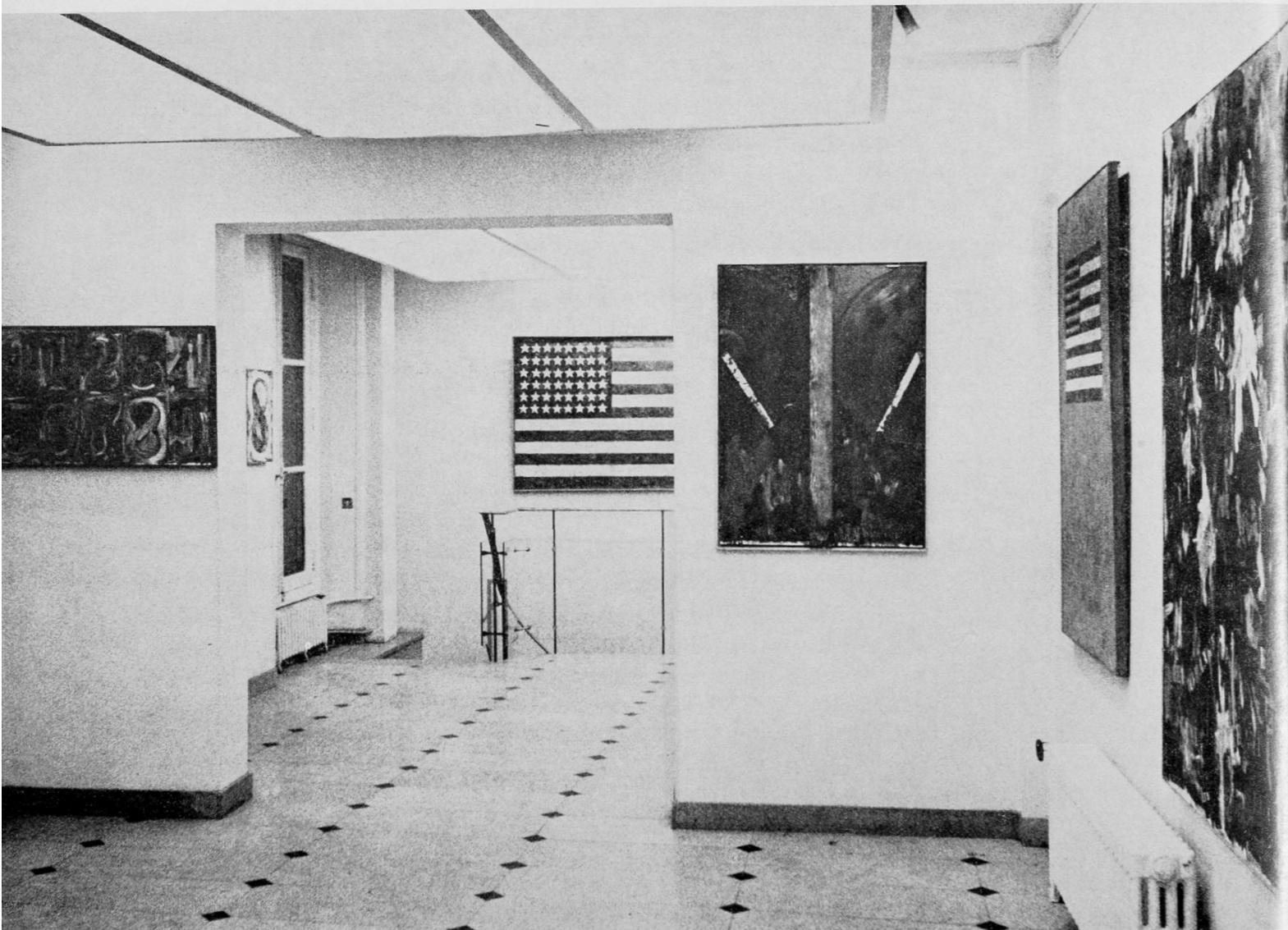
²⁾ POP ART AND HAPPENINGS (Les Temps Modernes, Paris, Nr. 212, Januar 1964).

Johns Bild *By The Sea* (1961), auch einer enkaustischen, aber noch mit Collage versehenen Darstellung, läßt dagegen einen Vergleich mit de Kooning zu, vor allem durch die strengere Bildkonzeption. De Koonings halbverborgene Balken in *A Tree In Naples* entsprechen hierin Johns ähnlich balkenhaften wie verwischten Schriftzeilen, die als *red*, *yellow* und *blue* untereinander zu lesen sind. Die malerische Sprache ist also gleichzeitig in Worten enthalten. Deutliche und undeutliche Farbbezeichnungen sind immer wieder und anscheinend ohne besondere Bedeutung in seine Malerei einbezogen. Beispiele dafür sind *False Start* (1959), *Painting With Ruler And Gray* (1960), *Diver* (1962) und *According To What* (1964).

Gelegentlich aber verrät ein Bildtitel wie *Periscope* (Hart Crane) von 1963, daß dieser metaphorische Empfindungen in sich bergen kann. Zu dem Werk wurde Johns durch eine Hymne auf Amerika — *The Bridge* — des Imagisten Hart Crane angeregt. Diese beschreibt des Malers Heimat: die Küste Carolinas. Dort in Edisto, wo Johns immer einen Teil des Jahres verbringt, begann er auch das Bild *Arrive/Depart* (1963-64), dem er fast sentimental — sozusagen als Andenken — eine tote Muschel und analog dazu auch einen Schädel anhängte. Bildtitel und Bildinhalt könnten eine Art ironisches memento mori für ihn selbst sein. Also ist Johns mit der sonst so bewußt unpersönlichen Note seiner Bilder nicht ganz konsequent. Überhaupt kann Konsequenz nicht symptomatisch für Pop sein, denn nicht das schulmeisterliche *Entweder-Oder*, sondern die dialektischen Möglichkeiten kommen zur Wirkung.

In anderen Arbeiten wieder ist der Titel selbst ins Bild hineingemalt und fungiert als Objekt wie in *Tango* (1955), dem simplen *Tennyson* (1958) dem ironisch nichts — außer den Schatten der angehängten zwei Buchstaben — darstellenden *NO* (1961) und dem *Device* (1961-62). Oft sind von den Worten nur scheinbar zusammenhängende Buchstaben kenntlich, wie zufällig dem Alphabet entnommen.

Das Alphabet als Buchstabenordnung ist in der künstlerischen Atmosphäre um Johns durchaus gegenwärtig. Mit einem ABC begann man früher lesend zu verstehen und zu sehen, heute wird vielfach die Ganzwortmethode vor-



Galerie Ileana Sonnabend, Paris. Ausstellung: GRAY NUMBERS, FIGURE 8, FLAGS u. a.

gezogen. Unabhängig davon, daß von beidem buchstäblich etwas seiner Malerei innewohnt, scheint sich diese Tatsache nun auch in der Vorstellung einiger Kritiker — Ashbery, Solomon — einen festen Platz zu erobern im Sinne des Anfangs einer durch Johns entdeckten, neuartigen Sehweise realer Objekte, die Schule macht — nicht nur in den USA und in Frankreich. So war von Will Grohmann¹⁾ zu lesen, daß merkwürdigerweise Gerhard Hoehmes sonst ganz anders geartete *Struktur eines erloschenen Clan* dennoch dem *Alphabet-Bild* von Johns sehr gleiche: *In beiden Fällen die Vortäuschung einer zusammenhängenden Buchstabenreihe, im Grunde aber nichtsweiter als eine Partitur.*

Von Johns Zahlenbildern, die Hans Richter²⁾ als meditativ bezeichnet, soll zunächst die *Large Black Five* erwähnt sein. Eine geheimnisvoll schattige und teilweise lichte 5, die ebenso statisch wie dynamisch ist und Auskunft über Johns Malkultur bei motivisch kleinem Repertoire gibt. Auch die *Figure 8* (1959) ist in ihrer krummlinigen Lebendigkeit nennenswert. Außerdem gibt es serielle Zahlenbilder, in denen sich die Ziffern von Null bis Neun wiederholen: *Gray Numbers* und *0-9* (beide 1958), *Numbers In Colour* (1958-59) und zeichnerische Vorstudien dazu in seinem Skizzenbuch. Auch Lithographien sind zu demselben Thema vorhanden. Die unbekümmerte, keinen Sinn enthaltende Aneinanderreihung von Zahlen ist merkwürdig. Will Johns damit bewußt die Abwesenheit intellektueller Denkvorgänge zur Geltung bringen? Malt er gärtnerische Zahlenbeete? Trotz motivischer Monotonie wirken diese wächsernen Zahlenordnungen sehr reich und seltsam anziehend, auch wenn sie nur grau-in-grau gemalt sind. Das farblich indifferente Grau ist formal der Null gleichgestellt und hierin liegt vielleicht das malerische Geheimnis. Die technische Variationsbreite schließt dabei bemalte und unbenmalte Collage aus Zeitungspapier und in späteren Bildern auch aufgesetztes oder eingeschnittenes Relief ein.

¹⁾ BILDER ZUM LESEN (FAZ, Bericht über die Hoehme-Ausstellung im Haus am Waldsee, Berlin).

²⁾ DADA-KUNST UND ANTIKUNST (M. Du Mont Schauberg, Köln, 1964).

John Ashbery¹⁾ äußerst zurecht über die Zahlenbilder, daß Johns durch die hierin verwendeten, warmen Grautöne den Malern der New Yorker Schule und/oder besonders de Koonings Pinselführung nahestehe und daß die teilweise konfettihaft darübergelegte Vielfarbigkeit an Robert Delaunay um 1912 erinnert. In der Tat sind beispielsweise Delaunays *Runde Scheiben* oder *Mannschaft von Cardiff* — in denen ebenfalls Wortfetzen verwendet sind — gut mit Johns gemalten Worten und Zahlen in Beziehung zu bringen. Trotz seiner relativ harten, ersten Bilder will er wohl nicht ausdrücklich mit der malerischen Tradition gerade der Pariser Schule brechen. Weniger einleuchtend ist dagegen Ashberys direkter Hinweis auf Courbet und Corot — vielleicht hinsichtlich der weichen Grautöne — deren Romantizismus bei Johns so gefiltert sei, daß die Klarheit der Farbtöne wie des Entwurfs erhalten bliebe.

Wenn bisher von wörtlich genau beschreibenden Bildtiteln gesprochen werden konnte, ist zu sagen, daß Johns von 1959 an auch Bezeichnungen wählte, die dem Bildinhalt nicht ohne weiteres abzulesen sind (Beispiele: *Highway* und *Shade*, beide aus 1959). Dem entspricht in den Bildern selbst eine deutliche Tendenz zur rein farblichen Abstraktion, die stilistisch von Johns sonstiger Malweise abweicht. Den *Highway* soll Johns — nach Solomon²⁾ — aus der Erinnerung an eine nächtliche Autofahrt gemalt haben, bei der er die Lichteffekte einer Straße beobachten konnte. Es handelt sich also um die sonst für ihn nicht typische Darstellung einer subjektiven Impression, der gegenüber jedoch die Zahlenbilder aus der gleichen Zeit viel origineller sind.

Mit Lawrence Alloway³⁾ kann man die Ansicht teilen, daß für Johns kunsthistorische Bedeutung die früheren Arbeiten — Mitte 1950 bis 1960 — maßgebend sind, in denen ihm die Verbindung von Flächenhaftigkeit und figürlichen Realwerten gelang. Die von den Dadaisten vorweggenommene

¹⁾ PARIS SUMMER NOTES (Art International, Oktober 1961).

²⁾ JASPER JOHNS (Ausstellungskatalog, The Jewish Museum, New York 1964).

³⁾ SIX PAINTERS AND THE OBJECT (The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1963).



LIGHT BULB 1960

Einbeziehung gewöhnlicher Objekte und Zeichen in die Malerei führt Johns weiter und erreicht deren Assimilation mit einer malerischen Flächenordnung in einer Art asymmetrischen Symmetrie.

Unabhängig von den bereits erwähnten, mehr abstrakten Äußerungen entstehen weitere Objektbilder und sogar Objektskulpturen, darunter die amerikanische Flagge jetzt als Bronzerelief (1960). John Cage, ein intimer Freund des Malers, meint in diesem Zusammenhang, daß Johns schöpferische Vielfalt besitzt. Von Johns sind Skulpturen vorhanden, die elektrische Glühbirnen (1958 und 1960) mit teilweise neurotisch-sepulkralem Charakter — vielleicht als ironisches Denkmal des in eine Skulptur untergegangenen Realobjekts — darstellen. Auch Blinklicht-Stablampen, banale Haushaltsgegenstände und Zahlen in bemalter Bronze oder Plastikmasse. Dazu kommt

1964 noch eine im Relief dargestellte Brille. Die dahinterliegenden, fast tot scheinenden Augen sind — statt mit Augäpfeln — mit offenen Lippen ausgefüllt. Wenn dann noch bronzene Babyschuhe auftauchen wird man plötzlich an europäischen Kitsch aus Urvätertagen erinnert und ist erstaunt über Ashberys¹⁾ Bemerkung, daß diese Schuhe nicht ausdrücklich ironisch von Johns gemeint seien. Dann sind Bierdosen (Ballantine Ale) oder eine bronzene *Savarin*-Kaffeedose mit hineingesteckten, beklecksten Pinseln verschiedener Größen modellgetreu nachgebildet bis auf das unterschiedliche Gewicht. Das Gewicht dieser Darstellungen sei zwar optisch nicht ohne weiteres wahrnehmbar, aber als neue Dimension doch sehr wichtig, sagt Ashbery, einem neuen Buchstaben im Alphabet oder einer neuen Zahl zwischen Eins und Zehn vergleichbar. Ihren realen Vorbildern sind diese Gegenstände derart ähnlich, daß der Zweifel auftaucht, ob es sich hierbei lediglich um galvanisierte Realobjekte handelt oder nicht. Tatsache ist, wie Solomon²⁾ schreibt, daß die jeweiligen Gußformen soweit überarbeitet werden, bis ein Zustand von Unebenheit erreicht ist, der handmodelliert wirkt.

Den ungefähr gleichzeitig mit den Skulpturen geschaffenen Objektbildern werden Lineale und Thermometer (*Painting White Ruler And Gray-1960*, *Good Time Charley-1961*, *Out The Window-1962*, *Passage-1962*) angeheftet oder Löffel und Gabeln hängen beweglich an Drähten in *Memory Of My Feelings* (1961) und *Gray Painting With Spoon* (1962), sofern sie nicht durch Magnete feldverhaftet sind. In *Painting With Two Balls* (1960) sperren kleine Holzbälle die zusammengesetzten Leinwandstreifen auseinander. Von den gezeichneten und gemalten Skizzen hierzu, die bereits 1957 entstanden und später auch in Lithographien wiederkehren, datiert das von Johns häufig verwendete, dreiteilige Bildschema. Immer mehr geht er dazu über, mehrere Leinwandflächen segmentär zu koppeln. In seinem *Diver* (Taucher-1962) kann man bereits fünf verschiedene Bildzonen nebeneinander zählen. Neuere

¹⁾ PARIS SUMMER NOTES (a. a. O.).

²⁾ JASPER JOHNS (Ausstellungskatalog a. a. O.).

Werke dieser Art sind überdies durch Spiegel oder eingebautes Neonlicht akzentuiert, welches in nun dreidimensional gewordenen Buchstaben aufleuchtend die Felder verbindet (*Field Painting-1963/64*). Diese Unruhe kehrt wieder in den meist an unteren Bildecken befindlichen Klappen, die beim Öffnen noch weitere Bilder freigeben wie in *Slow Field* (1962) und *According To What* (1964). Dagegen wirken umgekehrt ins Bild hineingehängte Stühle — möglichst noch mit einem bemalten Gipsbein versehen — reichlich absurd (*The Artist* und *According To What*, 1964).

Mit der Aufzählung dieser vielfältigen, betont dreidimensional verwendeten Objekte soll deutlich gemacht werden, daß die zweidimensionale Einheitlichkeit der früheren Bilder von Johns einem dynamischen Moment geopfert wird. Dies betrifft auch die Kluft zwischen Malerei und Skulptur, die Johns offenbar mehr und mehr zu überbrücken sucht. Als Medium dient ihm dazu das reale Objekt, welches — isoliert aus seiner gewohnten Umgebung und damit neuartig gesehen — den Bedingungen von Malerei und Skulptur unterstellt wird. Weil diese Objekte ihren realen Vorbildern zum Verwechseln ähnlich sind, wird die Vieldeutigkeit ihrer Identität ausgelöst, die ironisch wirkt. Eine unkomplizierte Freude am Erschaffen von Dingen tut sich hier kund, die flexibel die Grenzen zwischen Realität und künstlerischer Wiedergabe überspielt.

Robert Rauschenberg — Grand Prix der Biennale 1964 in Venedig — gilt neben Jasper Johns als Protagonist der Pop Art. Von ihm stammen so lapidare Sätze — man könnte auch sagen philosophische Banalitäten — wie: *Die Vergangenheit gehört zur Gegenwart und die Zukunft ist nur eine Vermutung!* Es sei anmassend, an Vergangenheit und Zukunft zu denken ohne zu sagen, daß die Idee, die man davon habe, eine Interpretation des Augenblicks sei. Wie wichtig für ihn das Gegenwärtig-Reale ist, zeigen seine Bilder, von denen er selbst sagt, daß sie keine poetischen Versuche seien, sondern immer Aktualitäten. Dazu wäre zu bemerken, daß auch in der Realität Poetik enthalten sein kann. Sogar die in den Bildern auftretende Perspektive ist im geeigneten Moment nichts anderes als eine aktuelle Illusion.

Hauptsächlich aber ist das Aktuelle den auf ihre Weise poetischen Coca-Cola-Flaschen, Konservenbüchsen, Stühlen, Schlüsseln, Uhren, ausgestopften Vögeln, Portraits von Eisenhower und Kennedy, Hüten, Schlipsen, Bindfäden, Stoffresten, Zeitungsskizzen (comic-strips etc.) und anderen Objekten, mit denen er seine Malerei kombiniert, abzulesen. Diese Objekte sollen dem Bildgefüge soweit untergeordnet werden, daß sie nur noch Zeichen für Ausschnitte der Realität in seiner Malerei sind. Die Absicht gelingt nicht immer und gerade dann haben die anmontierten Gegenstände einen recht billigen Effekt.

Lawrence Alloway¹⁾ sagt, daß Rauschenbergs Objekte bereits eine subjektive Vorgeschichte haben. So war beispielsweise der ausgestopfte Adler eine Jagdtrophäe, bevor er Teil des Bildes *Canyon* (1959) wurde. Bei anderen Gegenständen handelt es sich um Überreste der Industrie oder Abfälle aus dem Müllkasten. Eine Hierarchie dieser Realitäten, ganz gleich, ob es sich um ansehnliche, bizarre oder auch verfremdete — ausgestopfte Tiere — handelt, gibt es dabei in der Darstellung des *Filigrans der Ereignisse* (Alain Jouffroy²⁾ nicht.

¹⁾ RAUSCHENBERG (Ausstellungskatalog Galerie Ilena Sonnabend, Paris, 1963).

²⁾ RAUSCHENBERG OU LE DÉCLIC MENTAL (Aujourd'hui, Nr. 38, September 1962).

Robert
Rauschenberg

Motivisch ist Rauschenberg immer nur an einfachen Gegenständen interessiert, nicht an der Landschaft. Nach seiner Vorstellung ist die vorangegangene Bildkunst im wesentlichen eine Fortsetzung der Landschaftsmalerei. Darum zählen für ihn auch nur solche Maler, die eine lebendige Relation von Mensch und Ding, nicht aber den gemalten Stillstand der Landschaft allein zum Inhalt ihrer Bilder haben. Leonardo da Vincis *Verkündigung* ist für Rauschenberg deshalb so bedeutsam, weil dabei, Baum, Berg und Jungfrau wertgleich sind.

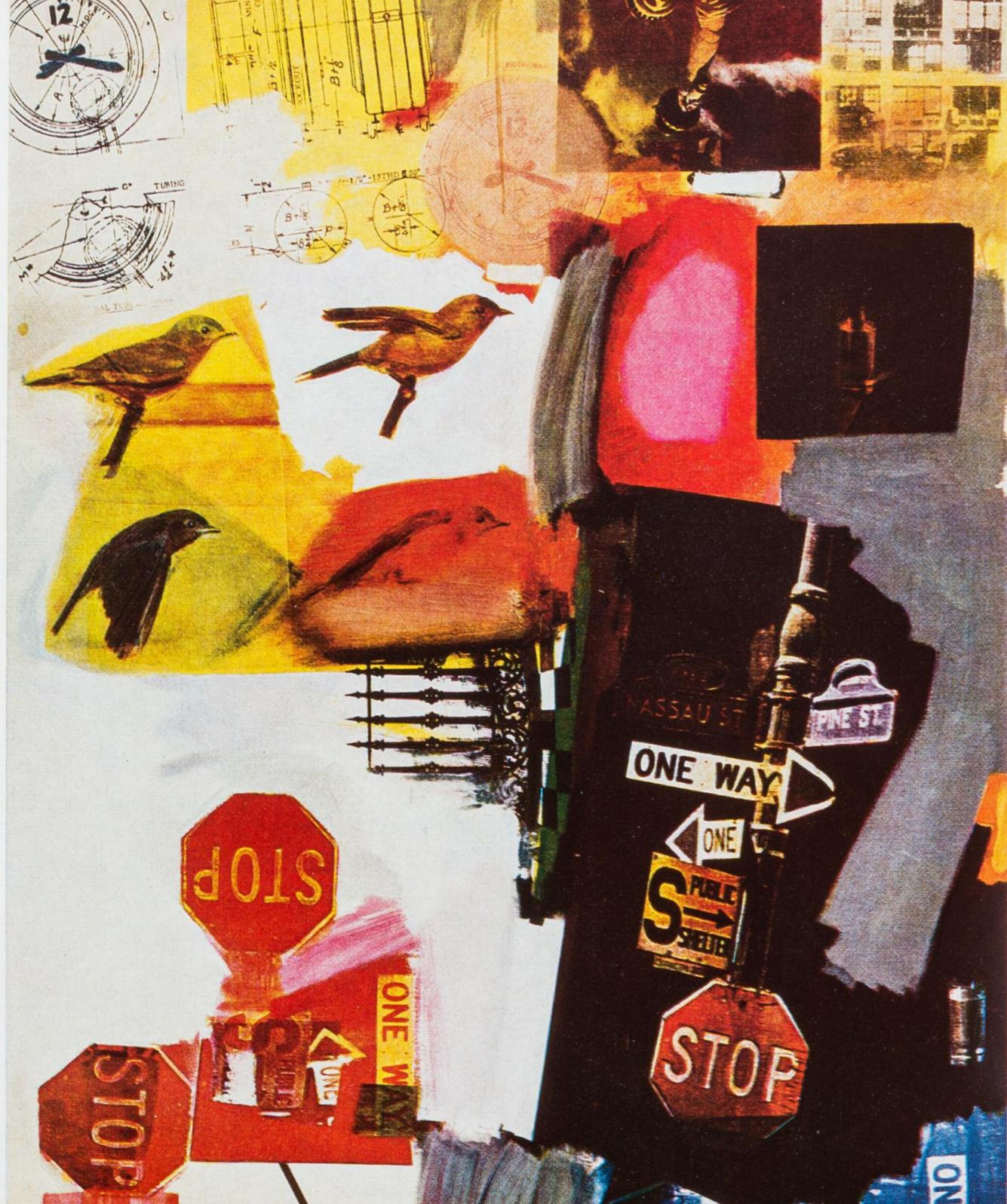
Rauschenberg sagt, er betrachte die Totalität der Welt als Bild und vergißt, daß dann auch die Landschaft dazu gehört. Die Malerei selbst ist als Grundierung für die *Assemblages* (Montagen) in eine sekundäre Position verwiesen und wird — genau so wie die Leinwand oder die Farbe aus der Tube — auch als vorfabriziertes Objekt angesehen. Die zu füllende Leere — der Kunstkritiker Hahn spricht von einer *Mallarméschen Leere*¹⁾ — einer Bildfläche existiert nicht.

Mit der Einführung der Objekte in seine Malerei verfolgt Rauschenberg keine andere Tendenz als daß sie reale Gegenstände einschließen soll. Eine Verspottung seiner selbst oder anderer ist damit nicht gemeint. Für diese neuartigen Gebilde, die Malerei, Skulptur, Relief, Zeichnung und Drucktechnik vereinen und dabei mehr zum einen oder anderen tendieren, fand er den treffenden Terminus technicus: die *combine-paintings* (Kombinationsmalerei). Darin bekundet sich Humor. Rauschenberg hält den Humor für eine mögliche, ästhetische Form der künstlerischen Objektivität und hat damit teilweise Recht. Denn im Humor fallen Zuneigung und spontane Brutalität zusammen, während Bewunderung keine konzentrierte Aufmerksamkeit zuläßt und Pessimismus blind macht.

Diese, dem Interview mit André Parinaud²⁾, Chefredakteur der *Arts*, Paris, entnommene Selbstinterpretation Rauschenbergs ist in diesem Fall und lediglich zur Diskussion über seine Malerei interessanter als andere Kommentare. Natürlich zählen in erster Linie nicht die Selbstdeutungen der Künstler, sondern ihre Werke.

¹⁾ POP ART AND HAPPENINGS (a. a. O.).

²⁾ ARTS, Paris (Nr. 821, 10. Mai 1961).



Rauschenbergs combine-paintings lassen sich schwer beschreiben, wenn auch vieles an ihnen zu entdecken ist. Sie sind voller Überraschungen. So wandelt sich bisweilen an verschiedenen Stellen des gleichen Bildes das zunächst Zweidimensionale ins Dreidimensionale. Oder: wenn man gerade an einem Stück gegenstandsloser *peinture* Gefallen gefunden hat — und dies entspricht sicher nicht der Absicht des Malers — schiebt sich abrupt die Fotofrottage eines Militärlasters ein (*Crocus*, 1962). In *Overdrive* (1963) ist ein *Stop*-Schild ebenso kopfstehend wie die Freiheitsstatue. Zusammen mit noch anderen Verkehrsschildern und einzelnen Vögeln assimiliert sich der Wirrwarr optischer Residuen aus urbaner und technischer Umgebung zu einem aktuellen Bildganzen. Ähnliches passiert in dem Bild *Exile* (1962), in welchem über einem in gläsernem Kasten befindlichen Insekt und Autoschlüsseln wie hinter einem Schleier eine Reproduktion von Velazquez' *Venus und Cupido* eingeordnet ist. Rauschenbergs Bilder von 1962 (*Exile*, *Payload* und *Vault*) kommen mit ihren käfigartigen Verspannungen beziehungsweise kristallinen Lineaturen den um 1953 bis 1957 entstandenen Portraitmalereien Francis Bacons merkwürdig nahe.

Zweidimensionale Gegenstandslosigkeit zeigt dagegen *Second Time Painting* (1961), dessen heruntergelaufene Farbspuren und zum Teil leere Stellen an die abstrakten Ereignisbilder des spanischen Malers Manolo Millares erinnern. Aber durch die Einfügung eines altmodischen, kopfstehenden Weckers und Wortfetzen ist es doch Kombinationsmalerei.

Indessen als besonders reich an ungegenständlichen Einfällen sei Rauschenbergs *Charlene* (1954) zitiert: abgesehen von den eingebastelten Objekten wie ein beweglicher Sonnenschirm, Blinklicht, Tüllspitzen und Reproduktionen — unter anderem (ohne Zurückhaltung vor den großen Vorbildern) eines Bildnisses von Piero della Francesca, der *Tänzerin* von Degas und van Goghs *Brücke* sowie Keramiken — ist fast die Hälfte der Komposition turbulent und kaum beschreibbar gemalt. Das Bild besteht also aus benennbaren und unbenennbaren Elementen.

An manchen Stellen scheint die Farbe förmlich zu brodeln. Beiläufig wird man an das Blubbern und Brummen elektronischer Musik erinnert, deren namenlose Klangereignisse ähnlich phantasievoll schrecklich-schön wirken wie Rauschenbergs Bildereignisse, die von seinem mit Jasper Johns gemeinsamen Freund — dem Musiker John Cage¹⁾ — als *Poesie der unbegrenzten Möglichkeiten* bezeichnet werden. Cage konnte Rauschenberg hinsichtlich der Realwerte insofern inspirieren, als schon eine Form moderner Musik vor der Malerei die Integration der Geräusche von Kraftfahrzeugen, Flugzeugen, Schritten oder knirschenden Türen versuchte.

Die zum Teil abstrakte Malweise Rauschenbergs ist — obwohl er dies, wie gesagt, nicht beabsichtigt — damit zu erklären, daß seine wie auch Johns' Malerei an den abstrakten Expressionismus der New Yorker Schule anschließt (Kline, de Kooning, Motherwell, Pollok, Rothko). Auch wird er wegen der aus Rechtecken und Quadraten bestehenden Bildstruktur speziell noch mit dem Gleichgewicht anstrebenden Mondrian²⁾ in Verbindung gebracht. Ein Beweis mehr für die auch in den USA so nachhaltige Wirkung von Mondrians gedanklicher und optisch sehr befriedigenden Malweise. Sie entspricht noch immer oder heute gerade wieder den geistigen Bedürfnissen kunstnaher Menschen, auch wenn vielleicht Psychoanalytiker, die sich mit dem Werk Mondrians befaßten, seine Malerei anders verstehen sollten. Für Wirkung und Bedeutung eines Kunstwerks hat die Psychoanalyse als genetische Theorie aber ähnlich untergeordnete Bedeutung wie die Selbstdeutungen der Künstler.

Sowohl in Mondrians als auch in Rauschenbergs Kompositionen ist nichts dem Zufall überlassen. Das beweisen Bilder, die Rauschenberg auf den Fleck genau gemalt hat, *Faktum I* und *Faktum II*. Aber während Mondrians Bildabstraktionen der tragischen Trennung zwischen Menschen und Welt entgegenwirken, muß doch gesagt werden, daß Rauschenberg die vermeintliche Kluft zwischen Kunst als bildhafter Schöpfung und den Realitäten des Lebens überbrücken

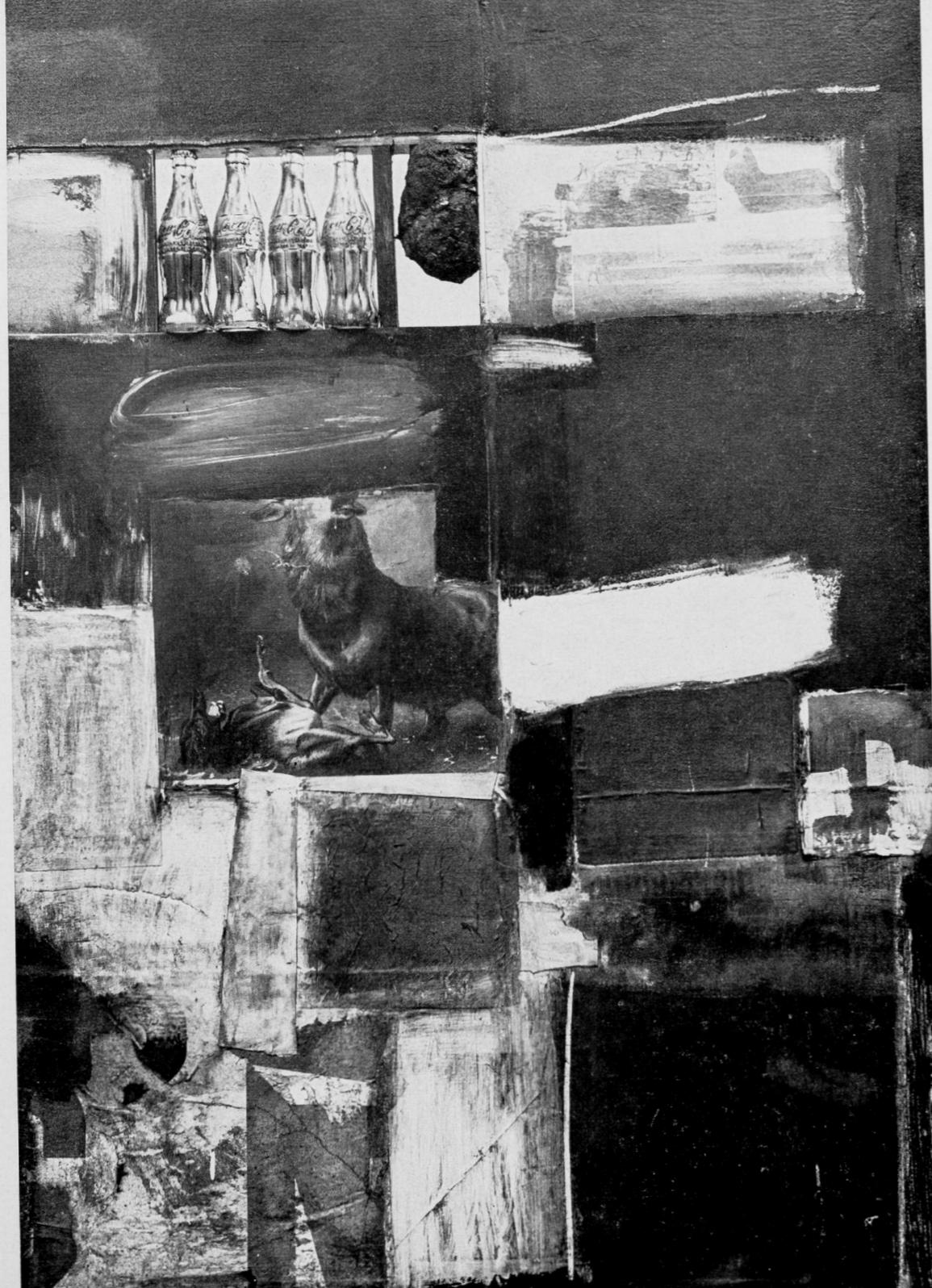
¹⁾ METRO, Nr. 2 (Ausstellungskatalog Galerie Ileana Sonnabend, Paris, 1963).

²⁾ Otto Hahn: POP ART AND HAPPENINGS (a. a. O.).

will. Darüber hinaus weist seine Malerei besonders im Vergleich mit der Mondrians Mängel an Homogenität von Farbe und Form auf, die beabsichtigt sind. Auch handelt es sich hier nicht — wie bei Mondrian — um einen intellektuellen Prozeß. Rauschenberg möchte das Bild als ein Stück Leben angesehen wissen. Er malt Fakten, Mondrian aber Meditationen. Beiden jedoch ist eine Art schöpferischer Naivität eigen.

Zu einer Zeit, in der die nonfigurative Malkunst der New Yorker Schule im Akademismus zu ersticken drohte, führte Rauschenberg — ebenso Johns — neuartig dinghaften Realismus in die Malerei ein durch das Einfügen von Gegenständen, die nichts anderes als diese selbst sein sollen. Damit steht er gleichzeitig in Beziehung und im Gegensatz zu der dadaistischen Malweise, deren Objekte — besonders Duchamps *ready-mades* — ein ironischer Protest gegen jeglichen Ästhetizismus in der Kunst sind. Rauschenbergs combines sind dagegen, wenn auch möglicherweise nicht beabsichtigt, ästhetisch gesättigt. Von den Kommentatoren immer wieder auf diesen Zusammenhang hingewiesen, setzt sich Rauschenberg selbst betont davon ab, indem er sagt, daß es sich im Dadaismus immer um Ausschließung — besonders der in künstlerischer Hinsicht verpönten Vergangenheit — handele, während die aktuelle, das heißt seine Malerei umgekehrt alles einschließe, was die Gesamtheit des Momentanen betreffe: also auch die Vergangenheit oder eine Bewegung und anderes. Was für Rauschenberg die Tatsachen sind, sind für die Dadaisten Ideen oder die Literatur. Dem steht entgegen, daß Rauschenberg gern die äußeren Merkmale dadaistischer Malerei als eine Art Rezept verwendet. Dazu sollen noch die Buchstaben und Wortfetzen erwähnt sein, die in vielen der combine-paintings von 1959, wie zum Beispiel *Bypass*, *Broadcast* und *Thaw*, eingeschlossen sind. Für Michel Ragon¹⁾ besteht Rauschenbergs Originalität zum größten Teil aus der Kombination von dadaistischen Symptomen mit beachtenswerter Kenntnis klassischer Malerei.

¹⁾ CIMAISE, Paris, Januar 1959).



CURFEW 1958

Abgesehen von den Wortrudimenten und Objekten, die schon von den Dadaisten verwendet wurden, ist Rauschenberg — technisch gesehen — erfindungsreich. Als erster komponierte er comic-strips in seine Collagen und verband Siebdruck, Frottagen und Fotofrottagen mit der Malerei. Die Heterogenität der Bildmittel ist einer seiner Leitsätze, den er — im Gegensatz zu Johns — mit relativer Konsequenz durchführt. Schon 1955 stellte er ein richtiges Bett aus, dessen Kopfkissen und Decke mit Farbe bekleckst sind. Im gleichen Jahr auch einen bemalten Kasten mit Polstersockel; auf dem Ganzen sitzt ein Huhn — *Odalisk*, 1955-58. Dann ein Kombinationsbild mit aufgesetztem Fasan — *Satellite*, 1955. Auch ein *combine* von aneinandergereihten Spindeln mit einer nach rechts und links klappbaren Tür, hinter der jeweils die Malerei in Kasten-Einteilung geordnet ist — *Interview*, 1955. Als absolute Skulpturen, ohne Türen, gibt es Ähnliches von Louise Nevelson. Rauschenbergs ausgestopfte Angoraziege mit umgehängtem Autoreifen im Zentrum des Monogram (1959) ist ebenfalls hier zu nennen.

Am meisten bekannt jedoch wurde aus dieser Zeit sein combine-painting mit den Coca-Cola-Flaschen, *Curfew*, 1958, betitelt. Seitdem hat das Motiv der Coca-Cola-Flaschen vielleicht Schule gemacht bis hin zu Helmut Heissenbüttels Nonsensversen der *Coca-Cola-Trilogie*¹⁾.

Aus der Gruppe der Züricher Dadaisten erwähnt Hans Richter in seinem *Dada-Buch*²⁾: *Jemand hat in der London Times geschrieben, daß wir in der Kunst von der Weinkultur der letzten 150 Jahre mit Neo-Dada (Pop Art) in die Coca-Cola-Kultur gerutscht sind!* Er sagt weiter: *zwar ist in England, Frankreich und der Schweiz die Neo-Dada-Bewegung sehr verbreitet, aber wie Coca-Cola scheint sie mir doch essentiell amerikanisch.* Damit meint er nicht die Tatsache, daß die Coca-Kultur dort entstand, sondern daß sie das Vorfabrizierte der industriellen Wirklichkeit zum optischen Anreiz gemacht hat.

¹⁾ DIE MEISENGEIGE (Zeitgenössische Nonsensverse, Hanser, München 1964).

²⁾ DADA-KUNST UND ANTIKUNST (a. a. O.).

Wahrscheinlich ist als Autor dieser Zeitungsbeobachtung der Engländer David Sylvester zu nennen, der seinen ausführlichen Artikel *Art in a Coke Climate*¹⁾ ganz unter den Aspekt der Coca-Cola-Kultur stellte im Hinblick auf amerikanische und englische Pop Art. Schon vor 15 Jahren habe ein amerikanischer Maler in Paris zu ihm gesagt: *there is much culture in a bottle of Coca-Cola as there is in a bottle of wine*. Vom puritanischen Standpunkt aus ist eine solche Äußerung zu verstehen und man erinnert sich dabei, daß es Zeiten der Prohibition gab. Aber beispielsweise in Frankreich, Italien und Deutschland steht die gemütlich gewachsene Weinkultur höher im Kurs.

Wenn im Zusammenhang mit Rauschenbergs Coca-Flaschen von *Neo-Dada* gesprochen wurde, so muß dazu bemerkt werden, daß ein Teil der Kommentatoren — unter ihnen Françoise Choay²⁾ und Max Kozloff³⁾ die Pop Artisten als amerikanische *Neo-Dadaisten* bezeichnen und von den *Nouveaux Réalistes* in Paris unterscheiden. Rauschenberg zählen sie zu der letzteren Gruppe. Er wird mit Jean Tinguely in Verbindung gebracht und nicht sehr einleuchtend mit Niki de St. Phalle, deren Reliefbild *Le Métro* zum Beispiel — unifleischfarben die Geburt einer Zelluloidpuppe darstellend — und *Shoot-it-yourself-pictures* Jahrmarkts-Clownerien sind. Eher steht noch der einfallsreiche Belgier Vic Gentils mit seinem alten, zusammengebastelten Pianozubehör in relativem Zusammenhang mit Rauschenberg.

Wie auch immer Rauschenberg nun — selbst in bezug auf seine Neigungen zu Ballettanz als Regisseur und Mitwirkender — eingeordnet sei, es bleibt die Feststellung, daß er seine Studien in Amerika begann, ehe er die Académie Julian in Paris besuchte. Von hierher stammen die Einflüsse, die seine künstlerische Situation bestimmen. Nach seiner Meinung über den Unterschied zwischen der aktuellen Malerei in New York und Paris befragt, antwortete

¹⁾ a. a. O.

²⁾ DADA, NÈO-DADA ET RAUSCHENBERG (Art International, Oktober 1961).

³⁾ NEW YORK LETTER (Art International, Januar 1964).

Rauschenberg: *In Frankreich gibt es eine Kontinuität, eine Verbindung zwischen den Landschaften, den Straßen und den Menschen! Alles sonnt sich in der Patina. In Amerika ist die Malerei durch ihren Bruch mit der Umwelt bestimmt. Es gibt keine Kontinuität, aber eine Opposition. Maler zu sein bedeute hier in einer Bresche zu stehen.*

Der Überwindung dieser Kluft in Amerika dienen die combine-paintings, die dann zunächst als Pop Art auch nach Frankreich und damit nach Europa gekommen sind. Die Situation der Kunst, insbesondere der Malerei, ist hier aber trotz des vermeintlichen Überdrusses an abstrakten Versionen eine andere.

Die betonte Verachtung kommerzieller Kühle, die in einer Stadt wie New York möglich sein kann, beschreibt der Schriftsteller Alain Jouffroy¹⁾ vor Rauschenbergs Wall Street: hier sei die *Atmosphäre einer Sackgasse, für die der Eintritt sozialer Belange verboten ist, mit Tragischem Humor dargestellt*. Im Gegensatz dazu stehen aber Rauschenbergs *engagierte* Kompositionen mit Fotofrottagen von Kennedy, Astronauten, Sportlern — besonders Baseballspielern — und der Freiheitsstatue als *Hommages* für die *United States of America*. Amerikanische Raumfahrer, Rennfahrer und Politiker — darunter wieder Kennedy — bevölkern auch die Illustrationen zu Dantes *Inferno*, die nach Lucie Schauer im Auftrag des New Yorker *Museum of Modern Art* entstanden sein sollen. Bemerkenswert ist die zwar wortgetreue, aber rein aktuell-amerikanisch symbolisierte Darstellung. Ein Zeichen dafür, wie sehr Rauschenberg dazu neigt, Phänomene und Probleme der Vereinigten Staaten mit europäischem Gedankengut anzureichern oder ironisch zu kombinieren. Für Amerika sicher ein höchst interessanter Versuch. Aber für Europäer ist weder Dante als Sportsmann noch Virgil mit Astronautenhelm nachvollziehbar.

In amerikanischer Perspektive stehen Rauschenberg und Johns zwischen der Generation der abstrakten Expressionisten, die Emigranten²⁾ oder deren Söhne waren und der nachfolgenden Generation. Die einen kannten den Krieg sowie

¹⁾ RAUSCHENBERG OU LE DÉCLIC MENTAL Aujourd'hui, Nr. 38, September 1962).

²⁾ POP ART AND HAPPENING (a. a. O.).

die Weltwirtschaftskrise, die anderen sind vorläufig weniger durch existenzielle Angst bedroht. Relativ unbelastet von solchem wirkt die standardisierte Umwelt inspirierend. Rauschenberg und Johns haben spontan die künstlerische Grammatik aufgestellt, an der sich der neue, realistische Formwille in den USA orientieren kann. Sie haben entdeckt, daß das Geheimnis hauptsächlich darin besteht, alles real Gesehene von der Umgebung zu isolieren. Beide verwirklichen diesen neuen Gedanken noch in der Nachfolge des abstrakten Expressionismus unter Beibehaltung teilweise rein malerischer Formulierungen und komponieren in sich geschlossene Bilder. Dadurch und ebenso durch die Frische des Sehens unterscheiden sie sich von anderen Pop Artisten. In wenigen Jahren haben Johns und Rauschenberg — wenn auch vielleicht in dieser Form nicht beabsichtigt, weil sie selbst noch Suchende sind — eine Schule gebildet, die ihre Neuerungen zum Teil stark übertreibt und ad absurdum führt. Es passiert nicht selten, daß erfindungsreichen Neuerern die Entwicklung ihrer eigenen Ideen davonläuft und sie darüber entsetzt sind. So konnte man aus New York hören, daß beide Maler versuchen, sich von ihren Nachfolgern zu distanzieren. Aber das ist schwierig, es sei denn, ihre künstlerischen Konzeptionen würden über den gegenwärtigen Stand der Pop Art noch entscheidend weiterführen. Denn jeder der anderen Pop Artisten griff sich — wenn auch noch so gleichzeitig aufgetreten — aus dem von Johns und Rauschenberg entdeckten, neuen Gefilde bildnerischer Möglichkeiten etwas heraus, um damit unbekümmert seinen eigenen Weg zu gehen. So entstanden verschiedene Versionen der Pop Art.

Versionen

Jim Dine

Claes Oldenburg

Roy Lichtenstein

Andy Warhol

James Rosenquist

Allan d'Arcangelo

George Segal



SHOE 1961

Jim Dine

Beim Betreten des amerikanischen Pavillons in Venedig konnte man in der 32. Biennale 1964 als erstes Jim Dines schwarz-weißen *Schuh* auf einem grünen Rasenstück inmitten der sonst leeren, großen Bildfläche sehen. Die Maße des Bildes betragen $1,63 \times 1,31$ Meter. Um auch die letzten Zweifel am Inhalt des Bildes auszuschließen steht unterhalb des Rasens deutlich die Inschrift *Shoe*. Das also war ein Repräsentationsstück aktueller amerikanischer Malerei!

Ein Schuh kann bisweilen symptomatisch für seinen Träger sein: man denke an van Gogh oder auch an Cruschtschows Auftreten in der UNO-Vollversammlung in New York! Sofern man Dines Bild als autobiographische Betrachtung wertet, ist dieser *Schuh* (1961) Bestandteil seiner eigenen Kleidung, ebenso wie Hüte, Hosen, Mäntel und Schlipse, die alle ähnlich isoliert in anderen Bildern aus der ersten Zeit seiner Schaffensperiode gemalt sind. Die Art der Darstellung von Wörtern, die meist mit dem jeweiligen Bildtitel identisch sind, erinnert an die einfache Seh- und Darstellungsweise von Kindern. Außerdem ist dadurch ein Vergleich mit Bildern von Jasper Johns möglich wie dessen *Tango*, *Tennyson* oder *Device Circle*. Johns ist zwar sein Generationsgenosse, hat aber als erster die Probleme über das wechselwirkende Verhalten von und zu den realen Gegenständen aufgegriffen.

An dieser Stelle sollen auch Dines Badezimmermontagen genannt sein: *Black Bathroom* mit dem isoliert gesehenen, plastischen Waschbecken als Bildinhalt und *White Bathroom* (1962), eine mit realen Badezimmerutensilien behängte Tür. Aber weniger durch diese Montagebilder oder den gemalten *Schuh* als speziell durch die Krawattenbilder ist Dine als Maler schnell bekannt geworden. Das Motiv einzelner Krawatten ist schon bei Rauschenbergs *Rhyme* von 1955 oder *Gift for Apollo* zu finden. Dine dagegen verwendet gerade dieses Motiv pluralisch. Die Krawatten sind in natürlicher Größe und *in Farbe schwimmend*¹⁾ dargestellt. Teilweise sind sie als prächtiges Faksimile gemalt, teilweise als Gegenstand ganz schematisch in ein leeres Bildfeld gehängt. Lawrence

¹⁾ Lawrence Alloway: JIM DINE (Ausstellungskatalog Galerie Ileana Sonnabend, Paris, 1963).

Alloway sagt, daß solche Objekte von Dine einfach aber doch geheimnisvoll wirken, nicht im suchenden und kombinierenden Sinne der Surrealisten wie Max Ernst, sondern als Fetisch oder in sozialer Funktion.

Es folgt eine Reihe von Bildern, die Handwerkszeuge wie Farbtopf, Schaufel, Sichel, Trichter, Säge, Bohrer, Schraubstock, Beil und Hammer darstellen und die zum Teil an Rauschenbergs combine-paintings denken lassen (Rauschenbergs *Gift for Apollo* — Dines *Yellow Oil Can*). Nicolas Calas¹⁾ beschreibt eines dieser Bilder, *Colourful Hammering* (1961) wie folgt: ein realer, bemalter Hammer ist wie das Pendel einer kaputten Uhr oberhalb des Bildes aufgehängt. Das Bild ist wie ein Vorhang, auf dem ein futuristisches Ballett ähnlicher Hämmer nach einer Melodie von Farben, Schatten und Reflexionen tanzt. Otto Hahn²⁾ sagt dazu, das Bild bestehe aus einem Komplex verschiedener Sichtebenen, nämlich des Hammers, seines realen Schattens, der Schatten hammerhaltender Hände, der weißen Schatten ebenfalls hochgehaltener Hämmer und der rhythmischen Vermehrung von Schatten. Dagegen ist dies Ganze für Alain Jouffroy³⁾ einfach eine Huldigungspyramide für den angehängten Hammer. Der Konflikt zwischen dem Objekt und seiner Darstellung ist in diesem Fall übertroffen durch die sich steigernden Schatten, die den Hammer beschwören. Für einen Schriftsteller wie Jouffroy liegt es nahe, hierbei an René Chars *Marteau sans maître* zu denken, während einem Maler vielleicht begrifflich, nicht formal, Man Rays *Marteau* in den Sinn kommen kann. Dieses Bild besteht aus einer Assemblage, welche die Transformation eines Toilettendeckels in einen hammerartigen Türklopfer zeigt. Jedenfalls hat Dines Hammerbild genügend Aufsehen erregt!

Andere Bilder, denen ebenfalls wirklicher Handwerkszeug ober- oder unterhalb angehängt ist, sind formal weniger komplex wie *A Sickle* (1962) — eine Sichel. Die einfach dargestellten Gegenstände können auch als Ausdruck durchdrin-

¹⁾ JIM DINE / TOOLE AND MYTH (Métro Nr. 7, Paris).

²⁾ POP ART AND HAPPENINGS (a. a. O.).

³⁾ JIM DINE / THROUGH THE TELESCOPE Métro Nr. 7, Paris).

gender Ironie angesehen werden — nach Solomon¹⁾ — oder sind stellvertretend für eine Art Qual oder Perversität; so *Vise* (1962), ein Schraubstock, oder *Hatchet with two Palettes* (1963), ein Beil mit zwei Paletten. Außer den Wasserwaage-Bildern wie *Small level picture* und *A Level and Brac and Bit* sind hier aus dem gleichen Jahr 1962 noch die *Four Rooms* mit einem davorstehenden Polstersessel zu erwähnen. Der dazugehörige Sessel, dessen Form und Textur im Bild gemalt wiederkehrt, läßt jeden Galeriebesucher fragen, ob er zum Sitzen gedacht ist oder nicht. Solche Darstellungen hängen, wie Solomon sagt, mit Dines verdrehten Reflexionen über die Unbeständigkeit malerischer Bedingungen im Verhältnis zur Realität zusammen.

Voll von Schatten oder farbigem Spuk sind dagegen Dines neuere Werke, wie das mit illusionistischem Tuchfetzen behängte *My Long Island Studio* (1963). Außerdem sind die Bildgründe häufig als Paletten dargestellt, so im oben erwähnten *Hatchet with two Palettes*. Die auch in den Selbstportraits (*Self Portrait: The Red Bathrobe*, 1963) vorhandenen Palettenformen haben, sagt Solomon, zum Teil eine weiblich-sexuelle, zum Teil eine gewalttätige Note. In den Selbstportraits mit ähnlich zentral-emblematischem Charakter wie die frühen Bilder treten zunächst nur gemalte Kleidungsstücke auf, die auch nichts anderes als handwerkliches Zubehör eines Schauspielers bedeuten sollen. Nicolas Calas²⁾ versteigt sich zu der Bemerkung, daß Dines merkwürdige Selbstportraits im Grunde ebensoviel dandyhaftes an sich hätten wie Rembrandts Selbstportraits mit Turban. Ein Künstler kleide sich gern dandyhaft, ein Märtyrer aber demutvoll. Diese Aussage mag wohl Dines Malerei adaequat sein, für Rembrandt paßt sie sicher nicht. Gelegentliche, kapräßiose Künstlerlaunen können nicht dem Begriff des Dandytums eingeordnet werden. Calas stellt außerdem fest, daß Dine, der Enkel eines Eisenwarenhändlers ist, hauptsächlich motivisches Interesse an Kleidung und Handwerkszeug deshalb habe, weil er darin zweierlei Zubehör der menschlichen Persönlichkeit sieht. Kleider wie Kostüme sind für Schauspieler wichtig. Dine, der selbst als Autor und Darsteller von

¹⁾ JIM DINE AND THE PSYCHOLOGY OF THE NEW ART (Art International, Oktober 1964).

²⁾ JIM DINE / TOOLE AND MYTH (a. a. O.).



3 PALETTES 1962

Happenings auftrat, hat zum Thema Kleidung ein spezifisches Verhältnis. Mit der Verwendung realer Kleidungsstücke hat er transitorisch den Übergang von den Happenings, in denen er jeweils Hauptrollen spielte, zum Metier der Malerei gefunden. Hierfür sind *3 Palettes* (1962) aufschlußreich: ein Bild mit teils gemalten, teils realen Damenkleidern, die auf Bügeln vor farbigen Palettengründen hängen.

Dine hatte schon frühzeitig — gegen 1960 — an Allan Kaprows Happenings mitgewirkt, in denen die Objekte oder Gegenstände nicht nur wichtig waren, sondern eine ganz neue Bedeutung erhielten: es wird der Mensch zu den Gegenständen in Wechselbeziehung gesetzt. Das Entwerfen von Happenings gab Dine jedoch auf, noch bevor diese modisch zu werden begannen und imitiert wurden. Er meinte, sie lenkten ihn von seiner malerischen Berufung ab. Gleichzeitig war er sich aber bewußt, daß er durch diese Betätigung Klarheit erlangt hatte über entscheidende, bildnerische Fragen, die ihn bereits vorher beschäftigt hatten. Eine dieser Fragen — so sagt Solomon — bezog sich auf die Funktion des Kunstwerks als einer psychologischen Katharsis, und zwar nicht subjektiv gemeint, sondern in einem allgemeinen Sinn, in dem wir uns mit der Kunst auseinandersetzen. Für Dine schließt die Malerei immer so etwas wie eine Erforschung der Haltung des Malers und des Betrachters ein, also immer im Objekt den subjektiven, menschlichen Bezug. Alle anderen Fragen resultieren aus dieser ersten Problemstellung. Der Erfolg war zunächst die totale Unverständlichkeit besonders seiner neueren Werke.

Jedes seiner Bilder spottet unserer vorgefaßten Meinung über malerische Schönheit und Geschmack sowie den Bildgesetzen und kann als ausgesprochen *häßlich* bezeichnet werden. So aber bewegen sich seine Werke auf einer besonderen Ebene, deren Festlegung nur auf psychologischem Wege möglich ist. Dine will eine große Anzahl von Tabus, die uns erst jetzt richtig zum Bewußtsein kommen, im Bereich der Kunst aufheben. Die Konfrontation mit intimen Gedanken und Gefühlen, mit Dingen, die zutiefst berühren und bisher als unmöglich realisierbar galten, löst für die meisten Menschen Konflikte aus,

weil konventionelle Hemmungen dagegenstehen. Diese Komplexe haben nicht nur mit der Mannigfaltigkeit und dem Reichtum sexueller Belange zu tun, sondern auch mit unangenehmen Geweben und Gegenständen sowie mit der allgemeinen Vorstellung, daß etwas *schlecht oder falsch* sei. Jedenfalls zwingt Dine den Betrachter, darüber nachzudenken, wie er sich selbst verhalten will in dem Streit zwischen natürlichen Impulsen und konventionellen Lehren. Vor Dines Werken scheiden sich die Meinungen: die einen lehnen derartiges Machwerk ab, die anderen finden viel Vergnügen daran.

Bei alledem spielt noch der Sinn für Ironie eine Rolle. Angesichts so fundamentaler, menschlicher Probleme ist dadurch eine gewisse Objektivität möglich. Diese bezieht sich jedoch bei Dine nicht nur auf die menschlichen Belange, sondern auch auf die Malerei als solche.

Die Bilder wirken oft plump und nicht einleuchtend, weil Dine betonte Ungeschicklichkeit und naive Vision — die sich eigentlich gegenseitig ausschließen — zu verbinden sucht. Seine Farben sind meist geschmacklos und unangenehm: schmutziges Braun, abscheuliches Rosa, vages Grün oder Blau und ein metallisch-kalter Silberton. Mehr oder weniger sind das Küchen-, Badezimmer- oder Schlafzimmerfarben. Ähnlich geschmacklos und vieldeutig sind seine Texturen und Handwerkszeuge. Dennoch wird Dine gerade wegen der prononzierten Mehrdeutigkeit als der interessanteste Exponent der Pop Art angesehen.

Dine selbst weiß um die Kraft von Anziehung und Ablehnung seiner Werke, die sein persönliches Hin- und Herschwingen zwischen den Polen *zu sauber* und *zu schmutzig* widerspiegeln. Überdies verfolgt er die Idee, Dinge zu schaffen, die aussehen, als sollten sie benutzbar sein. Die Tatsache, daß bei einer Ausstellungseröffnung ein anderer Künstler die versteckte Aufforderung in Dines *Hatchet with two Palettes* wörtlich nahm und mit dem Beil mehrere Löcher in die Leinwand schlug, kann demnach als voller Erfolg gelten.

Hinsichtlich der Bildstruktur geht Dine — wie auch Johns und Rauschenberg, wenn auch weniger betont und ohne deren malerische Formulierungen — auf den abstrakten Expressionismus zurück. Dine benutzt keine comic-strips oder ähnlich populäre Bilderserien, wählt dafür reale und ebenfalls vorgeformte Gegenstände: Handwerkszeuge und Kleidung. Diese Objekte sind wie Fremdkörper seinen Kompositionen angehängt, die eigentlich weniger mit bildender als mit darstellender Kunst zu tun haben, nicht zuletzt durch den nur psychologischen Sinngehalt. So gesehen sind seine Werke am ehesten als bildhafte Darstellungen von Happenings zu deuten. Seine Arbeitsweise, die ganz persönlichen Charakter trägt, verbindet ihn mit Claes Oldenburg.

Oldenburg kreiert dieses und jenes, visuelle Genüsse für einen fröhlichen Appetit: Schinken, Würste, Fleisch, Käse, Brötchen, Salat, Erdnüsse, Eiscreme, Schokoladenéclairs. Es handelt sich also zunächst um die Darstellung von Eßbarem — dem andere Nutzobjekte folgen — mit sichtlichem Behagen an der Schaustellung seiner plastischen Gebilde wie in einem Drugstore. Nur mit dem Unterschied, daß seine Konsumobjekte oft gigantische Ausmaße bis zu 2 × 3 Metern erreichen und aus bemaltem Gips oder Kunststoff auf Platten oder in Schüsseln unverrückbar liegen.

Oldenburgs Schinken aus New York sind schrecklich schön, rosa-fleischfarben und denen aus Oldenburg in Oldenburg ebenso vergleichbar wie denen aus Westfalen, Dalmatien, Parma oder dem *Jambon de Paris*. Und *Hamburgers* gibt es nicht nur in Hamburg. Aber das optisch Eßbare ist nicht jenes Schöne, von dem Dali¹⁾ in Abwandlung einer Äußerung Bretons²⁾ sagt: *La beauté sera comestible ou ne sera pas* und zugleich vom Kannibalismus des Objektes spricht. Weil sie nur anschaulich genießbar und jedenfalls unverdaulich sind, fällt Oldenburg mit seinen Motiven in die Kategorie, die bei Aragon in dem Roman *Anizet*³⁾ sublimiert ist: die Genüsse der Table d'hôte werden optisch genossen; der digestive Vorgang fällt aus.

Aber soweit gehen die Überlegungen des Pop Artisten wahrscheinlich nicht. Oldenburg werkt darauflos und erreicht, daß der Betrachter durch die Simplität seiner Arbeiten schockiert oder amüsiert ist. Für Amerikaner, die der Pop Art zugeneigt sind, gelten seine Kreationen als ebenso schön wie museumsreif, obgleich sich kein rechter Zugang für fachliche Kunstkritik findet.

¹⁾ LES COCUS DU VIEIL ART MODERNE (Fasquelle, Paris 1956).

²⁾ André Breton: LA BEAUTÉ SERA CONVULSIVE OU NE SERA PAS.

³⁾ Gallimard, Paris, 1921.

Claes Oldenburg

Anders ist das bei Oldenburgs *Soft Typewriter* (1963), einer Schreibmaschine von sonderbar verdrückter Struktur. Hierbei kann sich unwillkürlich die formale Ideenverbindung zu manchem Bildmotiv Dalis einschleichen, wie beispielsweise dessen *Cauchemar de Violoncelles Mous*, das eine verdrückte Violine zeigt, die allerdings einem surrealen Zusammenhang unterstellt ist und sich, *mehrfach* abgewandelt, im Bild wiederholt.



Oldenburg dagegen sieht in der Biegsamkeit seiner Schreibmaschine keinen Alptraum, sondern etwas dem Menschen Anhängendes: vom Menschen erfunden, dann ihm fremd geworden als Teil der Maschinenwelt, will Oldenburg sie in den sozialen Bereich des Gebrauchs zurückholen. Er hatte sich über ein Jahr lang journalistisch betätigt. Daher mag es sein, daß ihm die Schreibmaschine nicht nur ein notwendiges Instrument war, sondern fühlbar eine Art Verlängerung seiner eigenen Hand wurde. Durch die harten Anschläge beim Schreiben gestört, konnte ihm die Idee kommen, daß es besser wäre, die Maschine mit weichen, zu den Fingern passenden Tasten zu versehen. Wichtig ist dabei, daß diese Vorstellung als natürliche Reaktion auf eine physische Empfindung und keineswegs intellektuell zu verstehen ist, also eine Vermenschlichung der Dingwelt darstellt. Durch neuartiges Material — einer Zusammensetzung aus Plexiglas, Musselin, Vinyl und Kapok — das zum Formen geeigneter ist als Metall, glaubte er, die poetische Version einer Schreibmaschine bilden zu können. Das heißt, die *Machbarkeit der Dinge* (H. Freyer) wurde überführt in subjektive Wirkbarkeit.

Für Oldenburg hätte demnach elastisches Material in jedem Fall einen Vorzug vor dem Harten: denn das Harte berge für ihn ein Moment der Gleichgültigkeit, das Schranken errichte und das Zwiegespräche mit den Dingen, das ihm — ebenso wie Jim Dine — sehr wichtig ist, erschweren würde. So kommt er zu der Äußerung, daß *jeder, der geliebt sein möchte, sich eine biegsame Welt wünscht*¹⁾. Er fühlt sich ohnehin durch die moderne Umwelt von früher Kindheit an erschreckt. Als Sohn eines amerikanischen Generalkonsuls in Schweden mit Ortsveränderungen vertraut, war er auf dem europäischen Kontinent ebenso oft auf Reisen wie auf dem amerikanischen und wechselte häufig die Schulen. Es war für ihn schwer, ein festes Zuhause und Freunde zu finden. Im Gegenteil, durch die Beschäftigung mit zunächst imaginären Dingen fühlte er sich mehr und mehr überflüssig in der industriellen Gesellschaft und noch dazu durch keinerlei Notwendigkeit, die sein Leben hätte rechtfertigen können, der Welt gegenüber verpflichtet. Er suchte nach einer Erklärung, warum der Mensch, der doch selbst ein Bestandteil der Weltmaterie und darin eine Art Relais sei, isoliert bleibe. Um sich der Welt zu verbinden, einen festen Platz und eine Aufgabe darin zu haben, griff er zum Handwerk. Dabei schloß er sich in den Bereich eines Spieles ein, das ihm jedoch, weil es mehr ironisch als ernst gemeint war, keine Erfüllung brachte. Es ist vorstellbar, daß aus diesem anfänglichen Spiel eine Simulation der Welt und ihrem Beziehungsgefüge entstand. Mit einem Modell der Welt im Ausschnitt ist es dem modernen Menschen vielleicht eher möglich, sich in ihr selbst zurechtzufinden.

Um die Simulation zu vollenden, war es für Oldenburg wichtig, einen Ort zu finden, der ihm den Anschluß an die Umwelt erleichterte. Er wählte einen *Shop*, der durch sein Schaufenster die zwangsläufige Verbindung zum Draußen herstellt und gleichzeitig die Etablierung eines Zuhause, eines Innenfeldes, zuläßt. Nach seiner Auffassung war ein Magazin mit gefüllten Regalen das *Museum der täglichen Dinge*. Also begann er Attrappen von Hemden, Krawatten und Schuhen — Motive, die auch Dine wählte — herzustellen, sie in

¹⁾ Alle selbstbiographischen Angaben Oldenburgs sind von O. Hahn zusammengefaßt im Katalog zur OLDENBURG-Ausstellung der Galerie Ileana Sonnabend, Paris 1964.

spielerischer Naivität auszuzeichnen und von diesen Beständen außerdem eine Inventur aufzustellen. Anschließend beschäftigte er sich mit der Ausgestaltung der Wohnung, zuerst der Küche. Er füllte den Eisschrank mit Attrappen von Würsten, Käse und anderem. Eine Vitrine wurde mit Eisbechern, Bananen und Kartoffeln aus Kunststoff bestückt. Dazu an Aschenbecher geklebte Zigarettenreste als Gipsgebilde. Es folgten die Wohnräume. Er tischlerte das gesamte Mobiliar selbst und bezog die Polster mit Luxusstoffen zu Luxuspreisen. Nun möchte er noch ein Haus zurechtzimmern. Der amerikanische Hedonismus, die Freude am zugänglichen Genuß, den Packard¹⁾ in *The Waste Makers* analysiert, wird motivisch angesprochen.

Oldenburgs neueste Kreationen sind aber die 1965 in Paris gemalten Entwürfe für Denkmäler der USA: eine Eisstange, die zwischen Wolkenkratzern errichtet und auch so groß wie diese werden soll. In ähnlichen Dimensionen außerdem das amerikanische Nationalgericht, eine mit Schale gebackene Kartoffel — Baked Potato.

Weniger überdimensional sind Oldenburgs Ladenauslagen, von denen O. Hahn²⁾ sagt, daß sie ihn an die Zeit unserer Großmütter erinnern. Da waren zum Beispiel Bonbonnieren in Gestalt von Spargelbündeln, große Keramikplatten mit Fischreliefs und Tischaufsätze mit Obst aus Porzellan beliebt und wurden in Vitrinen ausgestellt. So tut es auch Oldenburg. Damit wird eine enge Beziehung des Pop Artisten zu europäischen Modeströmungen des neunzehnten Jahrhunderts sichtbar. Nur seine vulgären Farben und Formen unterscheiden sich vom sentimentalen Raffinement des Porzellans aus jener Zeit. Dazu sei bemerkt, daß stilistisch heute wieder vieles aus dem vorigen Jahrhundert aktuell ist.

Bei seinem ersten Pariser Aufenthalt hatte Oldenburg einen Gegenstand vorgefunden, der ihm völlig neu war: ein Bidet. Er zeichnete es viele Male in seinem Skizzenbuch, um seiner typischen Formen habhaft zu werden, bis schließlich aus seinen Studien ein Ohr und aus diesem eine Auster entstand.

¹⁾ Vance Packard: DIE GROSSE VERSCHWENDUNG (THE WASTE MAKERS), Econ-Verlag, Düsseldorf, 1961.

²⁾ POP ART AND HAPPENINGS (a. a. O.).



Oldenburg in seinem SHOP-STUDIO

In einem anderen Fall entwickelte er aus einer riesigen Erdnuß ein Embryo, daraus eine Hantel und weiter ein Brot. Es handelt sich also um Transformationen mit zum Teil sarkastischen Zügen. Seine Zeichnungen, die zunächst alle vor der Natur entstehen, kombiniert er mit Fotos aus Revuezeitschriften und leimt sie auf Papier zusammen. Jede dieser Collagen ist von Anmerkungen begleitet. In dieser Weise produziert Oldenburg überaus viel, um seine sachliche Beziehung zur Umwelt nach allen Genußformen herauszustellen.

Er geht planmäßig vor: einmal arbeitet er hauptsächlich mit plastischem Material, dann nur mit Linien oder vorwiegend nur mit Farben. Dabei ist weniger die Imitation als eine Art lyrischer Produktion angestrebt. So bezeichnet er zum Beispiel seinen überdimensionalen Eiscreme als eine Illusion desselben. Dazu sei bemerkt, daß der Betrachter nichts Illusionistisches, wohl aber Vieldeutiges daran aufspüren kann.

Die Objekte sollen jeweils auf ein Thema abgestimmt sein, das dem Ort entspricht, in dem Oldenburg ausstellt. Für Paris hatte er deshalb als Leitmotiv *Les Plaisirs de la Table* gewählt, weil er meinte, daß diese eine große Rolle in Frankreich spielen. Auch bissige Kritiker müssen zugeben, daß dies ein gelungener Scherz ist. Überhaupt stellt der Sarkasmus für ihn eine Möglichkeit dar, der Phantasie freien Lauf zu lassen; nur nicht mit den sonst in der bildenden Kunst üblichen, sondern mit betont unkünstlerischen Materialien. Jedes Material urbaner Art ist für ihn edel. Auf ästhetische Qualitäten verzichtet er bewußt, was nicht ausschließt, daß seine amerikanischen Bewunderer von neuartiger Schönheit sprechen. Für einen Europäer ist dies nicht ohne weiteres einzusehen.

Oldenburg, der sich durch Plakate und Reklamewände inspirieren läßt, vertritt die Ansicht, daß die europäische Pop Art in den auch von ihm verwendeten Postkarten zu finden ist. Mit dieser Bemerkung ist europäische Pop zu einem Teil richtig geortet.

Dieselbe Tendenz wie seine plastischen Formungen hatten auch die Happenings, welche er in New York veranstaltete. Er wiederholte die gleichen *Ereignisse* immer wieder und beobachtete dabei, inwieweit die Teilnehmer auf bekannte Objekte und Umgebung anders reagierten als auf fremdartige.

Es sind von Oldenburg auch Gedichte entstanden, in denen die englische und die schwedische Sprache nebeneinander laufen, teilweise mit in Paris aufgegriffenen, französischen Vokabeln durchsetzt: also eine Art in Worte gefaßter Collagen.

Ohne Verbindung zur realen Welt kann Oldenburg — seinen eigenen Worten nach — nicht leben. Diese Äußerung könnte auf ein Kontaktbedürfnis schließen lassen. Zu dessen Überwindung konsultierte er jedoch keinen Psychiater oder Analytiker, obwohl es für Amerikaner fast selbstverständlich ist, einen Hauspsychiater zu haben, so wie man in Europa gelegentlich einen Hausarzt hat. Es ist als versuchte er, sich selbst zu kurieren durch unablässiges Arbeiten an einem ihm gemäßen, einfachen Modell der Welt, in dem oder mit dem er beruhigt leben kann. Dabei sollen auch die technischen Erfindungen, die sich in befremdender Selbständigkeit vom Menschen entfernten, wieder auf ihren Nenner zurückgebracht werden. Der pragmatische Oldenburg nimmt also Zuflucht zu einem Kunstgriff, dessen Ergebnis nicht ohne weiteres der bildenden Kunst gleichgestellt werden kann, aber als Phänomen bemerkenswert ist. Das Vergnügen an der Schaustellung seiner Kreationen ist analog der begeisterten Beschäftigung mit seinen Happenings.



Galerie Ileana Sonnabend, Paris. Ausstellung: AUTOREIFEN, MÄDCHENKOPF, PILOT.

Roy Lichtenstein

Lichtenstein kann eine Story ¹⁾ über sich selbst erzählen: sein kleiner Sohn, von Mitschülern nach dem Beruf seines Vaters befragt, antwortete — er sei Maler. Die Kameraden meinten, dann müsse er wohl abstrakter Expressionist sein, solche Künstler könnten aber nicht zeichnen und malten deshalb abstrakt! Weinend kam der Sohn damit zu seinem Vater, der ihn beruhigte, indem er ihm eine große Mickymaus zeichnete, sowie der Sohn sie von den comic-strips her kannte. Aber das genügte nicht. Erst als noch ein großer Georg Washington im gleichen Stil zu Papier gebracht wurde, war der Sohn befriedigt.

Merkwürdig war indessen, daß Roy Lichtenstein selbst Gefallen daran fand und in dieser Art weiterarbeitete. Er imitierte nicht allein die comics, sondern auch die Raster des Zeitungsdrucks. Lichtenstein merkte sehr bald, daß er damit sich selbst gefunden hatte in der Darstellungsweise, mit einem Stilmittel arbeitend, das auf die ganze Welt angewendet so etwas wie eine neue Naivität bedeutete. Der Erfolg ließ nicht lange auf sich warten — ein Erfolg zwar, der zuerst vom Wunsche und dem Bedürfnis eines Kindes ausging.

Reklamehafte Autoreifen. Riesige *Hot Dogs*. *Ice Cream Soda*. Eisschränke. Eine Hand am Sprayapparat, wie eine Gebrauchsanweisung. Der Griff des Policeman zum Trommelrevolver bei einer imaginären Gangsterjagd. Gespenstisch abstürzende Phantasieflugzeuge mit tollkühnen Piloten. Explosionen. Schreie. Der Kopf eines hawaiischen Mädchens mit hochgehobener Hand im blumengeschmückten Haar, *Little Aloha* benannt. Ähnlich, nur größer: *Aloha* mit Philodendronblättern à la Matisse frisiert und verstärktem sex-appeal in der Haltung. Ein Mädchenkopf mit erotischen Tränen und Text im Bild: *That's the way — it should have begun, but it's hopeless!* Oder Text über einem todtraurigen Mädchen mit betont ungeschlüssigen Händen. Vor einer großen, stilisierten Blume zwei sich suchende Hände mit einem banalen Verlobungsring. Ein Diptychon von Eddi, das den dramatischen Konflikt zwischen einem Jugendlichen und seinen Eltern beschreibt. Picassos überdimensional kopierte *Femme dans un Fauteuil*.

¹⁾ Hans Richter: DADA — KUNST UND ANTIKUNST (M. Du Mont Schauberg, Köln, 1961).

Dies sind einige Motive aus der Zeit von 1962 und 1963. Die Bilder oder Graphiken frappieren durch ihre glatte Kälte und wirken dadurch teilweise wie Reklame, teilweise einfach kitschig. Die pervertierte Kühle im Kitsch ist gewollt und die Technik dementsprechend gewählt: scherenschnittartige Bildgründe, kalligraphisch-schwarze Konturen und schematische Druckrasterflächen in bleiernen und dekorativen Farben. Eine Art eisiger Anonymität überlagert die Sentimentalität von Tränen und Text. Nicht nur den Inhalt, sondern auch den Stil hat Lichtenstein von der populären, amerikanischen Bilderfabrikation übernommen. Er arbeitet mit unbekanntem cartoon-Zeichnern zusammen¹⁾, um — wie einige Kritiker sagen — den todkranken Manierismus der abstrakten Malerei wiederzubeleben.

Daneben steht eine offiziöse Kritik, die Lichtensteins lächerliche Sujets und seinen glatten, an Fotoausschnitte erinnernden Stil nicht als Kunst betrachtet. Von den billigen Serienprodukten stammt auch die fehlende Bildtiefe und die ignorierte Artikulation der Glieder, welche durch rosa- oder brauntonige Hautfläche ersetzt ist. Das gilt besonders für die von ihm bevorzugten Hände, aber auch für die muskel- und knochenlosen Gesichter, deren parfümiert vorstellbare Haare kaskadenhaft ausgearbeitet sind.

Der auffallenden Leere der Physiognomien entspricht also deren reiches make-up, das — nach Meinung anderer Kommentatoren — zu einer neuartigen, linearen Abstraktion führe und der erotischen Phantasie des heutigen Durchschnittsamerikaners entsprechend sei. Hierzu wäre zu bemerken, daß wegen der vollendeten Leere dieses dann die schlechteste aller linearen Abstraktionen sein würde! Als typisches Beispiel dafür *Little Aloha*, jene hawaiische Liebesgöttin aus einer Seriedarstellung, die erst durch die Vergrößerung zum Staffeleibild die Aufmerksamkeit auf sich lenke. Im Kleinformat sei dieser fremdartige Mädchentyp als das Erzeugnis einer neuen Rasse am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts und somit als eine Art anthropologisches Phänomen anzusehen, während derselbe Typus durch die Leere in der Vergrößerung einer herabgestiegenen, vulgär gewordenen Odaliske von Ingres gleiche²⁾.

¹⁾ Lawrence Alloway: SIX PAINTERS AND THE OBJECT (The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1963).

²⁾ Robert Rosenblum: LICHTENSTEIN (Ausstellungskatalog Galerie Ileana Sonnabend, Paris, 1963).

Das sind nun viel zu große Worte für einen betont trivialen Effektstil. Die gleichzeitigen Darstellungen von Autoreifen heben sich anspruchsloser davon ab und könnten beim fachkundigen Automobilisten als Reklamebilder für straßenfeste Pneu gelten.

Welchen Umfang hat das Wunschtraumregister der Amerikaner? Robert Rosenblum spricht beim Betrachten der Werke Lichtensteins vom *amerikanischen Kitsch*, der so begehrte Objekte wie Autoreifen, Geschirrspülmaschinen, Eisschränke, Steaks und Eiscreme-Soda betreffe. Serienprodukte, Dinge mit Formen einprägsamer Unansehnlichkeit, die den ebenfalls serienweise von ihm fabrizierten pin-up-girls entsprechen. Rosenblum sagt, daß der Schrecken der Überproduktion auch die Ernährung einschließe und daß der amerikanische Traum vom Wohllleben zur Schau auf nicht eßbare, *unorganische Ware* führe. Was Lichtenstein aus dem Warenangebot der Supermärkte und Drugstores motivisch wähle, stelle sich in die traditionelle Reihe ebenso synthetischer, abendländischer Stilleben! Aufregender allerdings seien Lichtensteins Beiträge zur Kommerzialisierung der Meisterwerke bildender Kunst. In einer Zeit, in der neben einer Tube Zahnpasta oder einem Paket Cornflakes auch das Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle als Reproduktion gekauft werden könne, sei industrieller Produktion kein Halt mehr geboten, auch für Lichtenstein nicht vor sakrosankten Reliquien.

Lichtensteins Darstellungen entsprechen in Europa ähnliche Bildgeschichten in Zeitungen wie etwa die aus den USA gekommene Bildserie *Phantom*. In rein europäischem Stil hat es Analoges bereits früher in den *Images d'Epinal* der Bilderfabrik Pellerin gegeben, die an den *Münchener Bilderbogen* erinnern und damit an den Jugendstil. Das aktuelle Zurückgreifen auf diesen Stil kann Zeitbedürfnis sein als Reaktion auf den oft falsch oder überhaupt nicht verstandenen abstrakten Expressionismus. Lichtenstein wendet sich aus demselben Grunde zunächst den sentimental Effekten aktueller Bildzeitungen zu, die dann teilweise in neueren Bildern wie *Seascape* (1965) jugendstilhafte Blasenformen annehmen.

In jeder Epoche der Kunst wird schließlich zur Orientierung auf frühere Stilrichtungen zurückgegriffen. Kitsch dagegen ist sentimentale Kunstlosigkeit, die es zu allen Zeiten und in verschiedenen Regionen gegeben hat. Angefangen mit

dem hellenistischen Kitsch könnte man ihn verfolgen bis zu seiner besonderen, europäischen Blüte im neunzehnten Jahrhundert und auch in der abstrakten Kunst wäre er wiederzuentdecken. Mehr oder weniger ist er wohl immer vorhanden und hat seine Aufgabe als Mittel sozialer Selbstbestätigung¹⁾. Walther Killy definiert Kitsch als *sekundäre Imitation der primären Bildkraft*. Dies findet man nicht nur in der von ihm gemeinten Literatur, sondern gerade auch vor Lichtensteins Bildern bestätigt. Das Emotionale ist anonym vorgetragener Bildinhalt und auf Augenblickswirkung bezogen, ohne in die Kunstsprache übersetzt zu sein. Der Mangel bildkünstlerischer Kraft wird auch nicht durch literarische Ergänzungen kompensiert. Solche Darstellungen in Bilderfolgen wie den Mickymaus-Filmen verfehlen ihre drollige und teilweise ethische Wirkung auch in Europa nicht. Aber einzeln aus derartigen Serien herausgenommene und um Vielfaches vergrößerte Bilder, die noch dazu ein Konglomerat von übersteigerter Sentimentalität und anonymer Kälte sind, können vielleicht einem amerikanischen, weniger einem europäischen Bedürfnis entgegenkommen. Nicht die nach Pop-Ansicht eiskalte Atmosphäre von Madison Avenue, sondern der gemütliche Stimmungsgehalt, wie ihn die Gartenzwerge verkörpern, ist vom europäischen Durchschnittsgeschmack gefragt. Im Zusammenhang mit Lichtenstein widmet deshalb Hans Richter den Gartenzwergen einen Abschnitt seines *Dada*-Buches²⁾.

Picasso kopierte alte Meister — Cranach, Delacroix — um sich mit deren Malweise auseinanderzusetzen: es entstanden Bilder eigener Prägung. Lichtenstein kopiert Picasso und schematisiert dessen Stil so weitgehend, daß die Sphäre des Malerischen verlassen wird. Dies ist auch in seinen neueren Arbeiten offensichtlich und nicht allein durch die Emaill- oder die Siebdrucktechnik bedingt.

In ihren Notizen bemerkt Ellen Johnson³⁾, daß Lichtenstein durch die angestrebte Auslöschung der künstlerischen Handschrift dem Klassizismus nahestehe. Sie versteigt sich zu dem Vergleich Lichtensteinscher Malweise mit Ingres' Bildstil, vor allem der *Mme. Rivière*, und beruft sich dabei auf die beiden Malern gemeinsame Betonung linearer Werte sowie der Hände und spricht von *aufgeblähten Formen*. Ob sie Ingres' Malerei mit der Aufzählung nur äußerer

¹⁾ Walther Killy: DEUTSCHER KITSCH (Vandenhoeck + Rupprecht, Göttingen, 1962).

²⁾ a. a. O.

³⁾ LICHTENSTEIN (Ausstellungskatalog Galerie Ileana Sonnabend, Paris, 1963)

Daten gerecht wird, interessiert hier nicht. Es handelt sich darum, das Repertoire zu zeigen, mit dem ein schneller Siegeszug der Pop Art auch in Europa angestrebt wurde. Das gleiche gilt für Ellen Johnsons Versuch, Seurats Pointillismus mit Lichtensteins Rasterflächen in Beziehung zu bringen. Hierher gehört ebenso Rosenblums Erwähnung von Courbet, dessen damals sehr gewagte Bildthemen aus dem Bereich der Schwerarbeit er Lichtensteins gewagt-trivialen Bildmotiven gleichstellt. Keiner der angeführten Vergleiche ist ohne weiteres den Bildern Lichtensteins abzulesen und somit bedeuten sie eine wohl kaum gerechtfertigte Überhöhung seiner Werke. Andere Kommentatoren wie Alain Jouffroy¹⁾, sind zurückhaltender und bemerken, daß Lichtenstein zu klug sei, um sich in der Bedeutung zu irren, die seine Bilder in der zeitgenössischen Kunst haben können.

Mit seiner Pseudo-Kunst hat Lichtenstein ein Vokabular des banalen Geschmacks in der bildnerischen Formulierung aufgegeben und dem Massenstil amerikanischer Prägung ein zeitgemäßes Denkmal gesetzt. Die Banalisierung des Banalen ist dialektische Bejahung geworden. Das kann auch als Hinweis auf die nicht mehr notwendige, künstlerische Individualität gemeint sein. Dieses würde durch Vieldeutigkeit seinen Werken mehr Berechtigung geben. Seine neueren Arbeiten von 1965 lassen allerdings Zweifel hieran aufkommen: es sind teilweise plane Emaillbilder, die nun vorwiegend nur noch aus verschiedenfarbenen Rasterflächen bestehen, Landschaften darstellen wie *Landscape*, *Seascape*, *Surprise* und keine sentimentale Thematik haben. Ähnliches in *Temple II* mit dem modern aufgefaßten Thema dorischer Säulen, das ihn bereits früher beschäftigte. Außerdem reliefähnliche Gebilde aus verschiedenartig gestanzten, mehrfarbig übereinanderliegenden Emaillflächen oder aus anderem, plastischen Material. Diese haben teilweise keine Titel mehr und entsprechen der Vorstellung, die man in Europa vom Kunstgewerbe hat. Damit rückt Lichtensteins Produktion von 1965 merkwürdig in die Nähe plakativer Abstraktion. Sollten jene Kommentatoren, die voraussagten, daß sich in Lichtensteins Werk eine neue, amerikanische Version des abstrakten Bildstils anbahnt, Recht behalten?

¹⁾ a. a. O.



Andy Warhol

In den USA geht das Virus der Kriminalität um und ist als Thema nun auch in die amerikanische Kunst eingezogen. Das zeigen viele Bilder von Andy Warhol, besonders sein *Blue Electric Chair* (1963), einer vorgeformten, fotografischen Wirklichkeit, die fünfzehnmal waagrecht und senkrecht aneinandergereiht ist. Die stereotypen Wiederholungen des leeren, elektrischen Stuhls, vom blauen Licht im Raum einer Strafanstalt beleuchtet und durch schwarze Schatten gezeichnet, sind kaum merklich nuanciert. Es herrscht unerbittliches Schweigen. Das gespenstige Blau ist nach Alain Jouffroy¹⁾ stellvertretend für das abwesende Verbrechen, die Farbe ist leer, wird Todesfarbe und zum Zeichen systematischer Annullierung des Lebens. Eine geglückte Fotomontage, aber kein Bild im Sinne traditioneller Malerei.

Oder: ein Autounfall mit tödlichem Ausgang. Aus dem umgestürzten Wagen, der lichterloh brennt, ist das Opfer — ein junger Mann — herausgeschleudert und wie erhängt an einem Baum haften geblieben; im Hintergrund ein uneteiligter Passant. Diese doppelt übereinandergeordnete Fotovergrößerung heißt *White Car Crash*. Ein ähnlich makabres Motiv hat *Green Car Crash*, nur ist es sechsfach in- und übereinander verschoben. Dann das *Grüne Getöse* (*Green Dinaster*), ein doppelt aufgeführter Totalschaden, bei dem der tote Fahrer zwischen den halbierten Autoteilen liegt. Auch der Selbstmord fehlt nicht in dreizehnfacher Wiederholung einer jungen Unbekannten, die — vielleicht durch Sturz aus dem Wolkenkratzer — zermalmt auf den Pflastersteinen einer Straße liegt; ein Arzt sowie Polizisten sind bemüht. Siebzehnmals der Leichnam einer jungen Frau, die in den Trümmern ihres Automobils liegt wie in einem defekten Bett. In *Pink Race Riot* werden Polizeihunde gegen Manifestanten eines Rassenkrawalls eingesetzt. Der französische Pop-Art-Maler und Schriftsteller Jean-Jacques Lebel²⁾ beschreibt diese mehrfach abgewandelte Montage von dreierlei Fotos folgendermaßen: der Polizeihund nähert sich, beißt einen fortlaufenden Manifestanten und zerreißt ihm ein Hosenbein.

Ausschnitt aus
BLUE ELECTRIC CHAIR 1963

¹⁾ WARHOL (Ausstellungskatalog Galerie Ileana Sonnabend, Paris, 1964).

²⁾ LA PERCEPTION DE L'IMAGE (WARHOL-Ausstellungskatalog Galerie Ileana Sonnabend, Paris, 1964).

Das Ganze sei in der Rosenfarbe von Times Square, dem Weiß pharmazeutischer Laboratorien, dem Blau des Stahls und dem Schwarz geronnenen Blutes, das heißt der Qual dargestellt. Warhol stelle den Tod auf ein Niveau, das die westliche Welt kaum verstehe. *Eine Handvoll Tragik* (Pasternak) — sagt Ashbery.

Man kann formulieren: das Negative des Todes wird dokumentarisch noch einmal negiert. Die Frage nach dem Leben bleibt offen.

Soviel über die Themen einer Bilderserie, die 1963 entstand und — nach Warhols eigenen Worten¹⁾ — dem gewaltsamen Tod und der Zerstörung im zeitgenössischen, amerikanischen Leben gewidmet ist. Man erfährt keine Details über den Sachverhalt, es sind nur Hinweise gegeben. Die Darstellungen wirken — besonders durch die fotomechanische Siebdrucktechnik — wie multiplizierte Ausschnitte aus schauerlichen Kriminalfilmen. Nicht die Massenvernichtung von Menschen ist das Thema, sondern der Tod des Einzelnen, der aus der Reihe getanzt ist und dafür doppelt bestraft wird: einmal am eigenen Körper und zum zweiten durch die Vervielfältigung seiner Person in Presse und Film. Bei Warhol gibt es eine Begräbnisindifferenz, die den Tod mit seiner Zeremonie, seinen Riten und seinem Pomp umfaßt. Dies ist alles andere als etwa der psychisch-elegante *Pompe Funèbre* eines Mathieu. Feierliche Stimmung ist genau so fehl am Platze wie Trauer, Melancholie, Leid und selbst der Gram. Alle traditionellen, mit dem Tode verbundenen Gefühle scheinen ausgeklammert zu sein angesichts dieser Bilder, die wie Wasser, Feuer oder eisiger Wind elementar reinigend oder läuternd wirken²⁾. Wenn es hier auch keine Moral gibt, so doch Klarheit über einen Frevel, an dem jeder beteiligt ist: das Verbrechen, eine Welt zu akzeptieren, in der das Kriminelle alltäglich ist. Und dieses ohne Urteilspruch, ohne Klagegeschrei, Geheul oder Zähneknirschen, mit der Unparteilichkeit eines Vorhangs, der sich für ein unvergeßliches und faszinierendes Schauspiel öffnet.

¹⁾ John Ashbery (WARHOL-Ausstellungskatalog Galerie Ileana Sonnabend, Paris, 1964).

²⁾ Alain Jouffroy (WARHOL-Ausstellungskatalog Galerie Ileana Sonnabend, Paris, 1964).

Es wird als Verdienst und Wagnis von Warhol angesehen, daß er die Malerei wieder in ihre enthüllende Funktion einsetzt. Lange Zeit habe man geglaubt, ein Bild sei nichts anderes als Farben in bestimmter Anordnung, zu lange hätte man vergessen lassen, daß es auch als Fingerzeig auf die Auseinandersetzung des Menschen mit dem Leben Bedeutung habe. Schon andere Maler hätten die Erneuerung der Malerei durch einen Hinweis auf leidvolle Wahrheit versucht, wie Masson in seinen *Massacres*. Aber das sei mit Mißtrauen und wie mit einem Wortschwall ästhetischer Vorurteile geschehen. Bei Warhol gäbe es keinen Ästhetizismus, keine Dekoration, keine Literatur und keinen Zweifel daran, daß die Malerei durch das Thema brennender, menschlicher Fragen wieder aufgewertet werde. Tod und Leben durchkreuzen sich in seinen Bildern, in denen die Farbe ein einziger Schrei werde!

Das ist nun keineswegs überzeugend, auch nicht im Hinblick auf seine am meisten bekannte Multiplikation des Portraitfotos der Marilyn Monroe, die vor ihrem Selbstmord entstanden ist und mit der er ein Leitbild ins Unerträgliche zu steigern sucht, um es zu entthronen. So auch die Darstellung der Liz Taylor. Ähnliches versucht er mit dem Nahrungsmittelklichee der *Campbell*-Suppendosen, deren Inhalt vielleicht schon verdorben ist oder nicht, sofern man aus den meist lädierten Etiketts her schließen soll.

Die Kollaboration mit der Firma Campbell geschieht unter Mitwirkung von deren Verpackungsabteilung¹⁾ und Warhol erzielt für seinen Namenszug gute Honorare²⁾. Hier sind dann noch Warhols Coca-Cola-Flaschen in Zusammenarbeit mit der Firma Raymond Loewy Associates³⁾ zu nennen, die als Motive bereits durch Rauschenberg bekannt sind, wie die Konservendosen auch an Johns erinnern. Solche Objekte, motivisch ebenso als Portraits dargestellt wie das doppelte Frauenprofil vor und nach der Operation an ihrer Hakennase — *Before and after* (1962) betitelt — sieht Lawrence Alloway zusammen mit der Funktion des Teamworks als Protest gegen übertriebenen Individualismus.

¹⁾ Lawrence Alloway: SIX PAINTERS AND THE OBJECT (a. a. O.).

²⁾ Robert von Berg: ENTLARVTE POP ART (Handelsblatt Nr. 32, 16. Februar 1965).

³⁾ Lawrence Alloway: SIX PAINTERS AND THE OBJECT (a. a. O.).

Künstlerische Zeitkritik ist nichts Neues. Man denke nur an Goya oder Daumier, bei denen sich — versteckt oder ganz deutlich — die Satire des aktuell politischen und bürgerlichen Lebens in großer Sicht vom Tageserlebnis zum allgemeinen Menschlichen erhebt und künstlerische Formulierung auf hoher Ebene darstellt. Alles, was Warhol uns in der Wiederholung¹⁾ vielleicht als Anspielung auf automatisierte Lebensweise zeigt, ist aktuelle, amerikanische Wirklichkeit als gesellschaftliches Problem und gehört als Aufgabe heute in die Soziologie mit ihren verschiedenen Forschungsmethoden und ihrem mannigfaltigen Wirkungsbereich, der Film und Presse einschließt. Auch die Auflösung von Klischeevorstellungen fällt in dieses Ressort. Vor Warhols Darstellungen kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß er dokumentarisch Soziologie betreibt und deren Integration in die Kunst anstrebt.

Von malerischen Lösungen gestellter Aufgaben kann in keinem seiner Bilder die Rede sein, wohl aber von neuartig und drucktechnisch geschickt zusammengestellten Klischeemotiven. Die schwarzen Vergrößerungen von Pressefotos sind im Umriss verschwommen, entweder auf aggressiv-schrille oder auf einheitlich weiße beziehungsweise blaue Farbgründe serigraphisch gedruckt.

Gerade in den letzteren sieht Jouffroy den Gipfel von Warhols künstlerischer Intensität. Es fragt sich nur, welcher Kunst, vielleicht einer Art Abbild umgreifender Automation, in der selbst Ereignisse schließlich stereotyp werden, jedenfalls nicht der Malerei. Es handelt sich hierbei um Fotomontagen mit sozialkritischem Konzept. Wie denn auch Alain Jouffroy sagt, daß es bei Warhol etwas gäbe, das höher als die Kunst stehe: nämlich die Gewichtigkeit des Menschen in seiner Konfrontation mit dem Leben.

¹⁾ Die Frage ist, inwieweit auch Freud's WIEDERHOLUNGSZWANG für die Struktur dieser Darstellungsform als genetischer Faktor wirksam sein könnte.



MARILYN MONROE, 1962

Warhol, der nach O. Hahn *voudrait être une machine*¹⁾, beschäftigt sich seit einem Jahr auch mit der Fabrikation von Filmen, wie Lil Picard²⁾ berichtete. Er ist für sie New Yorks *Pop-Enfant Terrible*. Filme sind vielleicht für Warhols Absichten ergiebiger als die Bildkunst. Auch läuft er damit weniger Gefahr, in eine Sackgasse zu geraten. In seinen Filmstreifen passiert nicht viel. Der Film *Couch* zeigt zwei liegende Knaben, der eine raucht, der andere schluckt manchmal. Der Raucher in diesem Film ist Warhols Assistent, der junge Dichter Gérard Malanga; der andere Darsteller ist nicht genannt. Ein weiterer Film hat einen als Dame verkleideten Schauspieler, der unentwegt Bananen isst, zum Thema. Es gibt auch Ansichten von Wolkenkratzern, darunter solche des Empire State Buildings, und Schlafende in endloser Wiederholung. Mehr Stillstand als Bewegung. Was vordem für ihn der Siebdruck — nicht in dessen künstlerischer, sondern mechanischer Anwendung — war, ist nun die Filmapparatur: Maschinen, mit deren Hilfe er seine Ideen verwirklicht. Da es Maschinen gibt, warum soll man sich nicht ihrer bedienen? Denn *malen ist schwer* — sagt der sonst schweigsame, sympathisch und trotz seiner Jugend schon morbid wirkende Andy Warhol.

La mort, y'en a marre — *der Tod von dem habe ich übergenug!* Dieser Ausruf Warhols leitet den Katalogtext³⁾ seiner jüngsten Ausstellung 1965 in Paris ein. Die Thematik ändernd rettet er sich in das Blumenmotiv. Aber ist es eine Rettung? Denn mit einer Fülle von Blumen werden bei uns die Toten bestattet. *Geziert mit Blumensegen, das unbetrünt zum Grab muß' gehn . . .* sagt Ophelia⁴⁾. Langsam selbst sterbend verbinden die Blumen die Toten mit den Lebenden. So sind denn auch Warhols Blumen weder lebendig noch tot, sondern nur gegenwärtig. Weniger anemonenhaft als anonym in Form und Farbe folgen diese mechanisch stellvertretend den Motiven der Unfälle,

¹⁾ POP ART AND HAPPENINGS (a. a. O.).

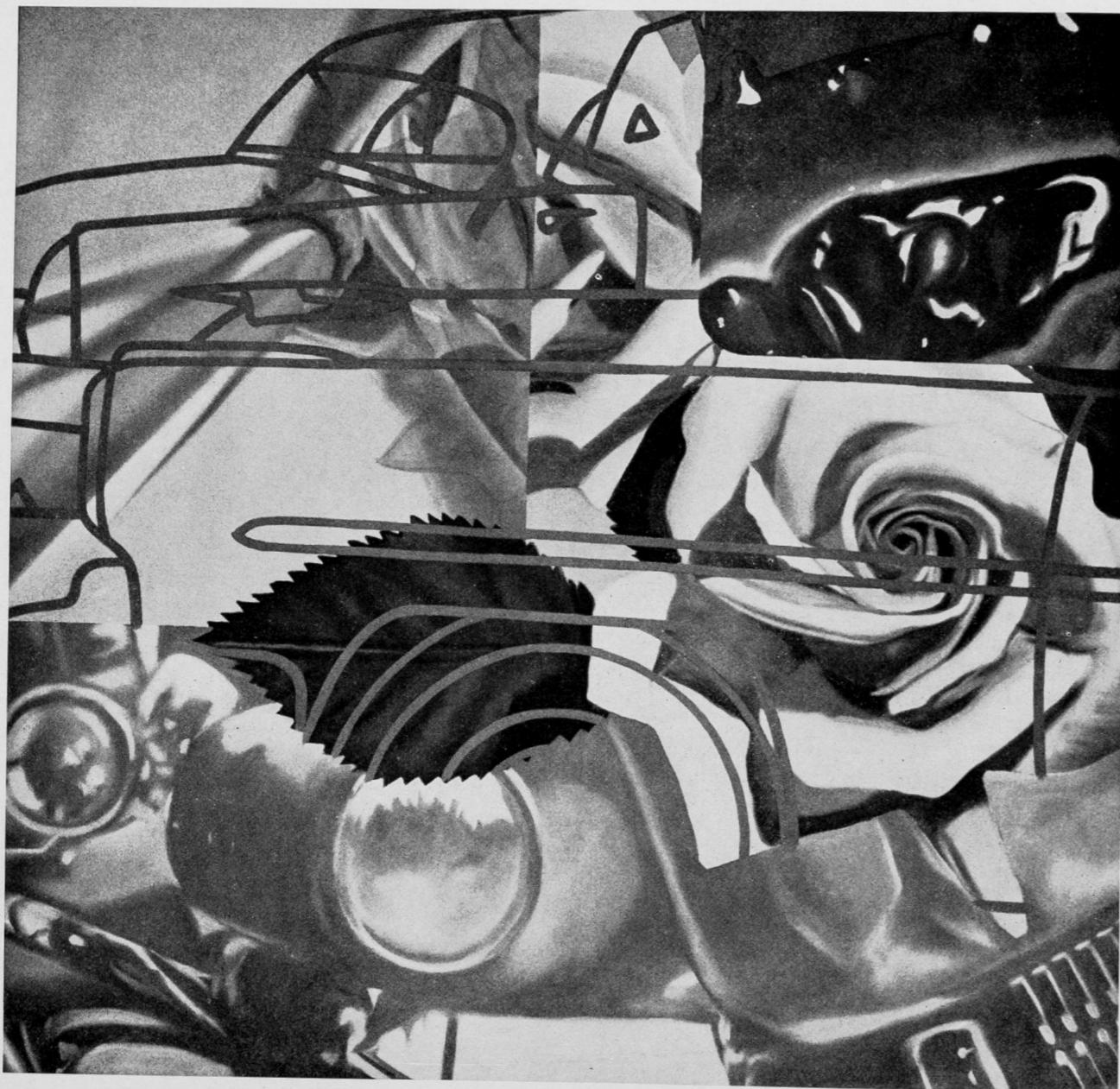
²⁾ KÜNSTLER BLEIBEN NICHT BEI IHREM LEISTEN (Die Welt Nr. 93, 22. April 1965).

³⁾ Otto Hahn (Galerie Ileana Sonnabend).

⁴⁾ HAMLET, 4. Aufz., 5. Auftr., Übersetzung A. W. v. Schlegel, Reclam-Verlag, Stuttgart, 1950).

Selbstmorde und leeren Filmstarportraits. Es gibt simpel-weiße Blumen in farbigen, ebenso simpel-farbige Blumen in schwarz-weißen Bildgründen. Blume an Blume in allen Größen, allen Farben und in beethaftigen Bildquadraten zusammengefaßt, die aneinandergereiht ganze Wände teppichhaft füllen könnten. Jedes Bildbeet ist aber dennoch im Kunsthandel einzeln zu haben.

Auch mit den Blumen ist für Warhol die Welt ohne Sonne und das Atelier ohne Tageslicht. Er schafft sich eigene Beleuchtung: geschliffene Spiegel, die sich unablässig drehen, werfen prismatisches Licht an die silbern tapezierten Wände, die kalt zurückstrahlen. Ebenso kalt und künstlich, ohne Beziehung zur Realität des lebendigen Lebens, in der es anscheinend keine unbeschwerte Kindheit gibt, sind Warhols Farben. Er malt nicht, sondern koloriert nur. Wie gesagt: malen ist schwer.



James Rosenquist: CAGE, 1964

James Rosenquist

In Rosenquists gemalten Rätselgärten, wie beispielsweise dem *Cage* (1964), führt eine künstlich schöne, käfigartig umschlossene Rose optisch in das Formlabyrinth des Bildes ein. Erst bei längerer Betrachtung erkennt man hinter den Stangen des Käfigs, die aus Umrisslinien von dicht nebeneinander befindlichen Autokarosserien bestehen und ein kinetisches Moment in sich bergen, daß auch noch Autoteile und ein Stück Tomatenscheibe dargestellt sind. Eine Art Residuum von Erlebtem in der Gleichzeitigkeit mit momentan Geschehenem; Zerstückelung und Zergliederung der Objekte, Zerstreung und Verschmelzung der Details zu einem Neuen und Ganzen.

José Pierre¹⁾ denkt vor solchen Bildern an die Formulierung der italienischen Futuristen — vor allem Boccionis und Severinis — anlässlich der ersten Pariser Ausstellung im Februar 1912: *ein Bild muß die Synthese sein zwischen erinnerter und geschener Form*. Der italienische Futurismus bejahte in seinem Malmanifest die neuen Tatsachen zeitgenössischer Entdeckungen der Wissenschaft und besonders der Technik. Im Mittelpunkt des Interesses stand der universale Dynamismus, der in Formen Ausdruck finden sollte, die Sichtbares und Unsichtbares gleichzeitig einbezogen. In der Sensation der Bewegung wurden die Dinge deformiert und durchsichtig dargestellt²⁾. Merkwürdig ist, daß eigentlich mehr die verbalen als die malerischen Formulierungen der Futuristen mit Rosenquists Werken vergleichbar sind.

Rosenquists gigantische Bilder sind dem großen, öffentlichen Thema des *american way of life* entnommen und diesem auch gewidmet. Eins davon ist das monströse *Opus F-111*, welches nach einem Kampfflugzeug der amerikanischen Luftwaffe titulierte ist. Es hat die Ausmaße von 3 × 26 Metern, übertrifft damit an effektiver Größe das reale Vorbild um zwei Meter und ist aus 51 Teilen zusammengesetzt, die nach Absicht des Malers auch einzeln im Kunsthandel zu haben sein sollten. Ein Bild ist eben ein Bild und offenbar

¹⁾ JAMES ROSENQUIST OU LE ROMAN DE LA ROSE (ROSENQUIST - Ausstellungskatalog, Galerie Ileana Sonnabend, Paris, 1964).

²⁾ Werner Haftmann: MALEREI IM 20. JAHRHUNDERT (Prestel-Verlag, München, 1954).

dann auch noch, wenn mehr als 98 Prozent vom Inhalt fehlen. Glücklicherweise wurde jedoch das Gesamtwerk für 60 000 Dollar vom Inhaber eines der größten New Yorker Taxiunternehmen gekauft und als die bedeutendste, künstlerische Leistung der letzten 50 Jahre gepriesen¹⁾. Das Opus soll im Rahmen einer öffentlichen Institution der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden. Derselbe Mäzen — Mr. Scull — erwarb auch Rosenquists *Four 1949 Guys* von 1962, eine Bildquadratur, bei der die Grenzlinien Schnitte durch menschliche Figuren in technischer Verkleidung sind.

Andere Themen der amerikanischen Gegenwart sind kaleidoskopartige Darstellungen von Wimpern, Lippen und Nylonstrümpfen der Vamps, welche Rosenquist auf den gleichen Nenner mit den *apokalyptischen*²⁾ *Stoßdämpfern* des letzten Fordmodells oder Grapefrüthälften bringt. Als Beispiel hierzu *Morning Sun*. Wie *Niagara Falls* stürzen die verschiedensten Fragmente von Realitäten, darunter sogar Spiegelbruchstücke, ins Bild und verrätseln es. Das gilt auch für das 1962 entstandene Werk *Hommage to the American Negro*, in dem politische, sportliche und erotische Wunschvorstellungen der schwarzen Rasse bildhaft durch eine Brille mit Symbolen ihres bereits vorhandenen Wohlstands verkettet sind.

Gewiß haben Rosenquists Rebusballette neben plakatartigen auch anekdotische und hyperreale Züge. Warum betont dann Edward F. Fry³⁾, daß diese Malerei nicht literarisch und surrealistisch sei? Auch ohne Frys ausschweifende Beschreibung von Rosenquists *Taxi* wäre dieser gemalte Nonsense von Tomatenscheibe, Autorad, weißen Rauchwolken, Stearinkerze, dem Zellophanbeutel mit Erdnüssen und der Hand im Ausschnitt einer Grasfläche nur fabulierend, erzählend sinnfällig. Fry ist der Ansicht, daß es sich bei derart frappierenden Darstellungen aktueller Realitäten um psychische Landschaften handelt, die auch den Stoff bieten für manche Film-Montagen und nicht zuletzt für die

¹⁾ Die Welt, Nr. 117, 21. Mai 1965.

²⁾ Edouard Jaguer: HÈCLICE (Phases, Nr. 8, 1. Januar 1963).

³⁾ ROSENQUIST (Ausstellungskatalog Galerie Ileana Sonnabend, Paris, 1964).

Literatur von Alain Robbe-Grillet, der den von Nathalie Sarraute vorbereiteten *Nouveau Roman* vertritt. Auch Blaise Cendrars *Poèmes Elastiquestes* werden in diesem Zusammenhang erwähnt. Dazu sei bemerkt, daß optische Residuen — mit traumhaften Tagesresten in Verbindung gebracht — noch keine *psychischen Landschaften* sind.

Der Kritiker O. Hahn¹⁾ sagt dagegen, daß Rosenquist sich des trompe-l'oeil-Effektes von Plakaten bediene. Seine Bilder seien riesenhafte Collagen von in- und übereinanderversetzten Reklamefragmenten; alles wirke neu, sensorisch und völlig glatt wie in Werbebildern, ungeheuer erotischen Träumen vergleichbar, deren Erotik aber *weiß* sei! Solche Reflexionen kann man anstellen. Sie könnten den Anstoß dafür gegeben haben, daß Rosenquist schon von 1961 an fraglos als einer der Pioniere²⁾ der Pop Art gilt.

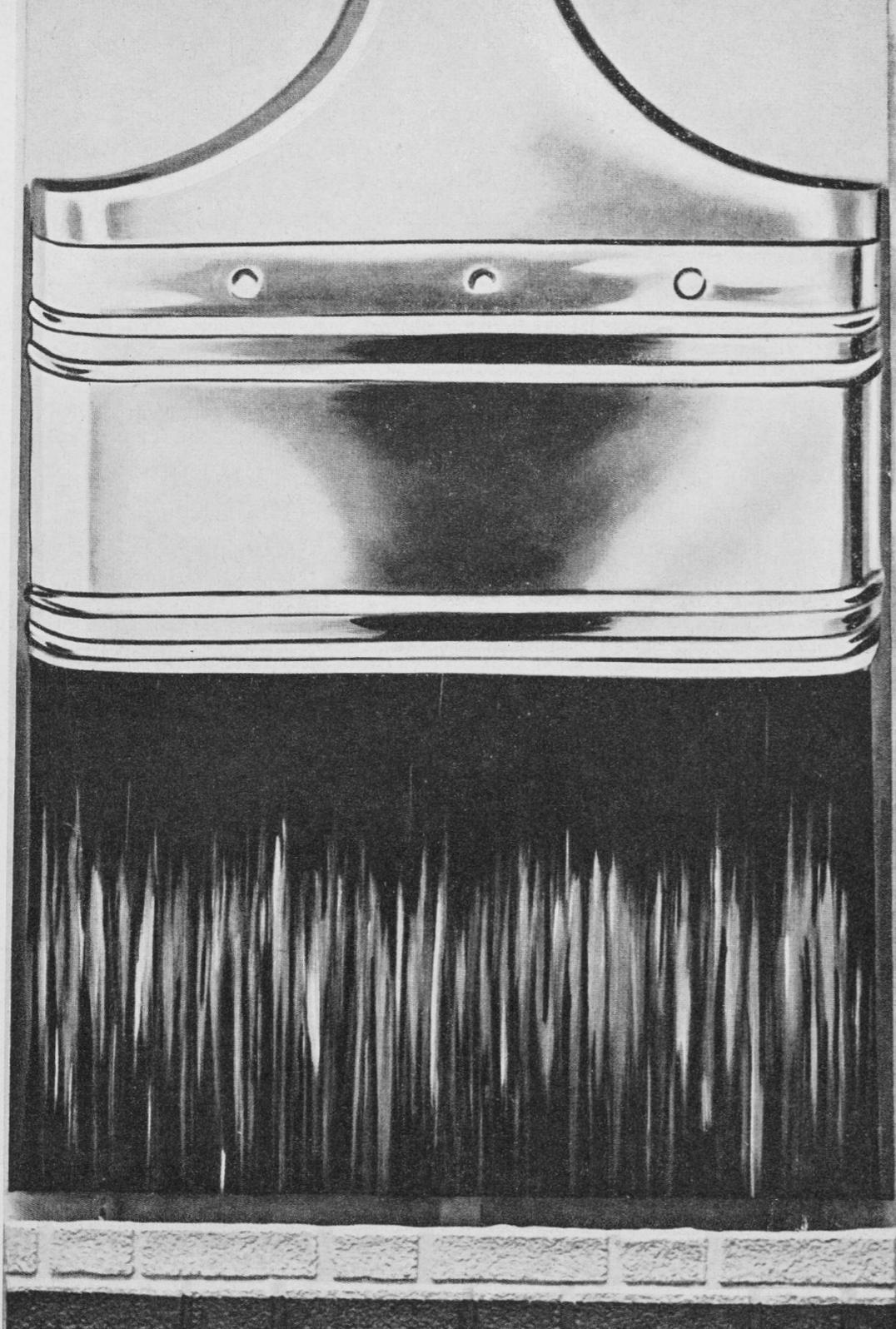
Den Kompartimenten seiner Bildgefüge nach ist Rosenquist mit dem belgischen Maler René Magritte, der von André Breton und der surrealistischen Bewegung inspiriert ist, in Verbindung zu bringen. Auch bei Magritte schieben sich Formen ineinander wie in *Les Jours Gigantesques*, den *Souliers* oder dem *Perpetuum Mobile*. Nur durch die Simultaneität von Erlebtem und spontan Gesehenem werden die Bildinhalte schlüssig. Abgesehen davon malt er ähnlich flach wie Rosenquist. Aber er bringt häufiger menschlich-prekäre Formen ins Bild und steigert die erotische Note bis ins fast Unerträgliche. Rosenquist wirkt wesentlich *keimfreier*. Verglichen mit Rosenquists *Silhouette* oder *White Bread* ist Magrittes Bildbau dagegen raffinierter.

Aber Edouard Jaguer³⁾ zählt gerade Rosenquist zu den seltenen Malern nach Magritte, die durch das Überraschungsmoment in ihrem Bildgefüge der Pop Art zu einem gewissen Erfolg verhelfen. Jaguer sagt, daß Rosenquist das real Gesehene — ohne es ganz zu zerstören — von innen her aufbreche. Auch strahle die überraschende Vielfalt optischer Residuen einen Reiz aus wie die

¹⁾ POP ART AND HAPPENINGS (a. a. O.).

²⁾ José Pierre: JAMES ROSENQUIST OU LE ROMAN DE LA ROSE (a. a. O.).

³⁾ ACCENT CIRCONSPECT (Phases Nr. 9, März 1964).

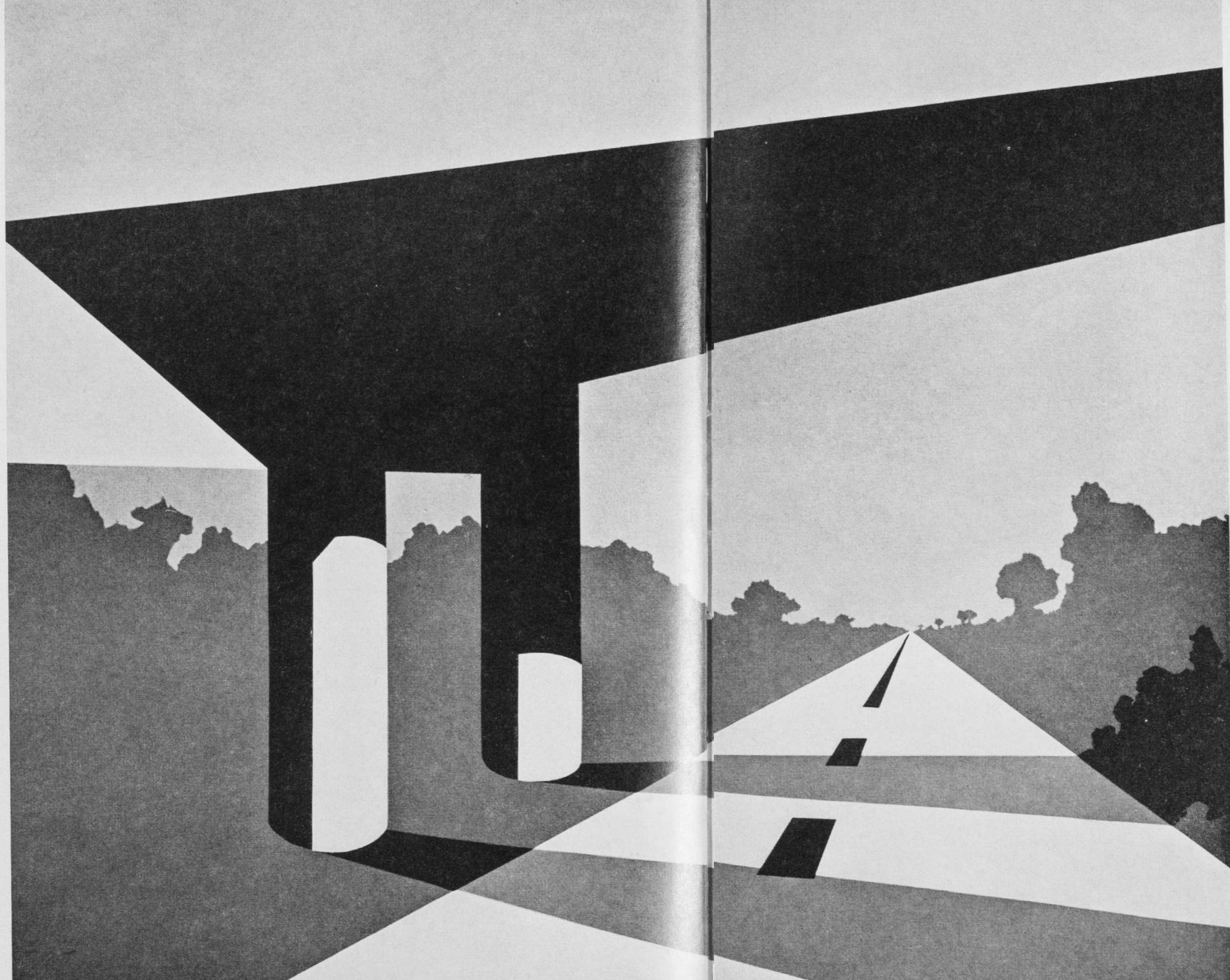


James Rosenquist:
PAINT BRUSH, 1964

fabulierende Halluzination eines Dioramas. Das rebellierend Neue dieser Malerei sei indessen kein dadaistisches Echo. Der Dadaismus würde in heutiger Zeit nur noch tangential ein vielseitiges Phänomen berühren, welches sich fortwährend zu definieren suche und den eingeschlagenen Wegen nach im Surrealismus einmünde.

Das Nebeneinander von Anekdote und motivisch-komplexer Anspruchslosigkeit kennzeichnet Rosenquist. Nach José Pierre beginnt es bereits mit seinem Namen, den er in Bezug setzt zu dem französischen *Roman de la Rose* aus dem 13. Jahrhundert. Obgleich dem Zeitgeist entsprechend noch in Versen geschrieben, wurde durch ihn eine neue, populäre Richtung in der Literatur eingeleitet, die Rabelais voraussagte (Henri Martin). Analog hierzu wird auch Gertrude Stein genannt mit ihrem Rhythmus *a rose is a rose is a rose*, der wohl ein Ausdruck schwer definierbarer Realität und zeitgemäßer ist als etwa Rilkes *Das Roseninnere*. Trotz der Relation zu seinem Namen ist Rosenquist mit dem Bildmotiv *Rose* zurückhaltend.

Rosenquist hat außerdem simple Malereien produziert, die lediglich das für die Pop Art typische *Banale des Banalen* betreffen. Vor der *Paint Brush*, einem flachen Handwerkerpinsel, der die ganze Bildfläche einnimmt und völlig plan gemalt ist, tauchen Zweifel auf, ob es sich hierbei um eine Parodie auf den abstrakten Expressionismus oder um eine Ironisierung der technisierten Einfallslosigkeit in moderner Zeit handelt. Beides ist möglich. Ähnliches könnte mit *White Bread*, den ausdrücklich mit Margarine bestrichenen Weißbrotstücken gemeint sein. Die Standardisierung, die auch im Bild getroffen ist, bildet ebenso das Thema des sonst einfältigen *Front Lawn*. Ob jene Bilder Rosenquists seiner Legitimation als Pop Artist dienen sollen, wäre die Frage.



Allan d'Arcangelo

HIGHWAY, 1962

Es liegt eine Zwangsläufigkeit darin, daß die Landschaft heute immer mehr industriell geprägt wird. Damit verschieben sich die Motive. In den USA, wo diese Entwicklung begonnen hat und sich in der Infrastruktur des Landes betont ausdrückt, bietet sich das Thema der Autobahn visuell soweit an, daß es von der Malerei aufgegriffen wird.

Bei Allan d'Arcangelo ist es aktueller Inhalt der Bilder und Zeichnungen. In seinen monumentalen Bilderserien aus den Jahren 1960 bis 1965, die er zum Beispiel *Barriers*, *Esso* oder *U.S.I.* benennt, sind die highways oder free-ways — im Widerspruch zur Verkehrslage — absolut leer dargestellt.

Dieser Widerspruch hat aber einen Grund, denn durch die Leere wird der Betrachter jeweils magnetisch ins Bild hineingezogen, als steuere er selbst mit hoher Geschwindigkeit auf den Fluchtpunkt im Bilde zu. Hier laufen die Linien der geraden, leeren Autobahn und die begleitenden, triangulären Waldkulissen, deren Gipfelinie den Horizont suggerieren, zusammen. Durch die übertriebene Deutlichkeit des Dargestellten wird der entfernt wirkende Himmel vom Fluchtpunkt aus in den Vordergrund gezogen und hier durch Barrieren optisch gehalten. Die Barrieren bestehen aus Verkehrs- bzw. Reklameschildern — schwarz-weißen Zebrastrifen, Caltexstern, Essozeichen — oder Wegweisern und Teilen eiserner Brücken und verursachen eine Art Polarität zwischen Vorder- und Hintergrund. Die polare Wirkung des Bildbaues wird durch monochrome Farben unterstützt. Dabei ist vor allem aggressives, mennigfarbendes Orangerot wichtig. Den Farben nach ist jede Autobahnlandschaft vorwiegend im Licht des späten Nachmittags oder Abends dargestellt. Die Bilder sind teilweise in Goldrahmen gefaßt.

Oft teilen die Barrieren das Bildganze in geometrische Flächen und setzen dadurch Akzente, die zunächst abstrakten Formen täuschend ähnlich sind. In Wirklichkeit handelt es sich jedoch um formreduzierte Motivausschnitte, deren großflächige Anlage plakativ wirkt. Auf Details ist zugunsten schematischer Perspektive verzichtet. Dies kommt auch in den neueren Zeichnungen, denen

Post- oder Landkartenausschnitte eingeklebt sind, zum Ausdruck. Mit der dritten Dimension sind die Bilder d'Arcangelos eine Ausnahme, welche die sonst für die Pop Art gültige Regel der gemalten Zweidimensionalität bestätigt.

Nicolas Calas¹⁾ spricht davon, daß schon de Chirico den Bildraum in ähnlicher Weise gestaltete und der realen Landschaft dabei einen fremdartigen — er nennt es *afrikanischen* — Charakter gab. De Chirico hätte kaum ahnen können, daß ein halbes Jahrhundert später seine Bildstaffage — von Calas als *Biscuits* bezeichnet — popartig wirken würde. Hierzu wäre zu bemerken, daß es sich bei de Chirico um eigenwillige künstlerische Lösungen handelt, während dies von d'Arcangelos Werken nicht gerade behauptet werden kann.

Tatsächlich ging de Chirico in seiner Malerei vom einfachen Dasein der Gegenstände aus, stellte diese aber — im Gegensatz zu d'Arcangelo — in eine geheimnisvoll leere Traumwelt. Man denke nur an de Chiricos Bilder verlassener Plätze mit Bogengängen, Statuen und deren lange Schatten. Zu dem Gefühl für die Leere und die Empfindung der inneren Bedeutung der gewöhnlichen Gegenstände in dieser Leere war de Chirico durch Nietzsches *Turiner Briefe an seine Schwester*²⁾ inspiriert worden; hierin sind italienische Plätze beschrieben. Aus diesem Zusammenhang heraus entwickelte de Chirico eine höchst persönliche Bildlogik, die zwei verschiedene Komponenten vereinte: das Empfinden für die nicht sinnliche Schönheit der Materie und die aus der Antike hergeleitete Phantasie.

Zwar bieten sich zum Vergleich mit d'Arcangelos Bildern äußere Merkmale von de Chiricos Malerei an. Sie betreffen die Perspektive, die Darstellung der leblosen Materie, zum Teil die nachmittäglichen oder abendlichen Farben und bisweilen die gelängten Schatten. Von einer immanenten Bildlogik wie bei de Chirico kann jedoch bei ihm keine Rede sein. Im Gegenteil: das Neue daran sind die Barrieren; sie zerschneiden die Bildfläche und sperren den Bildraum, treiben zum Abstrakten ohne Abstraktion zu sein.

¹⁾ D'ARCANGELO (Ausstellungskatalog Galerie Ileana Sonnabend, Paris, 1965).

²⁾ Werner Haftmann: MALEREI IM 20. JAHRHUNDERT (a. a. O.).

Trotzdem ist es d'Arcangelo in einigen seiner Werke mit Hilfe der Polarität zwischen Barrieren und Fluchtpunkt gelungen, das Gefangensein in der modernen Zeit und damit das Moment der furchtbaren Verkehrseile, der Unruhe sowie des Getriebenseins in einem Schema ohne Menschen darzustellen.

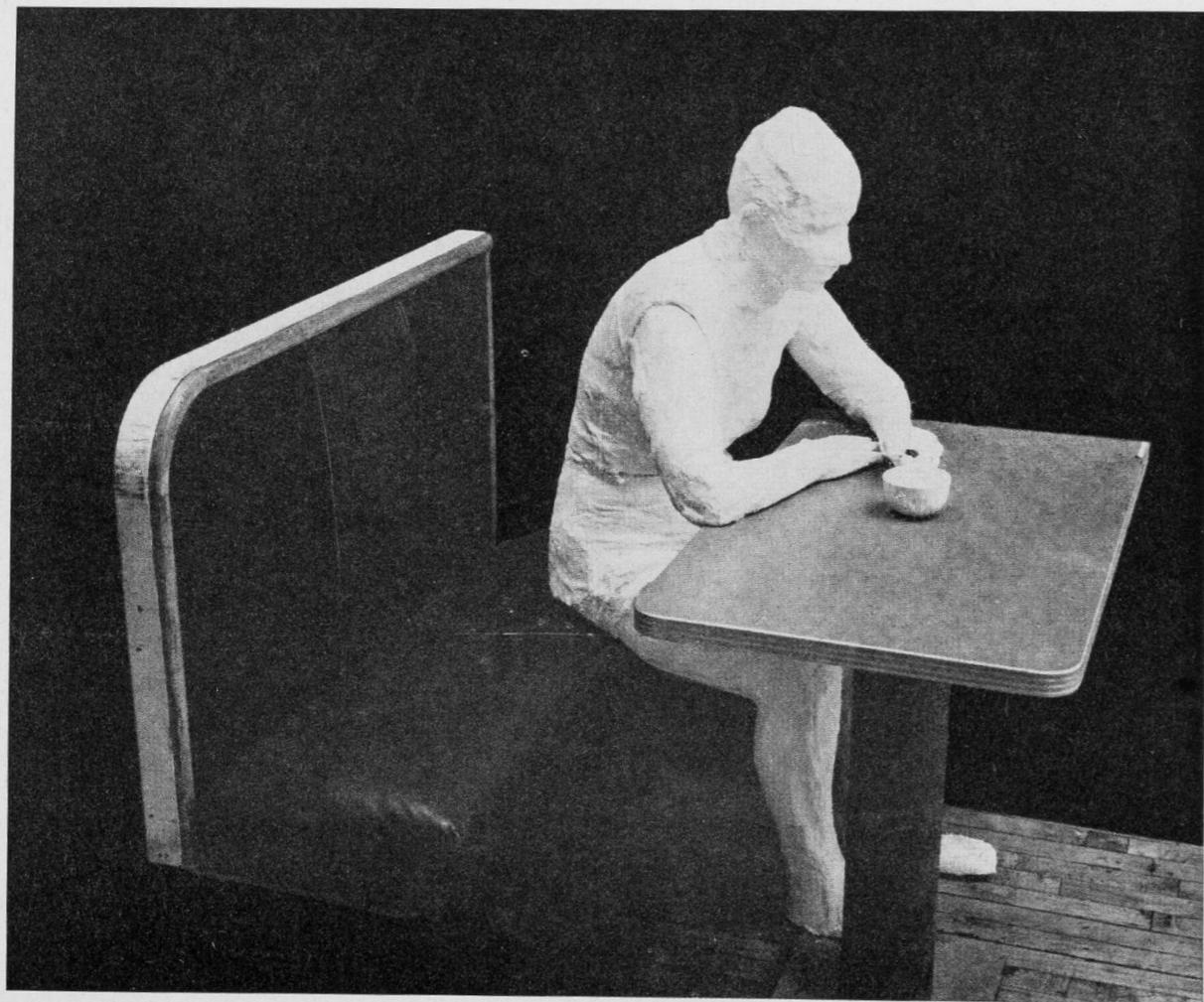
Aber in anderen Malereien d'Arcangelos wirkt gerade die Polarität im Bildgefüge irritierend. Das ist besonders bei jenen Bildern der Fall, welche speziell mit Reklameemblemen von Esso und Caltex versehen sind. Will Grohmann¹⁾ fragt sogar, ob es Politik sei, wenn d'Arcangelos *Christmas Eve* einen highway mit Wegweiser nach Bethlehem (Bethlehem-Steel) zeigt. Vielleicht befindet man sich angesichts solcher Darstellungen nicht nur vor zugkräftigen Plakatbildern, sondern überhaupt links von Null; das heißt an einem Punkt, der mit Kunst nichts mehr zu tun hat, sondern mit dem etwas Neues beginnt, das als eine Art Dokumentation von Zeitsymbolen oder tatsächlich als gelenkte Bildpolitik gelten kann.

¹⁾ POP — DIE REVOLUTION DES INHALTS (FAZ Nr. 294, 18. 12. 1964).

Pop-Lenkung

Daß Galerien Künstler unter Vertrag nehmen, ihnen oft über Jahre hinweg gegen eine bestimmte Anzahl von Plastiken oder Bildern ein monatliches Salär zahlen, entspringt, vielfach geäußertem Verdacht entgegen, durchaus nicht nur der Gewinnsucht des Händlers oder des Künstlers Streben nach finanzieller Sicherheit. Vielmehr bedeutet über die Existenzsicherung hinaus für den Plastiker oder Maler eine solche Bindung, daß die Galerie bemüht ist, ihn in die großen Ausstellungen zu bringen, Käufer und Kritik für seine Arbeiten zu interessieren in einem Maße, wie es dem Künstler allein heute kaum noch möglich ist. Natürlich ist damit auch die Gefahr gegeben, zumal in unseren Tagen nahezu ungehemmter Kauflust, daß der Künstler von seiner Galerie gelenkt und einer Konsumideologie unterworfen wird, die zwar für kurze Zeit Erfolg verheißen mag, aber auf länger gesehen unvermeidlich zu einer Vertrauenskrise führt. Und die beschränkt sich dann nicht auf den Einzelfall, sondern bewirkt zwangsläufig die Verallgemeinerung. Gerade deshalb gilt es, schon den Anzeichen drohender Entgleisungen zu wehren. Als kürzlich ein amerikanischer Maler von einem längeren Europa-aufenthalt nach New York zurückkehrte und sich wieder in die Anwesenheitsliste seiner Vertragsgalerie eintrug, stellte ihn diese unversehens vor die künstlerische, man könnte auch sagen merkantile Alternative: Sie geben ihren Vertrag auf oder entschließen sich, bis auf weiteres nur noch pop zu produzieren. Unter sanftem Dollardruck entschied der Maler sich für pop. Doch damit nicht genug, die Vorschriften reichten weiter. Autobahnverkehrsschilder, sorgfältig ausgeführt auf Leinwand, wurden gefordert, der also Geplagte lieferte, Erinnerung an vorschriftsfreie Tage, deutsche Autobahn-schilder, um alsogleich über seine nationalen Pflichten belehrt zu werden: Schilder gut, aber bitte amerikanische. — Es ist verständlich, wenn der New Yorker Handel versucht, den Erfolg der amerikanischen pop art auf der vergangenen Biennale in Venedig zu untermauern. Sollten aber derartige Praktiken sich mehren, so wäre damit der erste Schritt getan auf dem Wege zur Diskreditierung der Kunst und ihrer Galerievertreter. Aber noch ist es, Gott sei Dank, ein Einzelfall. Daß er es bleibt, dafür steht hoffentlich das Korrektiv der Kritik und der seriösen Galerien.

R. Ww.



George Segal: WOMAN IN A RESTAURANT BOOTH, 1961

George Segal

Im Herbst 1963 fand in Paris¹⁾ die erste europäische Ausstellung der Werke George Segals statt. Gezeigt wurden folgende Montagen²⁾ aus den Jahren 1958 bis 1963: *Man on a Bicycle*, *Woman leaning against a Chimney*, *Woman painting her Fingernails*, *Lovers on a Bench*, *Gottlieb's Wishing Well*, *Woman in a Red Jacket* und *Woman in a Restaurant Booth*.

Wie die Titel sagen und die Abbildung zeigt, handelt es sich dabei um menschliche Gipsfiguren und vorgefertigte Objekte, die zusammen ein Ensemble ergeben und jeweils etwas Alltägliches darstellen. Die Figuren bestehen aus zum Teil überlebensgroßen Modellen, deren Körper mit Bandagen oder Tuchstreifen, die vorher in nassen Gips getaucht wurden, umwickelt sind. Sowohl durch das Umwickeln als auch durch das Fehlen entsprechender Modellierung sind die Feinheiten der menschlichen Anatomie oder auch jegliches kunstvolle Spiel von Licht und Schatten derart nivelliert, daß die Figuren völlig starr wirken. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch das kalte, gespenstisch-gipsige Weiß. Hier könnte — nach Arp³⁾ — vom weißen Mund der Banalität gesprochen werden. Ein Clownsmund. Anekdotisch gesehen mag Segal durch seine frühere Beschäftigung mit Hühnerzucht auf seinem Pachthof dazu angeregt worden sein, die Farbe gekalkter Hühnerställe und die Vorstellung kalkig hüllender Eierschalen auf seine plastischen Formen zu übertragen.

Die Figuren sind durch ihre Haltung meist auf Realobjekte bezogen, sei es nun einem Fahrrad, einem Spielautomaten oder Bank, Tisch und Tasse, wie sie in jedem Drugstore zu finden sind. Diese ready-mades sind so beschaffen, wie sie jedermann aus dem Alltag kennt; die von ihnen abhängigen Figuren dagegen erscheinen — obwohl sie keine Portraits darstellen — zunächst auch ganz bekannt und vor allem nah, jedoch lediglich durch ihre menschlichen Umrisse; dann aber umso weiter entfernt durch ihre phantomartige Verlorenheit.

¹⁾ Galerie Ileana Sonnabend.

²⁾ Übersetzt: Radfahrer, Frau an einen Kamin gelehnt, Frau manikürt ihre Fingernägel, Liebespaar auf einer Bank, Gottlieb wünscht Glück, Frau in roter Jacke und Frau in einer Kneipe.

³⁾ GESAMMELTE GEDICHTE (Limes-Verlag, Wiesbaden, 1963).

Allan Kaprow¹⁾ stellt dazu zwei Fragen: ob man die *présences* von George Segal als Skulpturen bezeichnen kann und ob es sich bei diesen Zusammenfügungen von menschlichen Gipsformen und anderen Objekten um Abstraktion oder Ähnlichkeit handele. Diese Fragen sind unvermeidlich in Anbetracht der Montagen, die ebenso stumpf wie penetrant heterogen wirken. Vor allem deshalb wohl, weil die Gipsform vom Menschen im Bereich zwischen Mumie und Panoptikumsfigur steht. Dadurch erweckt sie nicht im originalen Sinne den Eindruck einer Skulptur und ist innerhalb ihres banalen Ensembles — im Gegensatz zum dazugehörigen Objekt — weder abstrakt noch realistisch, eher als hybridisch zu bezeichnen.

Segal sagt, daß er, eines Tages der akademischen Rezepte müde, einen realen Raum schaffen und ihn mit irgendeinem Volumen — welches er *Skulptur* nennt — ausgestalten wollte, um dann selbst in unmittelbarem Kontakt zu diesem Volumen zu treten. Er beruft sich dabei auf Brancusi, dessen *Traum es gewesen sei, den Raum, den er bewohnte, mit Skulpturen zu füllen*. Hierzu sei bemerkt, daß sich zwischen Brancusi und Segal Abgründe auftun, die auch kaum dadurch überbrückt werden können, daß man von Brancusi aus auf Rodin zurückschaut. Rodin interessiert in diesem Zusammenhang durch den realistischen Gehalt seiner Gestalten. Sie erregten den Verdacht der zeitgenössischen Kritik, denn einige dieser meist für die Ausführung in Marmor konzipierten Figuren wurden als simple Abgüsse vom lebenden Modell bezeichnet. Otto Hahn²⁾ erwähnt dasselbe bei Segal, ohne etwas Schockierendes daran zu finden.

Nun, Segal kreierte seinen eigenen Raum und seine menschlichen Attrappen. Ob ihm dabei die Rauffüllung oder nur eine Art Möblierung gelungen ist, bleibt dahingestellt. Jedenfalls sagte er, daß er selbst auf seine Gebilde reagieren würde, als seien sie Menschen aus dem amerikanischen Alltag.

¹⁾ SEGAL (Ausstellungskatalog Galerie Ileana Sonnabend, Paris, 1963).

²⁾ POP ART AND HAPPENINGS (a. a. O.).

Es mag sein, daß ein Amerikaner aus seiner Umgebung heraus, die nicht so geschichtlich-kulturell beladen und daher begriffsmäßig komplex ist wie die europäische, den Vorstoß in diese Art Realität wie eine Entdeckung empfindet. Für einen Europäer jedoch ist eine Panoptikumsfigur immer gegenwärtig und darüber hinaus Bestandteil einer Tradition, die bis in die Antike zurückführt¹⁾. Dort allerdings handelt es sich zunächst um magische Ritualplastik, die dann in der Zeit Ludwigs XIV. den sakralen Sinn gänzlich verlor und damit zur entgeistigten Wachsf figur wurde. So kennen wir sie heute und ordnen sie nicht dem Begriff der Kunst ein. Die Schaustellung von Figuren, die nicht in die Kunstsprache übersetzt sind und nur die äußeren Hüllen von Menschen zeigen, die — berühmt oder berüchtigt — die Öffentlichkeit interessieren, ist peinlich-grotesk, ganz besonders dadurch, daß sie so nahe treten ohne nahe zu sein. Diese Nähe hat Segal gesucht und in seinen Figuren darstellen wollen. Dabei ist aber die gemeinte Nähe keine emotionale Nähe oder nur eine trügerische für den zwischenmenschlichen Bereich. Denn das Bewußtsein der Nähe entsteht im menschlichen Bereich doch dadurch, daß spezifische Wesensbezüge erkannt oder wenigstens geahnt werden.

Segals Figuren sind aber ohne derartige physiognomische Atmosphäre gedacht. Michel Courtois²⁾ betont: sie seien weder Mannequins noch Charaktere, Skulpturen oder Theaterfiguren, sondern lediglich objektiv gegenwärtig. Hier drängt sich die Frage auf, wieso dennoch der alltägliche Mensch, objektiv in seiner banalen Umgebung dargestellt, in einem so alpdruckhaften Abbild erscheint, das eher vereinsamt als nahe wirkt. Die isolierte Verlorenheit der Figuren, denen sich Segal benachbart fühlt, kann als Hinweis auf die Unsicherheit der menschlichen Existenz im technischen Zeitalter und ihre Vereinsamung in einer primär kontaktarmen Gesellschaft verstanden werden. Eine ähnliche Verfremdung ist auch Panoptikumsfiguren eigen.

¹⁾ v. Schlosser: GESCHICHTE DER PORTRAITBILDHAUEREI IN WACHS (Jahrbuch des allerb. Kaiserhauses, 29, 1910).

²⁾ SEGAL (Ausstellungskatalog a. a. O.).

Die Figuren des Panoptikums sind jedoch von denen Segals dadurch unterschieden, daß es sich bei den einen um pedantisch genaue Kopien in Wachs, bei den anderen um meist überdimensionale Mumifizierungen in Gips handelt. Während die einen gar keinen Anspruch auf Kunst — im Sinne bildender Kunst — erheben, ziehen die anderen den Begriff der Kunst überhaupt in Zweifel.

Vielleicht sind Segals Montagen ein Versuch der heute vielfach angestrebten Integration von bildender Kunst und Literatur. Denn Segals Figuren wirken keineswegs durch ihren plastischen Gehalt, sondern durch ihren anekdotischen Charakter. Zurecht wurden sie deshalb auch als *Happenings Gelées* — gefrorene Happenings — bezeichnet. Diese in Gipslappen gehüllten Gestalten sind Gefangene, zur Einsamkeit und Unsicherheit verdammt in einer amerikanisch-pluralistischen Gesellschaftsordnung. Hat Sartre indirekt Pate gestanden?

Happenings

Die Bezeichnung *Happenings* täuscht zunächst: denn es ereignet sich recht wenig dabei. Happenings sind nicht nur — wie bisher spektakulär üblich — zur Unterhaltung von Konsumenten da. Geschulte Schauspieler treten nicht auf. Der Zuschauer ist ad hoc aufgefordert, selbst mitzuspielen. Überhaupt ist der Mensch als Reflexions- und Aktionszentrum dabei das Wichtigste¹⁾. Dementsprechend fehlt auch die teure und anspruchsvolle Theaterdekoration. Hier erfüllen außer gewählten auch zum Teil wie zufällig gefundene Objekte denselben Zweck. Eine Bühne ist auch nicht für jede Veranstaltung unbedingt erforderlich. Der Darstellungsraum ist weiter oder enger gefaßt, das heißt, er kann eine ganze Stadt mit Umgebung — dabei auch den Flugplatz — eine Kirche, eine Kunstgalerie, ein Magazin, einen Hinterhof beziehungsweise einen engen Kellerraum oder Dachboden einnehmen. Als Schauplatz dient jedweder Ausschnitt realer Umgebung. Umständliche Proben von regulären, bewußtseinsverändernden Theaterstücken fallen aus, denn es liegen keine dramatisch ausgefeilten Texte zugrunde. Wohl aber eine Art soufflierender Libretti, denn es handelt sich bei den Happenings nicht um improvisiertes Theater, wie häufig vermutet wurde, weil die Darsteller sehr frei agieren können und — wie in Stegreifspielen — selten kontrolliert werden. Komposition und Aufführung sind dennoch vorbereitet und bilden ein artistisches Ganzes. Natürlich gibt es Ausnahmen von der Regel, wenn Kompositionen so einfach sind, daß für die Aufführenden keine Schwierigkeiten erwartet werden oder die Autoren der Happenings selbst die Hauptrollen übernehmen. Im Gegensatz zur *Commedia dell'arte* und anderen Stegreifkomödien — in denen sowohl der Charakter der Darsteller als auch Zeit und Ort der Handlung bestimmt werden — ist das alles in den Happenings oft unbestimmt, niemals aber improvisiert, wenn auch nicht professionell.

Happenings sind nicht nur, wie traditionelle Theaterstücke, optisch und akustisch in geistigem Zusammenhang wahrnehmbar. Es gibt außer Sichtbarem auch Unsichtbares, außer Verbal-Stakkatohaftem auch Unverbal-Silenziöses;

¹⁾ Wolf Vostell: HAPPENING (Theater heute, Nr. 5, Mai 1955).

Passagen oder ganze Veranstaltungen, die nur aus Geräuschen bestehen. Dazu kommen noch solche, in denen Gerüche eine Rolle spielen. Die Themen sind dem täglichen Leben entnommen, schließen dabei Ernst und Faxen im nutzlosen Spiel mit moderner Technik und Wahrscheinlichkeiten ein. Zwischen Aktion und Nicht-Aktion oder mehr durch ausgelassene als gesprochene Worte steht der einzelne Darsteller auch in elegischem Nichtstun und Zweifel wie vor einer Mauer. Aber im Gegensatz zu Jean Paul Sartres Formulierungen sind diese Situationen dann besonders langweilig. Man amüsiert sich durch Langeweile.

Dennoch haben die Darsteller, Gegenstände und mechanischen Effekte eine konkrete Tendenz. Obwohl Geräusche, Musik und Visuelles vorherrschen, liegen Happenings nicht mit pantomimischen, komödiantischen oder varietéhaften Darbietungen in einer Linie. Denn die Idee eines Happenings wird vom Autor angegeben, von den Darstellern aber nur konkret und möglichst ohne eigene Version verkörpert. Dabei können die Darsteller selbst zu Gegenständen und die Gegenstände zu Darstellern werden. Eine Art Situationskomik ist vorhanden, Nichtigkeiten werden hochgespielt.

Während der geistig-informative Gehalt des traditionellen Theaters in logischen — des absurden Theaters in unlogischen — Zusammenhängen steht, sind, wie Michael Kirby¹⁾ sagt, Happenings alogisch. Damit ist gemeint, daß die individuelle Idee der Kreation wohl dem Autor klar ist, diese aber keinen allgemein verständlichen, informativen Charakter hat. Das würde zu abstrakten Deutungen Anlaß geben, wenn den Happenings nicht betont sensorische Effekte zugrunde lägen.

In *The Art of Assemblage*²⁾ bemerkt William Seitz, daß die als Happenings bekannten Produktionen ihren Ursprung in der Malerei und der Collage hätten und meint damit die Juxtaposition der Künste. Durch diese Äußerung rücken Rauschenbergs combine-paintings, die ereignishaft reale Gegenstände in eine

¹⁾ HAPPENINGS (E. P. Dutton & Co., Inc. New York, 1965).

²⁾ The Museum of Modern Art, New York, 1961).

malerische Umgebung fassen, in den Vordergrund. Man soll sich also Happenings als ein Ensemble von *Umgebung und Aktion* vorstellen. Bei der Vertiefung in diesen Zusammenhang war es für Kirby naheliegend, in seiner Anthologie über Happenings auch an die amerikanischen Bewegungsmaler der *Action-Painting* — wie zum Beispiel Pollock — sowie an Mathieus schaustellerische Malerei zu denken. Gleichmaßen wären die Dadaisten mit ihren Aufführungen im *Cabaret Voltaire* in Zürich und Kurt Schwitters mit seinem theaterhaften *Merzbau* in Hannover zu sehen. Auch das *Bauhaus*, die surrealistischen Filme — Cocteau, Hans Richter und andere — sowie die Tanzgymnastik werden herangezogen. Also können Happenings nicht als spontan aufgetretene Neuheit, sondern als das Ergebnis vorangegangener Bemühungen in dieser Richtung gelten.

Es bleibt nicht aus, daß der Stil der Happenings auch auf grenznahe Gebiete übergreift. Im *Théâtre de l'Ambigu*, Paris, veranstalteten 1965 die Lettristen unter der Leitung von Isidore Isou ein lettristisches Antiballett. Der Vortrag dieser speziellen Poetik wurde zu einem Ereignis, das in bezug auf Banalitäten mit einem Happening konkurrieren konnte. Das ist ein Fall, aber er ist typisch.

Zu den Inspiratoren der Happenings gehört der mit Jasper Johns und Rauschenberg befreundete Musiker John Cage. Er hielt Vorträge über *die gleichzeitige Darstellung nicht verwandter Ereignisse — simultaneous presentation of unrelated events* — in Herleitung von der Dada-Tätigkeit und beeinflusste damit verschiedene Bereiche der Kunst. H. H. Stuckenschmidt ¹⁾ sagt, daß Cage den traditionellen Musikbegriff vollständig liquidiert. Cage lehrte in New York an der *New School* im Sektor für Musikkompositionen. Aber sein Hauptinteresse galt der Integration anderer Künste in die Musik. Zu seinen Schülern zählte der New Yorker Maler Allan Kaprow, der die Malerei aufgab und nun als der eigentliche Urheber und Mentor der Happenings gilt. Er komponierte kurze Stücke unter Hinzufügung konkreter Geräusche in Zusammenhang mit Bewegungen und Bildwerken. Um Assoziationen mit theaterhaften Darbie-

¹⁾ ABSURDES MUSIKTHEATER (Theater heute, Nr. 5, Mai 1965).

tungen im üblichen Sinne zu vermeiden, kreierte er zunächst auch die Bezeichnung *Happening*, welche er selbst als unglücklich erachtete. Bevor er noch einen Wortsatz finden konnte, wurde die Formulierung von anderen Künstlern und vor allem von der Presse sofort aufgegriffen und verbreitet.

Kaprow geht von der *Action-Collage-Technik* aus und verschweigt nicht sein Interesse an Pollocks Aktionsmalerei. Das kann man auch Kaprows Bildern, die nun Bestandteil seiner Happenings geworden sind, durchaus ablesen. Seine Happenings, in denen er selbst als Darsteller auftritt, setzen sich meist aus vier Komponenten zusammen: erstens aus dem So-Sein einer Aktion — zu mehreren oder einzeln — ohne besondere Bedeutung und dieses physische, fühlbare Dasein ist ihm sehr wichtig; zweitens aus dargestellten Phantastereien, die — obwohl dem Leben entnommen — doch diesem nur vage entsprechen; drittens ist für die Ereignisse eine bestimmte Anordnung notwendig und schließlich ist die symbolische oder suggestive Bedeutung des Ganzen wichtig. Alles soll flexibel ineinander übergehen. Da manches, wie zum Beispiel das Wetter, schwer darstellbar ist, versucht er für die verschiedenen Grade der Flexibilität Parameter in Gestalt von kontrollierbaren Bildwerken — beispielsweise eine Schneelandschaft — einzusetzen. Kaprows Bemühungen sind ein ernst zu nehmendes Suchen. Das gleiche kann man nicht ohne weiteres von allen Happening-Autoren sagen.

Die Titel seiner bekanntesten Happenings lauten: *18 Happenings in 6 Parts, Coca-Cola — Shirley Cannonball* mit Bauhaus-Einfluß, dem auf Kontrasten basierenden *A Spring Happening* und *The Courtyard* mit symbolischen, eruptiven Bergen aus kombustibler Pappe. Die genannten Veranstaltungen, von denen in Hans Richters *Dada-Buch* ¹⁾ eine ausführliche Beschreibung über *The Courtyard* vorliegt, wurden maßgebend für alle folgenden Darbietungen dieser Art.

¹⁾ a. a. O.



THE COURTYARD, 1962, New York

Einzelne Beschreibungen von Happenings würden den Rahmen dieser Schrift zu sehr erweitern. Deshalb sollen von den amerikanischen Happening-Produzenten Red Grooms und Robert Whitman nur erwähnt sein, während Jim Dine und Claes Oldenburg als gleichzeitige Pop-Artisten hier mehr interessieren.

Jim Dines Veranstaltungen klassifizierte Kaprow als komische Happenings, während Dine selbst seine Schöpfungen gar nicht so komisch fand. Im Gegenteil, er registrierte, daß das Publikum bei seinem *Car Crash* — Kirby spricht hierbei von *Transvestite Cars* — nicht lachte. Sein erstes Happening hieß *The Smiling Workman* und fand in der Judson Church statt. Er selbst erschien dabei mit langem, rotem Hemd, Gesicht und Kopf ebenfalls rot bemalt. Als Symphonie in Silber trat Dine dagegen in *Car Crash* auf. Er verwendet häufig Kleider, Kostüme und Masken, sowohl in seinen Happenings als auch bei Ausstellungseröffnungen seiner Werke wie in diesen selbst. Vielleicht empfindet Kaprow gerade deshalb jedes Bild von Dine mehr oder weniger als ein Happening. So gesehen hält Dine seine Bilder für falsch interpretiert. Da ihm überhaupt mehr an Bildwerken gelegen ist, brach er frühzeitig seine Tätigkeit als Happening-Autor ab. Er merkte, daß diese neue Richtung zur Mode wurde und jeder jedes veranstalten wollte. Umsomehr erstehen nun die Happenings in seinen Bildern. Aber 1965 nahm er die Happening-Kreation wieder auf, hatte damit jedoch wenig Erfolg. Der Inhalt dieses Ereignisses — die einstündigen, klagenden Tonbandgeständnisse eines traurigen Zeitgenossen auf dem Sessel als imaginärer Couch eines Psychoanalytikers — waren für das Publikum doch zu ermüdend und zu langweilig. Lil Picard¹⁾ sah in diesem Happening von Dine Anzeichen des Abstiegs.

Die Happenings von Claes Oldenburg haben — wie auch bei Dine — immer dieselben Objekte, die ihn auch in seiner bildnerischen Arbeit beschäftigen, und dazu noch Kraftwagen zum Inhalt. Mit diesen Gegenständen wird im Happening lebendiger Kontakt hergestellt als Methode, Objekte unter Zuhilfenahme

¹⁾ a. a. O. Die Welt Nr. 93, 22. April 1965.

von Menschen in Bewegung zu halten. Seinen Veranstaltungen liegen aber — im Gegensatz zu denen von Kaprow — keine komplexen Kompositionen zugrunde. Er perfektioniert die Details von Ereignissen, die keine Ereignisse sind. Der Schauplatz kann irgendwo in einem Raum oder innerhalb einer Nation sein und mit Begriffen wie Wasser und Land, alt und neu, sauber und schmutzig zusammenhängen. Oldenburg kennt beim Entwurf seiner Happenings — anders als bei seinen bildnerischen Werken — keine methodischen, die Objekte betreffenden Grenzen, um Ereignisse zu kreieren. Sein *Injun* wird als surrealistisches Happening bezeichnet. Die *Autobodys* dagegen realisieren fünf seiner *Gedichte* über Automobile verschiedener Typen. Alle Darsteller — darunter die Fahrer, Oldenburgs Frau Pat, Service-Station-Mannequins und andere — steuern in Abständen mehr oder weniger schnell einen Parkplatz an, um dort komische Belanglosigkeiten zu tun, wodurch also das oldenburgsche Ereignis entsteht. Dann sind noch *Gayety* und *World's Fair* zu nennen. Als Autor von Happenings ist Oldenburg sehr produktiv.

Pop Art und Happenings verfolgen dasselbe Ziel durch Umkehrung der Methoden: die Schöpfer der einen bringen Realitäten in den imaginären Kunstbereich hinein, die Autoren der anderen lassen Irreales in der Realität zum Ausdruck kommen. Beide — besonders die Happenings — haben noch Zeit zur Erreichung des Ziels vor sich, wenn sie nicht schon vorher durch artistische Neuheiten überrollt werden.

Konklusionen

Mottos aus Hans Richters *Dada* — Kunst und Antikunst:

Die Wüste wächst, weh dem, der Wüsten birgt (Nietzsche).

Erst muß die Kunst ganz mißachtet, erst muß sie für ganz unnütz gehalten werden, bis sie in Ihre Rechte wieder eintreten kann (Philipp Otto Runge).

Wäre das Buch ein Happening-Entwurf, dann würde auch der Leser am Teamwork beteiligt sein. Wir hätten gemeinsam und selektiv die Werke der Pop Artisten betrachtet, vielleicht nicht ohne das Bewußtsein, daß die Pop Artisten umgekehrt auch uns kritisch ansehen. Beim Auseinandergehen würden wir Konklusionen in der Schwebe lassen, gewissermaßen die Coca-Cola-Flasche nicht ganz leeren oder den Rest verschütten.

Aber dies Buch ist kein Happening-Script. Deshalb bleibt abschließend einiges zu sagen.

In den Werken der Pop Artisten sind Ironie und Humor nicht zu übersehen. Beides bezieht sich nicht auf die Betrachtung der Umwelt allein, sondern auch auf die Kunst.

Mit der Pop Art ist der künstlerische Ernst, den noch die vorangegangene, abstrakt/konkrete Kunst hat, abhanden gekommen; mehr oder weniger anonyme Reproduktionsironie drängt vor. Das eine folgt dem anderen, ohne von Ablösung sprechen zu können. Wenn auch Pop auf ein relatives Vakuum stieß, das sich durch die Epigonen des abstrakten Expressionismus ergeben hatte, so kann doch von einer realiter dominierenden Position der Pop Art in Amerika und Europa nicht gesprochen werden.

Gewiß sind Ermüdungserscheinungen aufgetreten — dies bleibt bei einer Stilrichtung mit ständig neuen Bilderfindungen geistiger Art nicht aus — aber diese werden überwunden und andere Lösungen aus dem weiten Feld künstlerisch-technischer Meditationen möglich gemacht. Der abstrakte Expressionismus ist deshalb nicht am Ende — das bestätigt namentlich die *Op Art* (Vasarely) — aber in Wandlung begriffen und damit phasenverschoben.

Ermüdungserscheinungen sind auch für die Anschauung vorhanden und ebenso unausbleiblich wie innerhalb jeder Stilstufe bildender Kunst der Naturalismus/Realismus auf den Idealismus folgt und damit das Selbstschöpferische zurückdrängt. Weil die moderne Kunst im Futurismus und Surrealismus bereits abgewandelten Realismus einschließt, ist die Rückkehr zu einem Realismus ehemaliger Prägungen kaum vorstellbar. Das wäre auch nicht überzeugend in einer Zeit, in der Fotografie, Film und Fernsehen an der Wiedergabe der Realität teilnehmen. Diese Entwicklung ist bei allen technischen Darstellungsmitteln deutlich.

Abstrakte Kunst und Pop Art sind Antipoden. Das eine ist geistig-meditativer Art, das andere kritisch-real. Malerische Meditation ist — wenn auch nicht sehr anspruchsvoll — noch in Jasper Johns frühen Zahlenbildern nachweisbar, in seinen späteren Werken schon nicht mehr. Diese sind Pop. Das Gleiche trifft auch für Rauschenberg und die anderen, hier aufgeführten Pop Artisten zu. Asketisches Ringen um inhaltverkörpernde Form und um eigenwillige Farbe zählt genauso wie die unnachahmliche Einmaligkeit eines Kunstwerks nicht mehr zu den Wertkonstanten der Pop Art. Statt dessen dominieren anonyme Reproduktionsbanalitäten, Klischeevorbilder, cartoons, gut und schlecht stilisierte Reklame, Kitsch und serielle Bildmotive im Teamwork. Bei den Bilderserien handelt es sich jedoch nicht um den Ausdruck einer Zwangsvorstellung, um Wiederholung aus Besessenheit, sondern um den Versuch, die Automation und ihre Opfer zu erfassen. Auto- und Flugzeugunfälle, alles, was mit Straße und Maschine zusammenhängt, Explosionen, psychische Überreizungen haben reflektierende Bedeutung. Daneben aber auch banale Objekte des täglichen Verbrauchs, vorgefabrizierte Gebrauchsgegenstände, mit erotischer Note versehene, transvestierende Masken und Kleider.

Nach David Sylvester sind die dargestellten Gegenstände stillebenhaft, weil weniger die Menschen als die Objekte selbst motivisch erfaßt sind. Es wird beispielsweise nicht die Familie bei ihrem Weekend-Ausflug gezeigt, sondern das Automobil, in dem der Ausflug stattfindet. Auch künstliche Blumen wie ausgestopfte Tiere fallen in diese Kategorie und serielle Schlipse, nicht zu verwechseln mit den seidenen Krawatten zu Oscar Wildes Zeiten.

Die Flaggenbilder von Johns und Rauschenbergs nationale Motive nehmen eine Sonderstellung ein, die mit dem vorstehend Gesagten nicht zu vereinbaren ist ~~und~~ durch eine immanente Dynamik und deren Machtanspruch.

Die als Protagonisten bezeichneten Johns und Rauschenberg gehen trotz verbindender Merkmale über die unter *Versionen* zusammengefaßten Pop Artisten hinaus. Das betrifft auch die bildstrukturellen Erfindungen und die teilweise malerischen Formulierungen, mit denen sie ernstesten Abstraktionen nahestehen. Dies wirkt formatgebend bei ihren malerisch-realen Neuerungen. Auch Rauschenbergs Fotos, comic-strips und andere Realitäten, die er ohne anekdotischen Bezug zum Erkennbaren in seine Bilder einfügt, haben abstrakte Stellenwerte. Ist er deshalb Preisträger bei der Biennale 1964 in Venedig geworden? Das wäre durchaus verständlich und die Distanzierung von anderen Pop Artisten damit gegeben.

Es kann die Frage gestellt werden, ob beide Maler — insbesondere Rauschenberg — überhaupt zurecht dem Begriff der Pop Art einzuordnen sind. Aber eine Stilbezeichnung kann nie ganz treffen. Vor allem nicht für etwas so komplexes wie die Pop Art, deren Auslegung nur dialektisch erfolgen kann. Johns und Rauschenberg sind jedenfalls Beispiele dafür, daß abstrakte Elemente in ihrer Kunst, die dennoch Pop Art ist, nicht ausgeschaltet sind, wenn auch neuartige Beziehungen zur realen Umwelt gesucht und klischierte Wirklichkeit als Motive verwendet werden.

Solche Motive sind nicht neu. Schon der Dadaismus hatte reale Gegenstände ohne künstlerische Verfremdung zu protestierenden Kunstwerken erklärt. In der Pop Art jedoch sind die Gegenstände nicht gegen den Ästhetizismus protestierend, sondern zur realen Welt durch Kontradiktion Bezug suchend.

Der inhaltlich andersgefaßte Realismus stellt also das fokussierend Neue an der Pop Art dar. Wenn nun bei den verschiedenen Versionen des Pop außerdem festgestellt wurde, daß sie kaum der bildenden Kunst im traditionellen Sinne eingeordnet werden können, worum handelt es sich dann bei dem Neuen, das

Aufsehen erregt? Man würde den Pop Artisten Unrecht tun, wollte man sagen, daß sie mit ihren Formulierungen unter allen Umständen nur *anders* sein wollen. Dabei ist, wie gesagt, die amerikanische Wirklichkeit, welche die Pop Art mehr oder weniger geprägt hat, anders als die europäische. Massenkonsum, Klischeevorstellungen, Kriminalität, verdrängte und doch veröffentlichte Erotik, Sport, Technisierung oder oberflächliche Plakatwelt sind ins Überdimensionale gesteigert, gleich, ob es sich dabei auch um Eßwaren aus dem Supermarkt oder künstliche Blumen handelt. Das Banale wird durch seine Übergröße noch einmal banalisiert. Nicht der Übermensch ist erstanden, aber das Übergroße. Das künstliche Neonlicht wird dem natürlichen vorgezogen, die Fenster werden verhängt.

Hiervon gehen die schrecklichen wie schönen Anregungen aus, denen sich in den USA kaum jemand entzieht. So ist amerikanische Realität, nicht europäische. Der auf *Facts* ausgerichtete Tatsachensinn der Neuen Welt greift sie auf. Wenn man Pop Artisten richtig versteht, sehen sie deshalb in der seriellen Darstellung nach ihrem Schema die einzig mögliche Ausdrucksform für die umgreifende Standardisierung in ihrer amerikanischen Gesellschaft. Sie tragen dieser Erkenntnis Rechnung, indem sie nach der adäquaten Darstellungsweise forschen. Die bisher gültigen Wertkonstanten der Kunst scheiden aus, denn die aktuelle Realität entzieht sich nach ihrer Meinung einer Deutung durch Kunst. Deshalb werden Grenzgebiete in der Darstellung angepeilt. Barrieren werden eingerissen, flexible Übergänge geschaffen und der Bereich der traditionellen Kunst wird schlechthin aufgegeben. Das Widersinnige aus dem *Geist der Zeit* manifestiert sich in den Bildwerken schließlich als Unsinn und damit hat dann Pop sogar Richtiges getroffen. Nonsense ist jedoch keine neue Erfindung, spätestens bei den Dadaisten liegt der Beginn, in der Literatur früher.

Dennoch ist Pop Art nur transitorisch aufzufassen. Die Suche nach dem bildhaften Ausdruck der Zeit wird weitergehen und, wie die Entwicklung zeigt, ist sie über Amerika hinausgewachsen. In vielen europäischen Ländern hat Pop Art bereits Abwandlungen, die sich von der ursprünglichen, amerikanischen

Prägung unterscheiden. Das Importierte wird weiterverarbeitet, jeweils anderen, urbanen Verhältnissen angepaßt. Deshalb weicht europäische Pop von amerikanischer ab. Die europäischen Fassungen zeichnen sich dadurch aus, daß sie eine Art künstlerischen Fluidums behalten und nicht gerade Kitsch werden, sofern sie keine bereits verspäteten Nachahmungen der amerikanischen Pop Art sind. Die langsam gewachsene und auch deshalb nur langsam, aber gültig sich verändernde Kunsttradition setzt hier Maßstäbe, die der amerikanische Pioniergeist nicht kennt. Daß in den USA nicht allein durch Machtbewußtsein, sondern auch durch Selbstkritik Motive gewählt werden, die ihrer zivilisierten Weltstadtfolklore entsprechen, ist eine Tatsache. Selbstbespiegelnd und ausstrahlend ist die Pop Art in ihrer bildnerischen und realen Werte durcheinanderwerfenden, vieldeutigen Weise *formidable*.

ANHANG

Katalog

- Allan d'Arcangelo Geb. 1930 in Buffalo/New York.
Studium in Mexico. Lebt seit 1959 in New York. Professor
an der School of Visual Arts in New York.
- Jim Dine Geb. 1935 in Cincinnati/Ohio
1953-57 Studium an der Ohio University. Lebt seit 1958
in New York. Lehrauftrag an einer privaten Kunstschule
in New York.
- Jasper Johns Geb. 1930 in Allendale/South Carolina.
Studium an der University of South Carolina.
Lebt in New York.
- Roy Lichtenstein Geb. 1923 in New York.
Studium an der Ohio State University, Master of Fine Arts
an der Ohio State University und am Douglas College of
Rutgers University. Lebt in New York.
- Claes Oldenburg Geb. 1929 in Stockholm/Schweden.
Studium am Chicago Art Institute. 1950 Diplom der Yale
University New Haven. Lebt seit 1956 in New York.
Eigene Studiofirma in New York:
The Ray Gun Manufacturing Co.
- Robert Rauschenberg Geb. 1925 in Port Arthur/Texas.
Studium: Kansas City Art Institute; Académie Julian,
Paris; Black Mountain College, North Carolina; Art
Students League, New York. Lebt in New York.
- James Rosenquist Geb. 1933 in Grand Forks/North Dakota.
Studium: University of Minnesota; Art Students League,
New York. Lebt seit 1958 in New York.

George Segal

Geb. 1925 in New York.
Lebt auf einem Pachthof.

Andy Warhol

Geb. 1930 in Philadelphia.
Studium am Carnegie Institute of Technology, Pittsburgh;
1949-52 in Pennsylvania. Lebt in New York.

- Bildnachweis
- Fotokopie aus Oxford Dictionary.
3. Ausgabe 1959, Rescript.
- Fotokopie aus Muret-Sanders Encyklopädisches Wörterbuch.
1. Teil: englisch-deutsch.
Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1898.
- Jasper Johns
- Flag On Orange Field*
1957, Wachs auf Leinwand, 66 × 49“. Galerie Ileana Sonnabend, Paris. Fot.: Ian Yeomans.
- Large Target Construction*
1955, Wachs und Objekte. Fot.: Whitechapel Gallery, London 1964.
- Blick in die Ausstellung Jasper Johns*
November-Dezember 1962, Galerie Ileana Sonnabend, Paris. Fot.: Shunk-Kender, Paris.
- Light Bulb*
1960, Bronze 4,5 × 4 × 6“, Sammlung Paul Jenkins, Paris.
Fot.: Whitechapel Gallery, London.
- Robert Rauschenberg
- Overdrive*
1963, Öl auf Leinwand, 84 × 60“, Leo Castelli Gallery, New York. Sammlung Eric Meyer, Lausanne.
Fot.: Courtesy Art International.
- Curfew*
1958, Combine-painting, 57,5 × 39,5“. Sammlung Mr. und Mrs. Peters, New York. Fot.: Rudolph Burckhardt.
Courtesy Art International.

- Jim Dine
- 3 Palettes*
1964, Leinwand und Collage, 72 × 108 cm. Sidney Janis Gallery, New York. Fot.: Courtesy Art International.
- Shoe*
1961, Öl auf Leinwand, 163 × 131 cm.
Fot.: Galerie Ileana Sonnabend, Paris.
- Claes Oldenburg
- Blick in das Studio Oldenburgs*
Katalog Galerie Ileana Sonnabend, Paris.
Fot.: G. Girard, Paris.
- Soft Typewriter*
1963, (Vinyl, Kapok, Musselin, Plexiglass) 27,5 × 26 × 9“. Sidney Janis Gallery. Fot.: Courtesy Art International.
- Roy Lichtenstein
- Blick in die Ausstellung Lichtenstein*
Juni 1963, Galerie Ileana Sonnabend, Paris.
Fot.: André Morain, Neuilly/Seine.
- Andy Warhol
- Blue Electric Chair*
1963, Serigraphie, Galerie Ileana Sonnabend, Paris.
Fot.: Shunk-Kender.
- Marilyn Monroe*
1962, Serigraphie auf Leinwand, 208 × 145 cm.
Galerie Ileana Sonnabend, Paris. Fot.: Shunk-Kender.
- James Rosenquist
- Cage*
1964, Öl auf Leinwand, 157 × 162 cm.
Galerie Ileana Sonnabend, Paris.
Fot.: Pierre Golendorf, Paris.

- Paint Brush*
1964, Öl auf Leinwand, 145 × 89 cm.
Galerie Ileana Sonnabend, Paris.
Fot.: Burckhardt, Paris.
- Allan d'Arcangelo *Highway*
um 1962. Galerie Ileana Sonnabend, Paris.
Fot.: D. E. Nelson, New York.
- Fotokopie *aus der FAZ*
25. 1. 1965. Eine Glosse von Rolf Wedewer, Museums-
direktor des Städt. Museums Leverkusen.
Schloß Morsbroich.
- George Segal *Woman in a Restaurant Booth*
1961, Gips. Galerie Ileana Sonnabend, Paris.
Fot.: Burckhardt, Schnur, Shunk-Kender.
- Allan Kaprow *Happenings: The Courtyard*
1962, New York. Fot.: L. Shustak.

Erklärende Noten	assemblage	Montage, Zusammenfügung.
	cartoon	Zeitungssillustration.
	fokussieren	zum Brennpunkt machen, ein Bild scharf einstellen.
	formidable	lexigr. engl., franz.: furchtbar, schrecklich; durch Bedeu- tungswandlung heute: schrecklich und schön zugleich; ge- braucht, um etwas Besonderes hervorzuheben.
	Juxtaposition	Nebeneinanderstellung.
	Katharsis	Läuterung durch seelische Erschütterung, nach Aristoteles Wirkung der Tragödie, Fachwort der Lehre vom Trauer- spiel und der Psychologie.
	Mallarmésche Leere	le vide mallarméen, ist verbal zu verstehen, Abwesenheit von Verben, Wortauslassungen, Anwendung des absoluten Ablativs, Wortellipsen (André Thérive: <i>Libre histoire de la Langue Française</i> , Stock 1954). Dazu <i>Le Livre de Mal- larmé</i> , unvollendet.
	Parameter	charakteristische Konstante
	Serigraphie	Seidensiebdruck, Gazedruck, graphische Flachtechnik, zuerst in den USA und in Frankreich angewendet.
	enkaustisch	mit flüssigem Wachs als Bindemittel gemalt, wobei die Farben heiß aufgetragen oder mit erhitztem Spachtel be- arbeitet werden. Im Altertum und seit dem 19. Jahrhundert angewendet.

Adresse der Galerie Ileana Sonnabend: 37, Quai des Grands Augustins, Paris 6.