

Daimler

Art Collection

Minimalism in Germany. The Sixties II

Daimler Contemporary, Berlin

31. März – 9. September 2012

Renate Wiehager

Statt einer Einführung

Minimalism in Germany. The Sixties – Aspekte eines Phänomens

»Vis-à-vis de rien«. Theodor W. Adorno analysiert den Status des Kunstwerks in seinen Ästhetikvorlesungen 1958/59

Um das Jahr 1960 formuliert sich in der Kunst eine radikale Umwertung des traditionellen Begriffs vom Kunstwerk, wobei die Entwicklungen nicht in einen künstlerischen Stil mündeten, sondern die Grundlagen der künstlerischen Produktion, Rezeption und Präsentation überhaupt infrage stellten. Darüber hinaus arbeiteten Künstler zeitgleich an verschiedenen Orten Europas, Amerikas und Asiens an dieser »Entthronung« des traditionellen Kunstwerks, zum Teil ohne Kenntnis voneinander und aus sehr unterschiedlichen Antrieben heraus. Mit der Wende um 1960 endet, anders gesagt, die Epoche des autonomen Kunstwerks. Für verschiedene, sehr unterschiedlich arbeitende und kulturell geprägte Künstler erweist es sich in einem bestimmten historischen Moment als fragwürdig, ihre künstlerische Arbeit mit dem Kunstbegriff und einer tradierten Vorstellung von »Werk« zu belegen. Diese grundlegende Befragung des Werkbegriffs führt zu der Notwendigkeit, eine neue Authentizität und Ursprünglichkeit wiederzugewinnen, welche die kulturelle Herkunft nicht leugnet, ohne jedoch mit der tradierten kulturellen Produktion zur Deckung gebracht werden zu können.

Das Aussteigen aus den Zusammenhängen tradierter Kultur ist zunächst einmal ein globales Phänomen. Das Sich-Herauslösen aus dem Kunstbetrieb, die Emigration aus der verkarsteten Kunst-Institutionenlandschaft kann sich ganz konkret im Verlassen des Ateliers, im Aufsuchen

D

A C

anderer Orte manifestieren: Als Freilichtausstellung mit öffentlichen Aktionen und Performances (Gruppe Gutai, Japan 1955/56) oder *Arbeiten auf dem Felde* (Beuys, 1956/57), Gründung eines eigenen Präsentations- und Diskussionsforums (Zeitschrift ›ZERO‹ durch Mack und Piene, Galerie und Zeitschrift *Azimut/Azimuth* durch Castellani und Manzoni, 1959), zeitweiliges Vergraben einer 7200 Meter langen Linie oder Aufstellen eines *Socle du monde* (Sockel für die Welt, Manzoni, 1960), Signieren eines Brückenpfeilers als ›originales Werk‹ (Henderikse), Konzeption eines ›Sahara-Projekts‹ mit Lichtreliefs und Lichtkuben in der Wüste (Mack, 1958) oder Feiern eines ›ZERO-Fests‹ auf den Rheinwiesen (Mack, Piene, Uecker, 1961) bis zum Auslegen einer 1 Kilometer langen Schnur in der Hochrhön (Walther, 1964) und dem ersten skizzierten Land-Art-Projekt von Walter De Maria im gleichen Jahr.

Dieser Ausstieg aus den Parametern des traditionellen Kunstwerks ist um 1960 aber auch an der grundlegend neuen Qualität ablesbar, die der künstlerischen *Subjektivität* zugemessen wird: Fontanas Leinwandschnitte sind radikale Gesten von Subjektivität – aber eben nicht mehr einer informell biografischen, sondern einer objektivierten, gleichsam emotionslosen Subjektivität. Ebenso lässt sich sagen, dass Piero Manzoni mit *Künstlerscheiße*, *Künstleratem* und dem nicht realisierten Projekt *Künstlerblut* et cetera das Individuum, das ›Subjekt‹ Manzoni seinen noch bildhaft argumentierenden *Achromes* als notwendigen Gegenpol an die Seite stellt. Für einige Künstler im Kontext eines hier betrachteten Minimalismus deutscher Prägung ließe sich diese neue Qualität künstlerischer Subjektivität in der emotionslosen, traditionell ›objektive‹ Kriterien zurückweisenden Wahl und Konfiguration von Phänomenen und Dingen der Lebenswelt namhaft machen: der künstlerische *Zugriff allein* auf die Dinge qualifiziert ihre Diskursfähigkeit im Kontext der Kunst, darüber hinausgehende Argumentationen und Begründungen werden konsequent ignoriert.

In diesem Zusammenhang sei hier in knappen Andeutungen eine parallele geistige Analyse der ›Kunstwende‹ benannt, in welcher zentrale Fragestellungen und Probleme der Kunst und der geistigen Situation der Zeit behandelt werden, und zwar Theodor W. Adornos Vorlesungen zur Ästhetik aus den Jahren 1958/59.

›In der gegenwärtigen künstlerischen Situation, wo buchstäblich alle materiellen Bedingungen der Kunst problematisch geworden sind und wo der Kunst nichts Substantielles mehr vorgegeben ist, sondern in der gewissermaßen jeder Künstler vis-à-vis de rien steht, ist das, was man in der Physik etwa mit Grundlagenforschung bezeichnen würde, auch für den Bereich der Kunst etwas unbedingt Dringliches.«¹ Mit dieser Zeitdiagnose stimmt Adorno seine Hörer ein, um bereits in der zweiten Vorlesung die essenzielle Bedeutung des Reflexionsprozesses als Basis künstlerischer Produktion und die neu qualifizierte Rolle des Betrachters zu erörtern, welcher im Nachvollzug der objektiven Faktizität des Werks an dessen Seinsmodus partizipiert, also Teil der Werkkonstitution wird.² In der dritten Vorlesung stellt Adorno den Autonomiebegriff infrage, entwickelt den dialektischen Wirklichkeitsbezug der Kunst und bringt den Begriff der »Dissonanz« als Signum der Zeit ein: »Wenn ein Künstler, etwa ein Komponist, heute seine Dissonanzen setzt, dann tut er das nicht etwa, um

D

A C

durch die Dissonanzen das Grauen der Welt zu verdoppeln, obwohl sicherlich in diesen Dissonanzen und in ihrer Ausschließlichkeit und ihrer konstruktiven Verwendung auch immer etwas von diesem Grauen gegenwärtig ist, sondern er tut es zunächst einmal auch deshalb, weil eine jede solche Dissonanz allein schon durch ihre Differenz von den eingeschliffenen Convenus und dann noch viel mehr durch das Unergriffene daran, durch das Neue und durch ihre Geladenheit mit Ausdruck, immer auch etwas Glückvolles ist.«³

In der fünften Vorlesung diskutiert Adorno die Qualifizierung der Kunst, sich einerseits vom Realitätsprinzip der »Bemeisterung der Wirklichkeit« zu dispensieren, andererseits aber nach dem Prinzip von Collage und Montage der ästhetischen Distinktion gerade durch ein Sich-Einlassen auf die Realität ein Bild zu geben. Es gebe Stufen der Geschichte der Kunst, so Adorno, »wo eine bestimmte Art der ästhetischen Sensibilität, die sich gegen die Sphäre des Kulturgeschwätzes und des Affirmativ-Kulturellen richtet, gerade vom Kunstwerk selber verlangt, um ein Kunstwerk überhaupt zu bleiben, also um seiner Bestimmung im Gegensatz zu der Welt treu zu bleiben, eben jene Kultiviertheit, die seinen Sonderbereich eigentlich definiert, zurückzunehmen und sich denn doch wieder einzulassen mit Elementen aus der empirischen Realität – so etwa wie es in den Collagen, in den Montagen immer wieder der Fall gewesen ist [...].«⁴

Zum Auftakt der sechsten Vorlesung benennt Adorno die »Perspektive des radikal Zerstörten oder Beschädigten« als wirkliche »Signatur der Kunst unseres Zeitalters« und hebt hervor, dass die Aufgabe der Kunst, »dem Unterdrückten zur Stimme zu verhelfen« sich nicht wörtlich und deutlich artikulieren müsse, sondern vielmehr als in den Formen und Dingen der Kunst verborgen anzunehmen sei. Die siebte Vorlesung dekonstruiert den Mythos vom »Schöpfer-Künstler« und stellt dem die Beobachtung gegenüber, dass »heute das Problem der Konstruktion absolut geworden, an Form nichts vorgegeben ist und infolgedessen die Form rein die Leistung des Subjekts ist, das über sein Material verfügt.«⁵ Verbunden damit ist für Adorno die Bedeutung des Zufalls als eines konzeptionellen Moments der Kunst, das an Produktionen etwa von John Cage, Pierre Boulez oder Karlheinz Stockhausen zu beobachten sei: »In der gegenwärtigen Situation ist das ganz und gar gereinigte – nämlich von allen vorgegebenen Kategorien der Sinnhaftigkeit gereinigte – Material in eine Art Krise des Sinnes hineingeraten. Das heißt, es gibt von sich aus keinen Sinn mehr her, und der Künstler vermag andererseits einen Sinn, etwas positiv Sinnhaftes, von sich aus auch nicht ihm einzuhauchen.«⁶ Die Kunstwerke negieren jegliche verbindliche Ordnung und führen mit dem Moment des Zufalls einen neuen Subjektivismus ein. Gleichwohl erzeugen sie aber keineswegs, wie Adorno später festhält, den Eindruck von etwas Sinnlosem, sondern durch die negativen Prinzipien von Auswahl und Zufall als konstituierende Momente des Produktionsprozesses »auch den Eindruck eines außerordentlich integrierten Momentes [...], sogar von sehr großem Zwang.«⁷

D

A C

Wie aus kritischer zeitgenössischer Perspektive die erstaunliche Rezeption, Musealisierung und Ökonomisierung amerikanischer Kunst in Deutschland im Zeitraum von der documenta II, 1959, bis 1970 aus amerikanischer Sicht wahrgenommen und analysiert wurde belegt ein faktenreicher Aufsatz, den Phyllis Tuchman im November 1970 im New Yorker Magazin Artforum publiziert. Er soll hier in seinen wesentlichen Einsichten zusammengefasst werden, da die Präsenz und Kommunikation von Abstraktem Expressionismus, Minimal und Conceptual Art in deutschen Galerien, Institutionen und Privatsammlungen den Hintergrund liefert für die Entwicklung minimalistischer Tendenzen in Deutschland, teils als fruchtbares Wechselspiel deutscher und amerikanischer Tendenzen, teils als explizite wechselweise Ablehnung.

»Die Akzeptanz – und Anerkennung – zeitgenössischer Kunst«, so Tuchmans einleitendes Statement, »ist erheblich anspruchsvoller geworden in Deutschland. Vor fünfzehn Jahren, zum Zeitpunkt der Documenta I in Kassel, wäre das aktuelle Maß der Förderung unvorstellbar gewesen. Heute ist es nicht zu übersehen. In den vergangenen drei Jahren haben bestimmte Galerien die Führung übernommen; prominente Sammler haben Kunst im großen Maßstab erworben; Köln ist zu einem mächtigen Kunstzentrum geworden. In besonderem Maße bemerkenswert ist, dass viele Museen stolz jüngste Kunst präsentieren (und sie werden dabei in nobler Form von Sammlern unterstützt); viele Künstler reisen nicht nur nach Deutschland um dort zu arbeiten, sondern entwickeln dort auch ihre stärksten Ergebnisse; und ein großer Teil aktueller amerikanischer Malerei und Skulptur ist nun dort und prominent präsent.«⁸

Tuchman konstatiert zunächst die starke Präsenz von 35 amerikanischen Künstlern auf der documenta II, 1959, nach Deutschland vermittelt wesentlich über die Galerien Sidney Janis, Castelli und Emmerich. Zeitgleich eröffnen im Rheinland die führenden Avantgardegalerien: 1957 Alfred Schmela in Düsseldorf, 1960 Rudolf Zwirner in Essen. 1964 treffen im Rahmen der documenta III, kuratiert nun von einer internationalen Jury, die Klassiker der älteren Generation bereits auf ausgewählte aktuelle Positionen deutscher (etwa die Gruppe Zero und Joseph Beuys) und amerikanischer Provenienz (Johns, Louis, Rauschenberg). 1963/64, Zwirner ist mittlerweile in Köln tätig, eröffnen Heiner Friedrich und Franz Dahlem in München, Rolf Ricke in Kassel ihre Galerien, sie reisen nach New York, erwerben Werke direkt bei Künstlern oder Galerien (anstatt bei Ileana Sonnabend in Paris). Friedrich vermittelt die amerikanische Kraushar Collection, mit hochkarätiger Pop Art, an den deutschen Industriellen Karl Ströher. Erweitert um wichtige Werkgruppen etwa von Joseph Beuys tourt die Sammlung Ströher 1968 durch Deutschland, um schließlich im Hessischen Landesmuseum ihre Heimat zu finden. Tuchman hebt explizit die Qualität der Sammlung hervor, aber mit noch größerer Bewunderung konstatiert sie die professionelle museale Präsentation und den begleitenden, kunsthistorisch Maßstäbe setzenden Katalog. Ein nächster Abschnitt ist der Sammlung Ludwig gewidmet, auch hier betont Tuchman bewundernd die *Haltung* des Sammlers, der seine Werke sofort nach Erwerb der kulturellen Öffentlichkeit zur Verfügung stellt.

D

A C

Einen nächsten Qualitätssprung sieht Tuchman in der Entscheidung der documenta IV, 1968, sich auf aktuelle zeitgenössische Kunst zu fokussieren. Der Einfluss der deutschen Galeristen ist enorm: sie stellen Werke zur Verfügung, kuratieren anspruchsvolle Begleitausstellungen (Rolf Rieke) oder organisieren wie Konrad Fischer und Hans Strelow im Gefolge der 1. Kölner Kunstmesse mit ›Prospect 68‹ Gegenmessen, auf welchen die herausragenden, vor allem amerikanischen Künstler der Zeit präsent sind. Es gibt genaue Absprachen, welche deutsche mit welcher New Yorker Galerie kooperiert, was zu einer höchst effektiven Aufteilung des Marktes und Vermittlung der Künstler führt. In diesem Umfeld behauptet aus Sicht Tuchmans das stringent entwickelte und strategisch ausgerichtete Programm der 1967 in Düsseldorf eröffneten Galerie von Konrad Fischer eine wegweisende Position. Aber auch Heiner Friedrich in München, Vorreiter in der Vermittlung von Minimal, Conceptual und Land Art, habe sich als herausragend intelligenter und weitsichtiger Händler erwiesen, der neueste Entwicklungen amerikanischer Kunst erkannt und gefördert habe, bevor diese in den USA wahrgenommen worden seien.⁹

Im folgenden Abschnitt hebt Tuchman die bedeutende Rolle junger Museumskuratoren in Deutschland hervor, die in enger Kooperation mit den Galerien mutig und vorausschauend die jüngsten Tendenzen in ihren Häusern in Düsseldorf, Mönchengladbach, Krefeld oder Aachen vorgestellt hätten. Kritisch konstatiert Tuchman, dass zwar in den 1960er Jahren in amerikanischen Kunstmagazinen neue Trends und Tendenzen diskutiert worden seien, sichtbar aber für eine breite Öffentlichkeit seien diese in Deutschland. »Es ist erstaunlich, so viel amerikanische Kunst in Deutschland zu sehen und es ist unbefriedigend, New Yorker Kunst dort zu sehen, bevor sie in New York selbst ausgestellt wurde. Viele Werke sind so qualitativ ausgewählt, dass die Freude der Begegnung mit Kunst nachhaltig eindrucksvoller ist als in New York. Um Werke aktueller Meister zu sehen ist es nicht notwendig, Zugang zum Haus eines Privatsammlers zu haben; um jüngste Malerei und Skulptur zu sehen, ist es nicht notwendig, eine Galerie zu besuchen oder ein Künstleratelier. Amerikanische Kunst – ob wir es wahrhaben wollen oder nicht – ist aktuell in Deutschland zu sehen.«¹⁰

Max Bense, Stuttgart 1950/1970 – Wegbereiter minimalistischer Sprach-, Bild- und Medienkunst

Die Schwierigkeiten der Rezeption minimalistischer und konzeptueller deutscher Kunst um 1965 liegen, wie Werner Lippert es ausgehend vom Werk Peter Roehrs und mit Verweis auf die parallelen Ansätze der Informationstheorie von Max Bense formuliert hat, »in der ›Nicht-Ansaulichkeit‹ der Werke und dem tautologischen Charakter der in ihr ›reproduzierten‹ Wirklichkeit, den Roehr in seiner ›Ausstellungs-Ausstellung‹ Anfang 1967 verdeutlicht, in der nicht nur die einzelnen Elemente der ausgestellten Bilder identisch waren, sondern darüber hinaus auch die Bilder selbst. Wo aber der Betrachter selbst nicht mehr die (ihm immanente) Basis der Reflexion ist, wo er nicht mehr den Bezugspunkt zum Vorgestellten darstellt, da verweigern sich ihm auch die Schemata hergebrachter

D

A C

Betrachtungsweisen. Die ›Beziehungslosigkeit‹ des ästhetischen Objekts erschließt sich nicht mehr der erfahrungsorientierten Kunstauffassung; die ihm innewohnende Einsehbarkeit scheint nicht mehr ausreichend, einen Kunstanspruch zu rechtfertigen. Es mag daher nicht verwundern, dass solche künstlerischen Reflexionen in die Zeit einer ebenso objektbezogenen ›informationstheoretischen Ästhetik‹ fallen: auch ihr – als Wissenschaft – geht es um ästhetische Zustände, der im Ansatz metaphysische Reflexionen fremd sind. Sie ist objektiv und rationalempirisch. Sie beschreibt – wie die angesprochenen Kunsttendenzen – was am gegebenen Objekt und nicht, was am rezipierenden Subjekt aufzuzeigen ist.«¹¹

Der geographische Schwerpunkt der in dieser Publikation diskutierten Entwicklungen in der deutschen Kunst der 1960er Jahre liegt im Rheinland, ergänzt um Avantgarden in München und Berlin. Weniger ins Blickfeld rückte bislang in Ausstellungen und Publikationen zu Reduktion und Minimalisierung in der Kunst der Zeit die vielfältig ausstrahlende Wirksamkeit des in Stuttgart und Ulm tätigen Philosophen Max Bense. »Bense propagierte im Nachkriegsdeutschland eine Ästhetik der ›technischen Existenz‹, welche die medientheoretische Wende der Literatur- und Geisteswissenschaften, wie sie in den 1980er Jahren erfolgte, um Jahrzehnte vorwegnahm. Seine Überlegungen zu Literatur und Kunst waren dabei Teil eines umfassenden philosophischen Weltbildes, das naturwissenschaftliche und ›technische Realität‹ der Zivilisation aufzeigte und sich gegen mythologisierende Tendenzen der deutschen Nachkriegskultur richtete – gegen die ›metaphysische Gemütlichkeit‹. Noch vor C.P. Snow setzte sich Max Bense für einen erweiterten Kulturbegriff ein, der die künstlerisch-literarische und die naturwissenschaftlich-technische Kultur verbindet: Mathematik, Physik und die Erkenntnisse der Ingenieurwissenschaften sollen Teil der Geistesgeschichte und des aktuellen philosophischen Diskurses werden.«¹²

Für das künstlerische Umfeld eines Minimalismus in Deutschland ist Max Bense als Kurator, Philosoph, Theoretiker von Bedeutung. Bense, der 1950 in Stuttgart eine Professur für Philosophie und Wissenschaftstheorie angetreten hatte und zeitweise parallel die junge Studentenschaft an der Hochschule für Gestaltung Ulm beeinflusste (1953-58; 1965/66), organisierte ab 1957 Ausstellungen zur zeitgenössischen Kunst in der Stuttgarter Galerie Gänsheide 26, ab 1959 dann in der von ihm begründeten Studiengalerie der Technischen Hochschule. Aus dem Kontext reduzierter Tendenzen zeigte Bense, zum Teil in ersten deutschen Einzelausstellungen: Max Bill, Lygia Clark, Almir Mavignier, Francois Morellet, Bernhard Sandfort, Harry Kramer, Uli Pohl, Mira Schendel. In monographischen Texten widmet er sich Ed Sommer, Hugo Jamin, Kurt Kranz, Gerhard von Graevenitz und Oskar Holweck. Explizit hervorzuheben, da kaum bekannt, ist die ›Werkdemonstration‹, welche zur Eröffnung der Ausstellung Lygia Clark stattfindet. Die Künstlerin führt dem Publikum am Beispiel ihrer flexibel faltbaren Metallsulpturen vor, wie deren Konfiguration im Raum verändert werden kann.

D

A C

Max Bense richtet in der Studiengalerie im Wintersemester 1959/60 die Ausstellung »konkrete texte« ein, der begleitende Katalog verzeichnet: »max bense (ungezeichnet), einleitung; aus dem programm der noigandres-gruppe sao paulo (augusto de campos, décio pignatari, haroldo de campos); gedichte: augusto de campos, um tempo (deutsch und portugiesisch); ronaldo azeredo, solitaire; gerhard rühm, worte haben zwei erscheinungsweisen; Helmut Heißenbüttel, Politische Grammatik; eugen gomringer, konstellationen; Claude Shannon, Modell einer stochastischen Textapproximation; Max Bense, Montage des IST; Texttheorie.«

Bense publiziert wegweisende Texte u.a. zum Werk von Max Bill, Andreas Christen, Lygia Clark, Oskar Holweck, Heinz Mack, Henri Michaux, Georg Karl Pfahler, Nathalie Sarraute und Gertrude Stein, Timm Ulrichs und Friedrich Vordemberge-Gildewart. Neben der Etablierung der Studiengalerie schafft Bense gemeinsam mit Elisabeth Walther als weitere Foren für die Künste die Zeitschrift »augenblick« (seit 1955) und die Publikationsreihe »rot« (ab 1960).

Im Herbst 1959 eröffnet Bense an der TH Stuttgart, im Kontext des von ihm und der Philosophin Käte Hamburger initiierten »Studium Generale«, die »Studiengalerie« mit »Visuellen Texten« des französischen Autors Francis Ponge. Bis 1981 kuratiert Bense dort insgesamt 85 Ausstellungen. Er zeigt Werke, oft erstmals in Deutschland, von Künstlern der brasilianischen Avantgarde wie Augusto und Haroldo de Campos (1959), Lygia Clark und Bruno Giorgi (1964/66) sowie Mira Schendel (1967), des Briten Ian Hamilton Finlay, der Schweizer Andreas Christen (1962) und Eugen Gomringer, von François Morellet und Uli Pohl (1961), Harry Kramer und Alfredo Volpi (1963), oder der Stuttgarter Rolf Garnich und Hansjörg Mayer (1964) u.a. Ab 1965 erste Präsentationen von Computergrafik. Bense wird zum Mittelpunkt der »Stuttgarter Schule«, einer kulturellen Avantgarde, die sich von Benses ästhetischem Konzept und Radikalismus angezogen fühlte. Stuttgart wird mit Bense zu einem Zentrum der »konkreten« und »visuellen« Poesie.

Mitte der 1960er Jahre zeigt Max Bense in der Studiengalerie der Universität die Ausstellung »Konkrete Poesie International«. Sie stellt Werke vor u.a. von Reinhard Döhl, Helmut Heißenbüttel, Ernst Jandl, Gerhard Rühm, Dieter Roth und Timm Ulrichs. Im Rahmen des »Ästhetischen Colloquiums« zeigt Bense Computergrafiken von Georg Nees und veröffentlicht in Heft Nr. 19 der Buchreihe »rot« den programmatischen Text »projekte generativer ästhetik«. Bense inspiriert über Deutschland hinaus Künstler und Wissenschaftler im Hinblick auf die Nutzung des Computers als Werkzeug für Kunst und ästhetische Forschung. Auf Anregung Benses organisiert die englische Kuratorin Jasia Reichardt 1968 für das Londoner Institute for Contemporary Art (ICA) die wegweisende Ausstellung »Cybernetic Serendipity« über Computer, Kunst und Kybernetik.

Für Bense ist der Begriff der »Ordnung« zentral, der künstlerische Akt des »ordnenden Auswählens« richtet sich gegen eine in kontinuierlicher Auflösung begriffene Welt. Ein Kunstwerk ist »hergestellte ästhetische Information«, wobei der Begriff der »Information« für Bense ästhetische, geistige und

D

A C

technische Welten verbindet. Gleichzeitig wendet sich der Begriff der ›Information‹ gegen die traditionelle Vorstellung einer künstlerischen ›Botschaft‹ und stellt dem die Betonung von ›Material‹ und ›Produktion‹ entgegen.

Erich Buchholz, Modell Herkulesufer, Berlin 1922/1968

Es dürfte zunächst verwundern, warum im Kontext dieser Publikation ›Minimalism in Germany. The Sixties‹ Erich Buchholz 1922 für sein Atelier Herkulesufer Berlin entwickeltes, 1968 als Modell in zwei Exemplaren rekonstruiertes Raumkonzept vorgestellt wird. Anlass hierfür ist die Überlegung, dass nicht zufällig das sich Mitte der 1960er Jahre in Deutschland formierende Umfeld eines spezifisch deutschen Minimalismus, verbunden damit der Blick zurück auf Raumkonzepte der europäischen Moderne, sowie die Konfrontation mit den ersten Ausstellungen amerikanischer Minimal Art in Deutschland Buchholz zu dieser Rekonstruktion angeregt haben mögen. Man kann von heute aus gesehen sagen, dass Buchholz mit seinen reduzierten geometrischen Rauminstallationen der Jahre 1922/1965 eine deutsche ›Antwort‹ auf die Entwicklung der Minimal Art gibt, zugleich aber mit Lissitzky einer der Pioniere der frühen Moderne in diesem Umfeld darstellt.

Erich Buchholz hatte sein Berliner Atelier, wie Julia Müller in dieser Publikation vorstellt, 1921/22 als formal reduziertes, malerisch-plastisches Raumensemble konzipiert – das erste Beispiel einer dezidiert als ›Raumkunst‹ konzipierten Bild-Raum-Situation in Deutschland. »Den Raum kannten viele sehr gut: Hülsenbeck, Schwitters, Hausmann, Höch, Segal, Behne, Moholy, Peri, Lissitzky, Kemeny, Kallai ... Behne führte die Architekten Oud und Döcker ein. Wände, Plastiken, Reliefs gaben Anlaß zu allerlei Erörterungen. Durch Eggeling, auch dazugehörig, kam das Thema Kinetik zur Sprache«, erinnert sich Buchholz 1969. Ausgestellt wurde Buchholz' *Atelier Herkulesufer 15* von 1922 als Fotodokumentation (die angefragte Realisierung war kurzfristig abgesagt worden) im Kontext der ›Großen Berliner Kunstausstellung‹ von 1923, eben jene Schau, für welche El Lissitzky seinen legendären ›Prounen Raum‹ realisierte. 1965 begann Buchholz erneut in Berlin an minimalistischen Raumkonzepten zu arbeiten; die 1 : 1 Rekonstruktion des ›Prounen Raums‹ für die Lissitzky Ausstellung in Eindhoven 1968 veranlasste, sein eigenes Konzept des Jahres 1922 als Modell erneut in Erinnerung zu rufen. Das Modell wurde international zuerst ausgestellt in der Schau ›The Planar Dimension‹ im Guggenheim Museum New York 1977.¹³

D

A C

Repräsentanten eines spezifisch deutschen Minimalismus:

Charlotte Posenenske, Hanne Darboven, Peter Roehr, Franz Erhard Walther und andere

Bevor im Weiteren auf die wichtigen Künstler der 1960er Jahre eingegangen wird, sollten hier knapp zwei Exponenten eines deutschen »Minimalismus avant la lettre« genannt werden. Bereits Ende der 1950er Jahre beginnt Erwin Heerich, nahe Düsseldorf lebend, auf der Basis isometrischer Gesetzmäßigkeiten, mathematischer und geometrischer Logik und architektonischer Proportionen die Arbeit an seinen »einfachen Objekten«, Kartonplastiken und Grafiken, Drucke und Zeichnungen. Der Berliner Avantgarde-Galerist René Block plante im Juli 1968, Heerich gemeinsam mit Künstlern wie IMI Giese, IMI Knoebel, Charlotte Posenenske u.a. in seiner Ausstellung »Minimal Art« vorzustellen, was Heerich, der sich hier nicht zugehörig fühlte, ablehnte.¹⁴

Ebenfalls Ende der 1950er Jahre, während ihres Studiums an der Düsseldorfer Kunstakademie, beginnen Bernd und Hilla Becher ihre langfristig angelegten Fotoserien zu vom Abbruch bedrohten Architekturen und Industriebauten in Deutschland, später auch weltweit. Bei gleich bleibender Beleuchtung und Aufnahmetechnik entwickeln die Fotos eine minimalistische Ästhetik, die darauf beruht, »dass sie ohne ästhetische Absicht entstanden sind«.¹⁵ Die Fotos werden nach strengen typologischen Regeln geordnet und nehmen in der Betonung von Anonymität und Objektivität, in ihrer seriellen, rasterförmigen Präsentation Aspekte von Minimal und Conceptual Art vorweg. Für eine größere Öffentlichkeit sichtbar wurde diese konzeptuelle Nähe durch Teilnahme der Bechers an der von Konrad Fischer kuratierten Ausstellung »Prospect 68«.

Charlotte Posenenske (1930–1985) schuf in den 1960er Jahren bahnbrechende Skulpturen und Reliefs: Teilweise begebar, beliebig reproduzierbar, im Raum frei zu positionieren, in industriellen Farben, aus »armen« Materialien wie Pressspanplatten, Wellpappe oder Blech gefertigt. Die Wiederentdeckung der minimalistischen Kunstwerke Posenenskens ist auch durch die Erwerbungen für die Daimler Art Collection und deren weltweite Präsentation seit 2002 entschieden mit befördert worden. Die Künstlerin begann Ende der 1950er Jahre mit gespachtelten abstrakten Gemälden. Später knickte sie Aluminiumbleche oder fertigte Vierkantrohre für öffentliche Orte und performative Einsätze. Diese extrem reduzierten dreidimensionalen Werke, für die ihr Name heute steht, entstanden alle im kurzen Zeitraum von 1966–1968. Tief beeindruckt von den Protagonisten der amerikanischen Minimal Art eröffnete der Künstler Konrad Lueg, dann unter dem Namen Konrad Fischer, 1967 eine Galerie in Düsseldorf; hier stellte Posenenske aus, zusammen mit Hanne Darboven, und parallel zu amerikanischen Künstlern wie Carl Andre und Sol LeWitt. Charlotte Posenenske beendete 1968 »aus politischen Gründen«, wie es allgemein heißt, aber künstlerisch konsequent, ihre bildhauerische Arbeit vollständig.

D

A C

1966 traf Hanne Darboven in New York ein und entwickelte in der Begegnung mit der Minimal Art, vor allem mit Sol LeWitt, die Grundkonstanten ihres Werkes. Ihre seriellen Abläufe von Zahlen und geometrischen Figuren zählen, neben den Skulpturen von Charlotte Posenenske, den handlungsorientierten Werkformen Franz Erhard Walthers sowie den Skulpturen von Eckhard Schöne, Imi Giese oder Ulrich Rückriem zu den wichtigsten deutschen Beiträgen eines konzeptuell geprägten Minimalismus. Im Gegensatz etwa zu den zahlreichen Ausstellungen und Untersuchungen zum Werk Eva Hesses ist Hanne Darbovens Brückenfunktion zwischen europäischer Tradition und Minimalismus amerikanischer Prägung in jüngeren Publikationen weitgehend unberücksichtigt geblieben (James Meyer, Lynn Zelevansky, Ann Goldstein; eine Ausnahme bildet Anne Rorimer, London 2001).

Für die Serie der *Konstruktionen* zeichnete Hanne Darboven in New York auf Millimeterpapier, einzelne Blätter zeigen Einstiche an den Punkten, wo die Konstruktionslinien auf dem Millimeterpapier ansetzen. Diese Perforationen, die das Punktraster in den Bildern ihres Hamburger Lehrers Almir Mavignier und die Reliefs der Gruppe Zero variieren, entstanden dadurch, dass Millimeterpapier mit Karton und Büttenpapier unterlegt wurde. Vorläufer aus Darbovens Hamburger Studienzeit sind monochrome Materialbilder, bei denen die Künstlerin unter anderem mit Nadeln und Schrauben auf Hartfaserplatten arbeitete. »Mit ihren gezeichneten *Konstruktionen* beteiligte sich Darboven zunächst an der von Joseph Kosuth organisierten Ausstellung »Normal Art« im Museum of Normal Art, wo sie neben LeWitt unter anderem mit Carl Andre, Donald Judd, On Kawara, Joseph Kosuth und Frank Stella ausstellte. [...] LeWitt stellte ihr Kasper König vor, der in New York für Konrad Fischer agierte. Fischer hatte 1967 seine Düsseldorfer Galerie mit einer Carl-Andre-Ausstellung eröffnet, die einen Zyklus über amerikanische und deutsche Minimal-Positionen einleitete. LeWitt vermittelte Darboven ihre erste Einzelausstellung – gemeinsam mit Charlotte Posenenske – bei Fischer, womit die deutsche Rezeption ihres Werkes nach ihrer Rückkehr aus New York wesentlich befördert wurde.«¹⁶

Ähnlich wie Darboven gilt auch für Franz Erhard Walther, der von 1967 bis 1973 in New York lebte und einen intensiven Austausch mit den amerikanischen Vertretern der Minimal Art pflegte, dass seine Brückenfunktion zwischen europäischer Tradition und Minimalismus amerikanischer Prägung bislang wenig gewürdigt worden ist. Wesentliche frühe Eindrücke Ende der 1950er Jahre bedeuteten für Walther die Begegnungen mit den Werken der europäischen Zero-Künstler, hier vor allem Manzoni und Fontana. In dieser Zeit entdeckte Walther den Materialprozess als Werkform und entwickelte in diesem Kontext Papierarbeiten und Bildobjekte, die eine große formale und konzeptionelle Nähe zu den zeitgleichen Werken der New Yorker Minimal-Künstler aufweisen.

Ende der 1950er Jahre begann Franz Erhard Walther, zwischen Düsseldorf und Fulda arbeitend, die Erprobung prozessualer Strukturen und temporärer Produktions- und Handlungsformen wie Falten, Trennen, Teilen, Kleben, Einpacken, Stapeln, Leimen, Schneiden, Auslegen mit zu jener Zeit als unkünstlerisch geltenden Materialien wie Hartfaserplatten, Grundiermasse, Kleister, Nessel, Packpapier oder Filz. Daraus entwickelte Walther um 1962/63 die Werkgruppe der *Stapel-Auslege-Arbeiten* mit zwei unterschiedlichen Werkzuständen: der Stapel als Lager und Werkform zugleich und die verschiedenen, individuell vom Betrachter zu definierenden Formen der Auslegung auf dem Boden.

D

A C

Die Handlung des Auslegens ist als Bestandteil des Werkes definiert, wodurch das Temporäre, also die Zeit als bildhauerisches Material, in das Werk eingeht.

Das Verhältnis von Material, serieller Reihung, Raum und imaginativer ›Nutzung‹ erprobt Walther in zwei Ausstellungen in Fulda 1963, die faktisch als prototypische Setzungen eines spezifisch deutschen Minimalismus gelten dürfen. Im Sommer 1963 präsentierte Walther eine *Braune Matratzenform* und zwei je 16-teilige Kissenarbeiten aus bunten Illustriertenseiten in der Galerie Junge Kunst, es folgte im Dezember eine raumbezogene Installation verschiedener skulpturaler Objekte: Eine Hanfschnur grenzte seine Werke umlaufend ein, auf der Stirnwand ein gelber Pappkasten und eine vertikale 5-teilige Kissenreihung, auf einem Stuhl ein Kissen aus Nessel, auf dem Boden ein großes luftgefülltes Papierkissen.

Die Entwicklung eines eigenständigen deutschen Minimalismus wurde vielfach unmittelbar angeregt von und entstand in Auseinandersetzung mit den Ausläufern der Konkreten Kunst und der europäischen Zero-Avantgarde, die Anfang der 1960er Jahre mit ungewöhnlich inszenierten Ausstellungen und spektakulären Projekten für den öffentlichen Raum die Aufmerksamkeit auf sich zog. Die Stelen, Kuben, im Raum liegenden oder vor der Wand stehenden Bildobjekte der Zero-Künstler repräsentierten um 1959/60 für die deutsche Kunst einen qualitativ wichtigen neuen Schritt. Für den Übergang zu einem spezifisch deutschen Minimalismus war zunächst die Düsseldorfer Kunstakademie 1962 bis etwa 1970 von großer Bedeutung. 1961 übernahm hier Joseph Beuys den Lehrstuhl für monumentale Bildhauerei; sein ab 1957 unter anderem im Kontext seiner Aktionen angelegtes plastisches Vokabular reduzierter Alltagsformen – Kisten, Filz- und Eisenplatten, Eisenwinkel, Vitrinen, einfache Regale, Tuchobjekte, Metallkuben – bildete für viele seiner Studenten in den 1960er Jahren die Basis der Auseinandersetzung mit einem minimalisierten bildhauerischen Inventar. In der Klasse von Karl Otto Götz entwickelte der junge Franz Erhard Walther ab 1962 an der Düsseldorfer Akademie seine ersten protominimalistischen Objekte, ihm folgten 1964/65 Imi Knoebel, Imi Giese und Blinky Palermo als Schüler von Beuys. Parallel formulierten Hanne Darboven in Hamburg als Schülerin des Zero-Künstlers Almir Mavignier, Posenenske in Offenbach und, außerhalb akademischer Zusammenhänge, Peter Roehr in Frankfurt erste Ansätze ihres minimalistischen Werks.

Um 1962 arbeitete der gerade 20-jährige Peter Roehr in Frankfurt an seinen Typo- und Fotomontagen, Letztere bestehend aus fixen Grundmustern von quadratisch oder querrrechteckig ausgeschnittenen Fotodetails aus Zeitungsannoncen, montiert nach dem schlichten Prinzip der einfachen, unvariierten, lückenlosen Reihung. Bis 1965 entwickelte der Künstler sein Werk in völliger Zurückgezogenheit von der Frankfurter Kunstszene und beschloss, keine Unikate, sondern von jeder Montage bis zu fünf Exemplare herzustellen – mit Jan Dibbets korrespondierte Roehr 1966 über die Idee einer ›Massenkunst-Produzenten-Vereinigung‹. Der Frankfurter Galerist Adam Seide ermöglichte Roehr 1967 eine radikale, ›Ausstellungs-Ausstellung‹ betitelte Präsentation: zehn identische Arbeiten mit schwarzem Papier auf Pappe im Format 119 x 119 Zentimeter, die sogenannten *Schwarzen Tafeln*.

D

A C

Welche Momente wären in diesem Kontext noch zu erwähnen? 1964 verbrachte Eva Hesse nach ihrem Studium in den USA ein Arbeitsjahr in Köln, hier realisierte sie im Sommer ihr erstes Bildobjekt: Durch die Öffnungen eines gefundenen alten Drahtgeflechts zog sie Schnüre und bedeckte diese mit Gips.¹⁷ 1962/63 entstehen, präsentiert in Plexiglasboxen in geometrischen Grundformen, die ersten prozessorientierten Skulpturen Hans Haackes mit Wasser, Luft, Schnee etc. Aus einer Auseinandersetzung mit Konstruktivismus und Suprematismus entstanden 1964/65 die ersten strukturell angelegten Bilder Blinky Palermos, gefolgt 1967 von einer Serie gleichformatiger Bildobjekte mit Stoff über Keilrahmen und minimalistischen Wandobjekten. Die formal größte Nähe zum Werk Posenenskes in dieser Zeit zeigt die schmale, zwischen 1966 und 1968 entstandene Gruppe der Minimal-Skulpturen Imi (Rainer) Gieses. Auch Giese hatte sich zunächst Anfang der 1960er Jahre am Materialpurismus der Zero-Künstler geschult, entwickelte daraus dann aber modulare, mehrteilige Skulpturen aus geometrischen Grundformen, die, temporär im Innen- oder Außenraum aufgebaut, variable Konstellationen bilden.

1966 begann Erwin Heerich die Arbeit an seinen Planzeichnungen auf Rasterpapier und an den Kartonplastiken – Werkgruppen, deren Anfänge in den 1950er Jahren liegen, von strenger Konzeption, exakter Regelmäßigkeit und ökonomischer serieller. Gegen das starke Umfeld einer figurativen Malerei in Berlin in den 1960er Jahren stehen die reduzierten plastischen Bildobjekte und Skulpturen von Eckhard Schöne und Peter Benkert: Schöne realisierte zwischen 1968 und 1971 eine Gruppe meist schwarz lackierter Skulpturen, die mit illusionären räumlichen Durchdringungen und Perspektiven arbeiten, Benkert zeigte im Umfeld der Berliner Großgörschen-Gruppe seine an der Wand lehrenden *Minimal Luschen*. In zwei Minimal-Art-Ausstellungen im Sommer 1968 (Giese, Palermo, Posenenske und andere neben Donald Judd, Sol LeWitt und anderen) zeigte René Block in seiner Berliner Galerie außerdem aus dem deutschen Umfeld frühe Objekte von Michael Buthe und kubisch-konstruktive Skulpturen des Künstlers Klingbeil. Ebenfalls 1966 begann Reiner Ruthenbeck an der Minimalisierung seines Formenvokabulars zu arbeiten, es entstanden die Werkgruppen der *Leitern*, *Löffel* und *Schirme* – nicht zufällig ist es Franz Erhard Walther, der für dieses frühe Werk schon 1966 in Fulda eine Ausstellung organisieren konnte.

Wenn in Walthers Fuldaer Raum von 1963 die Initiation eines spezifisch deutschen Minimalismus gesehen werden kann, dann definiert der Hartfaserraum *Raum 19* von Imi Knoebel und Imi Giese hier einen vorläufigen Höhepunkt: Dieser konstituierte sich »aus einem flexiblen Instrumentarium, plastisch-konstruktiven Grundformen wie Kuben, Rechteckplatten und Bogensegmenten, die sich auf dem Boden und an den Wänden stapeln, den Umraum zu einem begehbaren Gefüge strukturieren, das zwischen Ordnung und Unordnung fluktuiert. Dieses vierteilige Schlüsselwerk entsteht im Raum 19 der Kunstakademie Düsseldorf, der den beiden Imis die Möglichkeit bietet, sich von den anderen Beuys-Schülern abzusetzen, um zu einer strengen Konzentration und Objektivierung des bildnerischen Ausdrucks zu gelangen, Giese eher konzeptionell, Knoebel mehr aus dem laufenden Arbeitsprozess gestaltend. Das Aufbauen und Zusammenfügen der präzise gearbeiteten Roh-elemente zu einer am Ort definierbaren Lagerstätte künstlerischer Möglichkeiten zwischen Sein und Werden findet erstmals

D

A C

außerhalb der Akademie 1968 in einer Gruppenausstellung [*public eye*, an der auch Posenenske teilnimmt] statt.«¹⁸

Ein grundlegender Impuls aller hier genannten Künstler war es, die ideologisch kontaminierten Materialien der traditionellen Kunstgattungen – Sockel, Bronzeguss, Leinwand, Rahmen – durch industriell produzierte Massenware zu ersetzen, um schon auf der Materialebene den Anspruch der Entindividualisierung und Objektivierung kategorisch und nicht selten auf Schockwirkung zielend geltend zu machen. Der Besucher der frühen Minimal-Ausstellungen war konfrontiert mit Messing, Plexiglas, Blech und Aluminium (Judd), rostendem Cor-Ten-Stahl (Serra), rohen Holzquadern und Eisenplatten (Andre), Sperrholz und PVC Folien (Schene), Stahl und Autolack (Posenenske), Luftschlüssen, Packpapier und Baumwollstoffen (F.E. Walther), Pressspan und Leuchtfarbe (Giese), Pressefotos und Fernsehbilder (Roehr), Glühlampen und Stanniol (Pfisterer), Holzleisten und Draht (Cremer). Damit verbunden waren rigorose Formalisierung und Reduktion, die Rückführung auf Primärstrukturen, auf klar erkennbare geometrische Phänomenalität, auf das Wechselspiel von Positiv- und Negativformen und logische Raumfunktion.

›Serielle Formationen‹, Frankfurt 1967 – Politische Implikationen

Die Ausstellung ›Serielle Formationen‹, kuratiert von Peter Roehr und Paul Maenz für die Studiengalerie der Universität Frankfurt, kann als eine der ersten deutschen ›Minimal- Ausstellungen bezeichnet werden. Als weitere thematisch verwandte Ausstellungen der Zeit wären zu nennen: ›Minimal Art USA. Neue Monumente Deutschland‹, Galerie René Block, Berlin 1968; ›Sammlung 1968: Karl Ströher‹, Kunstverein und Neue Nationalgalerie Berlin 1969, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1969; ›Live in Your Head: When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information‹, Kunsthalle Bern, Museen Haus Lange und Haus Esthers, Krefeld 1969, ICA London; ›Prospect 69‹, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1969; ›Konzeption:Conception‹. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung‹, Städtisches Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen 1969.

›Serielle Formationen‹ brachte auf hohem Niveau die aktuellen Tendenzen der Zeit zusammen, sie ist die erste Themenausstellung zu minimalistischen Tendenzen in Deutschland – gerade in der Gegenüberstellung deutscher und internationaler Künstler. Auswahlkriterium für die insgesamt 62 Arbeiten von 48 Künstlern war die ›serielle Ordnung‹ als visuelles Merkmal der Bilder und Objekte, wobei sich dahinter durchaus verschiedene, zum Teil konträre Konzepte verbergen konnten. Die europäische Zero-Bewegung war vertreten, Aspekte von Nouveau Réalisme, Pop und Op Art, ebenso die amerikanische Minimal und Conceptual Art. Zur Ausstellung erschien ein ambitionierter Katalog

D

A C

mit sechs beigehefteten Originalgrafiken sowie ausführlichen Werkdokumentationen und Künstlerstatements.

Da Paul Maenz in seinem Beitrag für diese Publikation auf die Ausstellung näher eingeht, soll hier nur die explizit politische Dimension von ›Serialität‹ als künstlerischem Verfahren hervorgehoben werden, wie sie in den einleitenden Katalogtexten zum Ausdruck kommt. Der Leiter der Studio-Galerie Siegfried Bartels benennt zunächst die Nähe zu zeitgenössischen Tendenzen der ›Seriellen Musik‹, wobei die Kunstwerke anders als die Musik keine in sich geschlossene Richtung repräsentierten. Als argumentativen Kontext der Schau hebt Bartels stattdessen den Zusammenhang mit der Serienproduktion der Industriegesellschaft hervor: »Die Serienherstellung ermöglicht eine Erhöhung der Produktivität der Arbeitskraft, was zu einem sogenannten Wirtschaftswunder führen kann. Die Entfaltungsmöglichkeiten des Einzelnen werden dadurch aber in zunehmendem Maße ad absurdum geführt. Kunst versucht dagegen anzugehen. Dabei wird hier zum Thema genau der Vorgang erhoben, der eines der wichtigsten Kriterien von Kunst, nämlich Originalität, auf das Äußerste in Frage stellt. Die ausgestellten Werke werten die mit erdrückenden Quantitäten auftretenden Serien nicht einfach ab, sondern greifen sie auf. Nur unter dieser Voraussetzung kann eine immanente Kritik gelingen.«¹⁹ Bartels hebt den hohen Informationswert der Ausstellung für die Studenten hervor sowie deren aktives Engagement in der Ermöglichung des Projekts. Angesichts einer brach liegenden Frankfurter Kulturlandschaft und dem »Tabula rasa an Bewusstsein von moderner Kunst« erfülle »die Studentenschaft eine Verpflichtung gegenüber unserer demokratisch gewollten Gesellschaftsordnung, wenn sie ihren geistigen Horizont dort erweitert, wo die bestehenden Autoritätsverhältnisse es als überflüssig erscheinen lassen. Damit übernimmt sie eine autonome Rolle an der Universität und beeinflusst von sich aus das Bewusstsein der Gesellschaft, ihre Aktivität auf anderen Ebenen, insbesondere der Politik, wird dadurch glaubwürdiger.

»Fast alle in größerem Umfang hergestellten Dinge entstammen heute der Serienproduktion. Unser Wirtschaftsgefüge beruht auf der Herstellung und dem Verbrauch von Massengütern.« Mit diesen Sätzen leitet Paul Maenz seine kurzen Erläuterungen zur Ausstellung ein. Er stellt den »imaginären Wert von Einzelgütern« dem allgegenwärtigen Phänomen der Massenproduktion als dominierende Macht zeitgenössischen Bewusstseins gegenüber. Die aktuelle Kunst der westlichen Industrieländer habe seit den späten 1950er Jahren auf dieses Phänomen mit »seriellen Formationen der Bildmittel« geantwortet. Das Nebeneinander künstlerischer Tendenzen aus Europa und den USA, das die Ausstellung ›Serielle Formationen‹ inszeniert, dient laut Maenz explizit dazu, »Unterschiede klar zu machen, indem sie Vergleichsmöglichkeiten bietet. [...] Die Gemeinsamkeiten der ausgestellten Arbeiten liegen in der Erscheinung, nicht im Konzept.«²⁰

D

A C

Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, 1967ff

Neben und zeitlich parallel zu den Galerien Zwirner, Ricke, Friedrich spielt die 1967 gegründete Galerie von Konrad Fischer (als Künstler vormals bekannt als Konrad Lueg) eine herausragende Rolle in der Zusammenführung deutscher, amerikanischer und britischer Positionen des Minimalismus. Erste Einzelausstellungen bei Fischer haben u.a. die deutschen Künstler/innen Hanne Darboven, Charlotte Posenenske, Reiner Ruthenbeck, Blinky Palermo, aus England Richard Long, Hamish Fulton und Gilbert & George. Die New Yorker Carl Andre, Richard Artschwager, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Robert Ryman, Robert Smithson, Lawrence Weiner, Douglas Huebler, On Kawara erleben, u.a. vermittelt über Kasper König, bei Fischer ihr Europadebüt. Darboven war in New York von Sol LeWitt entdeckt und an Fischer empfohlen worden. Dem Galeristen gelang es, nicht nur zahlreiche Werke an deutsche und europäische Sammlungen zu verkaufen, sondern seinen Künstlern auch wichtige institutionelle Einzelausstellungen zu vermitteln. Ebenso richtungweisend waren die von Fischer allein oder mit Hans Strelow gemeinsam kuratierten Ausstellungen, wie die Ausgaben von »Prospect« seit 1968 in Düsseldorf, dann »Konzeption - Conception« etc.²¹

»Durch Fischer fand die junge zeitgenössische Kunst nicht nur Einlass in die plötzlich nachwuchsorientierten Kunsthallen, sondern auch in die sich ab 1968 in Deutschland fast schlagartig verjüngenden Museumsausstellungen. Heute weiß man, dass die Galerie Fischer bei allen Verkäufen der Minimal und Conceptual Art an internationale Museen und Privatsammlungen in der Zeit 1967 bis 1980 einen Marktanteil von immerhin 27,33 % erreichte.« Fischer hatte darüber hinaus wesentlichen Einfluss auf die Entstehung und Realisierung der legendären, von Harald Szeemann kuratierten Ausstellung »When Attitudes Become Form«, indem er die Kontakte zu vielen Künstlern knüpfte, die New Yorker Adressenliste von Kaspar König vermittelte, Werke auslieh und die zweite Station der Ausstellung für das ICA London einrichtete.²² Im Gefolge der Ausstellungspolitik von Fischer wurde Düsseldorf ein Zentrum neuester internationaler Kunstrichtungen und vor allem »der Ort einer Internationalisierung, wie sie es bis dahin in Deutschland noch nicht gegeben hatte. Damals fuhr man, um zeitgenössische Kunst zu sehen, nach Amsterdam. Bei »Prospect 68« gab es nur eine deutsche Galerie, M.E. Thelen aus Essen, alle anderen waren aus dem Ausland gekommen.«²³

Minimalismus im deutschen Künstler- und Experimentalfilm

Zumindest kurz gestreift seien hier einige Aspekte zu minimalistischen Tendenzen im Bereich Experimental- und Künstlerfilm, die mit dem aktiven vermittelnden Interesse von Peter Roehr und Paul Maenz verbunden sind. Roehr hatte 1965 begonnen, sich mit filmkünstlerischen Entwicklungen im Umfeld von Nouvelle Vague und Experimentalfilm auseinanderzusetzen und bezog sich explizit auf

D

A C

Alain Resnais' *Letztes Jahr in Marienbad*, Jean-Luc Godards *Die verheiratete Frau* und Michelangelo Antonionis *Blow up*.²⁴ Für die Galerie Loehr hatte Roehr am 17. August 1966 ein Filmprogramm geplant, das seine eigenen Montagen im Kontext von »Kurzfilmen von Malern« zeigen sollte: Andy Warhol, Jesús Rafael Soto, Gianfranco Baruchello und Rudolf Hausmann. Eine zweite Vorführung gab es am 1. September in Aachen. Roehr hatte Paul Maenz und Willoughby Sharp, den späteren Herausgeber der Zeitschrift »Avalanche«, zusammengebracht, die gemeinsam die »Kineticism Press« gründeten, von welcher jedoch nur eine Ausgabe zu Günther Uecker erschien.²⁵ Roehr brachte auch die Kinetik-Künstler Hans Geipel und Walter Zehringer ins Gespräch, die selbst mit Experimentalfilmen hervorgetreten waren, sowie die deutschen Filmautoren und Künstler Rudolf Hausmann, Harry Kramer und Werner Nekes. Ein wichtiges Forum für die neuen Tendenzen des Jungen Deutschen Films wie auch des New American Cinema bildete das Oberhausener Kurzfilmfestival, aber auch der 3. Internationale Experimentalfilm-Wettbewerb in Knokke 1963/64, wovon Ausschnitte anschließend in Ulm und München gezeigt wurden: »Vergleichbar den Techniken der seriellen Musik und der konkreten Dichtung wurde zunehmend mit den strukturellen Möglichkeiten des Films experimentiert. Einerseits gewann die Montage-Technik, die schon in den 1920er Jahren einen Höhepunkt erlebt hatte, wieder an Bedeutung. Andererseits entstanden nun auch Filme aus extrem wenig Einstellungen, die ihre Strukturierung innerhalb der Einstellung betrieben und damit die Montage überflüssig machten.«²⁶ In Knokke wurden neben Roehr und den oben Genannten auch die Deutschen Filmautoren Ernst Schmidt, Birgit Hein, Lutz Mommartz und Heiner Costard vorgestellt. Größere Aufmerksamkeit fanden minimalistische und konzeptuelle Aspekte des jungen Films dann, ausgewählt von dem amerikanischen Filmtheoretiker Paul Adams Sitney, 1967 mit einer Schau in verschiedenen deutschen Städten sowie in Gestalt eines »special event screening« auf der documenta 4 in Kassel 1968.

In New York datieren erste Experimente im Bereich Minimalismus und Film in die frühen 1960er Jahre: Robert Morris, Tony Conrad und Jackson Mac Low filmten einfache »Ereignisse« wie Feuer, Rauch, Bäume etc. Andy Warhol filmte ab 1963 mit fixierter Kameraposition einfache zeitliche Abläufe, die schon kurz nach Entstehen öffentlich aufgeführt wurden. Anders als Warhol entscheidet sich Roehr für seine Filme – wie es auch für seine Foto-, Text- und Tonmontagen etc. gilt – mit *existierendem* Filmmaterial zu arbeiten, das jede individuelle Wahl oder »Handschrift« ausschließt. Ein Seitenstück dazu ist Roehrs gemeinsam mit Charlotte Posenenske 1968 gedrehter Film: Aus dem fahrenden Auto heraus hatten sie mit unbewegt gehaltener Kamera die flache Polderlandschaft der Niederlande festgehalten, das Ergebnis ein »furchtbar langweiliger« Film, wie Posenenske spöttisch wie selbstbewusst an ihren Amsterdamer Galeristen Adrian van Ravenstein schrieb.²⁷ Roehrs ambitioniertestes Filmprojekt, die räumliche Montage einer Filmsequenz aus »Lawrence von Arabien« blieb unausgeführt: »Auf 32 Leinwänden von einer Größe 8,75 mal 4,30 m, angeordnet 8 mal vertikal und 4 mal horizontal, wird eine Szene des Films, die in der Wüste spielt, wiederholt. Es wird hier versucht, aus einem »qualitätvollen Trivialfilm« ästhetische Eigenschaften hervorzuheben.«²⁸ Roehrs Plan, seine Filmmontagen schon ab 1967 in limitierten Auflagen als eine »bestimmte Art Kinetischer Kunst der sechziger Jahre« zum Kauf anzubieten, war ebenfalls seiner Zeit voraus.

D

A C

Schließlich muss hier auf die frühen Filme von Hanne Darboven hingewiesen werden, so etwa Darbovens *Sechs Filme nach sechs Büchern über 1968*, 1968/1999.²⁹ »Der erste Film Darbovens zeigt in der rhythmischen Struktur des Films die erste größere Arbeit *Sechs Bücher über 1968*, in der die Künstlerin ihr Datumssystem in verschiedenen Weisen darstellt. Grundlage ist die Quersumme eines jeden Datums. Darboven ermittelt die Summe, indem sie die Tages-, Monats- und Jahreszahlen addiert, wobei die Ziffern für das Jahrhundert und das Jahrtausend wegfallen. Der Wert des zu addierenden Jahres ergibt sich aus dessen letzten beiden Ziffern, die, als natürliche Zahlen aufgefasst, einzeln addiert werden. Die Quersumme des 1.1.1968 ergibt demzufolge $1 + 1 + 6 + 8 = 16$. Die Quersumme des 31.12.1968 ergibt $31 + 12 + 6 + 8 = 57$. Die Quersummenwerte zeigt Darbovens Film als K-Zeichnungen (K = Konstruktion oder Kasten), als Zahlenworte, als Ziffernblöcke und Quadratfolgen.«³⁰

Zumindest knapp Erwähnung finden sollen auch zwei Film-Experimente von Samuel Beckett, die in Deutschland in den 1960er Jahren entstanden bzw. gezeigt worden sind. Beckett erhielt 1963 eine Einladung, einen Film in New York zu produzieren, 1964 entstand das Skript zu *Film*, der 1965 u.a. in Oberhausen uraufgeführt wurde. Reinhart Müller Freienfels, Leiter der Abteilung Fernsehspiel beim Süddeutschen Rundfunk (SDR, heute SWR) in Stuttgart, erhielt über Werner Spies aus Paris 1966 das Beckett Skript zu *He, Joe* und lud den Autor zur Produktion nach Stuttgart ein – es wurde der Auftakt zu einer langjährigen Zusammenarbeit. Schon für diese überwältigend radikalen frühen Filme gilt, was kennzeichnend für alle Fernsehproduktionen Becketts werden sollte: Bewegung und Sprache der Figuren sind gleichsam eingeschlossen in das graue Rechteck des Spielfeldes, welches ein Echo im Fernsehformat findet, geometrische Grundformen – Lichtfelder als Kreise und Quadrate, Raumecken und Raumöffnungen, quadratische oder diagonale Bewegungsbahnen der Figuren – strukturieren und rhythmisieren die minimalisierten Handlungsfragmente.

Die wichtigsten Filme der Zeit – bezogen auf den Kontext dieser Publikation – hier im Überblick: die Filme von Peter Roehr, Charlotte Posenenske und Hanne Darboven sowie vier Fernsehdokumentationen – letztere geben einen authentischen Einblick in künstlerische Konzepte und Gespräche zwischen Künstlern, Galeristen und Ausstellungsbesuchern zu Fragen von Kunstproduktion und Kunstdistribution.

1962/1972 Franz Erhard Walther – Proportionsbestimmungen I & II, Videogalerie schum, Düsseldorf (Hg.), Video und limitierte Video-Edition.

Peter Roehr, Film-Montagen (1965/66), Verlag Walther König, Köln 2009

Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören, Ausstellung organisiert von Paul Maenz und Peter Roehr, Galerie Dorothea Loehr, 9. September 1967, auf DVD, 6:55 min.

Charlotte Posenenske/Peter Roehr, Monotonie ist Schön, 1968, © Nachlaß Charlotte Posenenske, auf DVD, 14:22 min.

D

A C

Konsumkunst - Kunstkonsum, 1968, ed. filmkunstfilm Gerry Schum, 16 mm-Film und Video-Kopie, in: WDR, Köln, 3. Progr., 17. Okt., 29:26 min.

Land Art, 1968/69, Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum, 16 mm-Film und unlimitierte Video-Auflage, in: SFB, Berlin, 1. Programm, 15. April 1969, 22.40 - 23.27 Uhr.

Hanne Darboven, *Sechs Filme nach sechs Büchern über 1968*, 1968/1999, s/w, ohne Ton, Beta SP, PAL, 84 min., 16 mm Film übertragen auf Video. Kamera: Claus Böhmler.

Ulrich Rückriem, *Ohne Titel*, 1970, 11 mm-Film, s/w., Ton, 0:56 min., Beitrag im Rahmen der Fernsehausstellung II *Identifications* und aufgenommen in die Video-Editionen.

(Rückriem steht in einem Steinbruch vor seiner ersten ausgeführten Teilung in Stein des Jahres 1968, betitelt Dolomitstein gespalten (Hammer und Eisenkeile), bestehend aus einem Steinquader aus fünf übereinander geschichteten Einzelquadern. Er kippt sukzessive einen Quader nach dem anderen herunter.)

Ulrich Rückriem: Identifications/Teilungen - Kreise - Diagonalen, Gerry Schum Fernsehausstellung II, 30. November 1970, 22:50 Uhr, SWF 1. 1-Zoll-Videoband, s/w., Ton, 9:45 min. unlim. Auflage der Videogalerie Gerry Schum/Edition. (Rückriem zeigt in vier Einstellungen verschiedene Möglichkeiten Kreisformen herzustellen - als Kreidezeichnung auf einer Backsteinmauer oder auf Asphalt, als körperliche Aktion mit einem Hammer in lockere Erde oder Freilegen eines Kreises aus einer mit Heu bedeckten Fläche)

Reiner Ruthenbeck, *Papier*, 1970, 16 mm-Film, s/w., Ton, 7 min., Aufl. 4 der Videogalerie Gerry Schum/Edition. (Man sieht nur die Hände des Künstlers über einem quadratischen schwarzen Sockel, der schwarzes Papier zerknüllt und zu einem langsam wachsenden Haufen werden lässt.)

Wechselwirkungen New York - Deutschland

Am Beispiel Peter Roehr und Franz Erhard Walther

1. Einflüsse europäischer Kunst auf die Entwicklung eines deutschen Minimalismus

Die prägenden frühen Eindrücke vieler im Zentrum dieser Publikation stehenden Künstler/innen gehen zunächst von deutschen und europäischen Positionen um 1960 aus.

Künstlerisch muss hier zunächst das facettenreiche Spektrum der europäischen Zero-Bewegung ca. 1957 bis 1962 genannt werden, sowohl was die Neudefinition des Werkbegriffs wie auch die neuen Strategien von Präsentation, Publikation und Kommunikation betrifft. Dem voran bzw. parallel ging der

D

A C

Einfluss einzelner Künstlerpersönlichkeiten, die als Professoren Aspekte und Haltungen der frühen Avantgarden von Bauhaus bis Konstruktivismus diskursiv in die Lehre einbrachten.

Im März 1957 beginnt Franz Erhard Walther sein Studium an der Werkkunstschule Offenbach, hier entstehen die ersten Wortbilder, welche auf spätere Entwicklungen hinweisen: Walther erkennt, dass die Konstruktion von Schrifttypen eine Art ›Architektur‹ darstellt, welche durch Form, Größe, Proportion etc. selbst schon Inhalte visualisiert und die Vorstellungskraft des Betrachters aktiv anspricht. 1959 ist Walther auf der documenta II in Kassel tief ergriffen von den Werken Lucio Fontanas – dessen physischer Angriff auf das Tafelbild und damit einhergehend die Ansprache an die Imagination des Betrachters stärken seine eigene Position. 1960 sieht Walther in der Galerie dato, Frankfurt, erstmals Werke von Yves Klein. Klein hatte vor allem mit seinen Projekten zur Minimalisierung künstlerischer Materialität, die seit 1957 auch im Rheinland zu sehen waren – der leere Ausstellungsraum ›Le Vide‹, der ›Sprung in die Leere‹ etc. – Begriffe wie ›Immaterialität‹, ›Sensibilität‹, ›Imagination‹ in die zeitgenössische Diskussion eingebracht, an die Walther anknüpfen konnte. So weist Walther selbst darauf hin, dass seine Arbeiten mit Schnüren 1962/63 durch Kleins Begriff der ›Immaterialität‹ beeinflusst waren.³¹

1962 beginnt Walther sein Studium an der Kunstakademie Düsseldorf bei Karl Otto Götz. In der stimulierenden Atmosphäre um den Lehrer Götz entstehen vor allem die Materialprozess-Arbeiten als offene Projektionsflächen, Walther arbeitet mit Kaffee, Kleister, Erde, Öl, Wasser, Luft in Verbindung mit Papier, welches wiederum durch Kleben, Reißen, Knittern, Falten, Zerteilen, Überdecken und Pressen bearbeitet wird.³² Wichtig werden in der Düsseldorfer Zeit für Walther auch die Künstlerfreundschaften, so u.a. mit Jörg Immendorf, Reiner Ruthenbeck, Chris Reinecke, zeitweise auch zu Gerhard Richter, Sigmar Polke, Anatol Herzfeld und Blinky Palermo.

Im Juli 1964 besucht Walther die Ausstellung ›Europäische Avantgarde‹, kuratiert von Rochus Kowallek für die Schwanenhalle des Frankfurter Römer, und sieht hier erstmals Pietro Manzonis 1000 m Linie, verschlossen in einem zylindrischen Metallbehälter (*Linea m. 1000, 24. Luglio 1961*). Walther sieht zwei Aspekte seiner künstlerischen Überlegungen der Zeit radikal realisiert: die Ausschaltung des Optischen als maßgeblich für die Konstitution des Kunstwerkes, und damit verbunden die Aufwertung der Vorstellungskraft des Betrachters. Beide Aspekte zusammen begreift er als eine Revolutionierung des herkömmlichen Kunstbegriffs.

Peter Roehr, der von 1959 bis 1962 eine Lehre als Leuchtreklame- und Schildermaler absolvierte, studierte von 1962–65 an der Werkkunstschule Wiesbaden in der Malereiklasse von Vincent Weber, der als ehemaliger Bauhausschüler versuchte, Prinzipien des Bauhauses in die Lehre einzubinden. Entscheidende Impulse konnte Roehr über zwei legendäre frühe Zero-Ausstellungen aufnehmen: Die Antwerpener Schau ›Vision in Motion‹ und die Ausstellung ›dynamo‹ in der Wiesbadener Galerie Boukes brachten ein europäisches Künstlerspektrum und aktuellste Entwicklungen monochromer Malerei, experimenteller Objektkunst, Kinetik und Aktionskunst zusammen.

D

A C

Das Werk von Peter Roehr, das nach seinem frühen Tod 1968 zunächst der Aufmerksamkeit entzogen war, wurde Ende der 1970er Jahre, dann wiederum in der jüngsten Zeit in seiner Bedeutung neu erkannt: die ›Relektüre‹ von Conceptual und Minimal Art durch die zeitgenössische Kunst und Kritik hat noch einmal eine neue Basis für die Rezeption des Werkes geschaffen. Das frühe Werk Roehrs um 1962/63 ist ästhetisch zunächst bestimmt durch die künstlerisch prägenden Entwicklungen um 1960, die ›Neuen Tendenzen‹, den ›Nouveau Réalisme‹ und die Vertreter der europäischen ›Zero‹-Bewegung. Aber schon seine frühen Typo- und Objektmontagen weisen in ihrer strengen Reduktion und seriellen Determination voraus auf die Tendenzen minimalistischer und konzeptueller Kunst, auf die ›Non-Relational Art‹ amerikanischer Prägung ab 1965. »Der spezifische Charakter von Roehrs Kunst beruht nicht nur auf der Abstraktion vom Gegenstand, sondern vor allem auf der Abwendung von der relationalen Ästhetik. Die Arbeit Roehrs wird konkret, indem sie an jene Grenze gelangt, an der die künstlerische Tautologie des banalen Dinges identisch wird mit der nicht-künstlerischen Realität, der es entnommen ist. [...] In der Abwendung von der relationalen Kunst konnte sich in Europa wie in Amerika in den 1960er Jahren eine Kunsttendenz entwickeln, die kulturelle Historizität wie kulturellen Imperialismus negierte: ›Somit ist das Kunst, was die jeweils bisherige Definition von Kunst in Frage stellt‹ (Peter Roehr).«³³

2. Einfluss des amerikanischen Abstract Expressionism, der Minimal und Conceptual Art

Die amerikanische Kunstszene sei, wie Franz Erhard Walther im Roundtable-Gespräch dieses Kataloges erläutert, Ende der 1950er Jahre der jungen Künstlergeneration völlig unbekannt gewesen: »Das war alles bezogen auf Paris. Malerhelden dieser Zeit – Yves Klein kannte man kaum – das waren Leute wie Alfred Manessier, Jean René Bazaine, Pierre Soulages, Hans Hartung. Ich kannte ein paar Namen der New York School, wie sie hieß, über Kunstzeitschriften. In meinem kleinen Städtchen [Fulda] war eine große Zahl Amerikaner stationiert; ein guter älterer Künstlerfreund, der dort Kunstunterricht machte als ›Art Instructor‹, brachte diese Kunstzeitschriften mit. Dort sah ich also Bilder, die sehr merkwürdig, sehr zerrissen, nicht kompositionell aufgebaut waren. Dann habe ich unten die Maße gelesen in Inches, hab die versucht umzurechnen, hab gedacht: Ist das möglich, solche Riesenformate? Wie funktioniert das überhaupt? Das müssen Sie sich mal vorstellen: Das war im Nachkriegsdeutschland mit den kleinen Wohnungen unvorstellbar! Dann habe ich auf der documenta 1959 zum ersten Mal diese Riesenformate gesehen. Ich kannte allerdings Jackson Pollock ziemlich gut und ich wollte den dort feiern, zusammen mit Wols. Das ist mir auch gelungen. Ich darf diese kleine Anekdote erzählen: Ein Riesensaal mit der Ecole de Paris und ihren großen Helden (Manessier, Bazaine, Soulages, Hartung), dann gab es den Pollock-Saal, dem konnte man nicht entweichen; dann waren in einer Rotunde etwa 30–40 Arbeiten von Wols gehängt, wunderschön. Dann weiß ich noch, dass ich die Treppe hochgehe und dort zwei Formate hängen sehe: monochrom, ein Streifen, der von unten nach oben lief. Ich dachte: Wie kann denn das ein Bild sein? Ich hatte immer noch den Begriff Komposition im Kopf, das kann man sich heute überhaupt nicht mehr vorstellen. Also, das war Barnett Newman – und ich hab mich sehr gewundert.«³⁴

D

A C

Das Werk von Newman, das Walther erstmals auf der II. documenta, 1959, sieht, sollte ihn nachhaltig beeindruckt haben: die Reduktion in Technik und Material, die aktive Einbeziehung des Betrachters durch räumlich ausgreifende Formate, der Manifestcharakter der Bilder.

Peter Roehr, der selbst nie in die USA gereist ist, kam ab 1964 zunächst über Kunstmagazine mit Entwicklungen in New York in Berührung, ab 1965 dann auch durch regelmäßige Informationsrundbriefe seines Freundes Paul Maenz aus New York. U.a. schickte Maenz den viel diskutierten, im Oktober 1965 in *Art in America* erschienenen Essay von Barbara Rose, betitelt »ABC Art«.³⁵ Rose beschreibt darin als Charakteristikum jüngster Entwicklungen »leere, sich wiederholende, unmodulierte Arbeiten« aus »gewöhnlichen, massenproduzierten Gegenständen« und »austauschbaren Standardeinheiten«, weiter die Abwertung in der Kunst von Erfindung, Virtuosität und Technik zugunsten konzeptueller Grundlegung, antihierarchischer Ordnungen, einfacher Reihungen und »neuer Inhaltslosigkeit« – alles Kennzeichnungen, die Roehr unmittelbar auf seine Bestrebungen beziehen konnte. Den Durchbruch der Minimal Art erlebte Roehr über Vermittlung Paul Maenz 1966, als dieser begeistert von seinem Besuch der Ausstellung »Primary Structures« im Jewish Museum New York und der Gruppenausstellung »Ten« der Dwan Gallery berichtete (mit u.a. Carl Andre, Jo Baer, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Agnes Martin, Robert Morris, Ad Reinhardt, Michael Steiner und Robert Smithson) – einige der dort gezeigten Künstler sollten 1967 in der von Maenz und Roehr kuratierten Frankfurter Ausstellung »Serielle Formationen« wieder begegnen. Maenz erwarb im Studio von Sol LeWitt das schwarze Holzmodell *First Modular Structure*, LeWitts erste modulare Konstruktion.

Skulptur als Handlung

Am Beispiel Franz Erhard Walther und Charlotte Posenenske 1966/67

»Plastik als Handlungsform« ist der Titel eines Textes von Manfred Schneckenburger in der Zeitschrift »Kunstforum«, 1975, der im Wesentlichen die amerikanischen Kunstentwicklungen der Minimal Art und des Postminimal zusammenfasst, als wichtige Referenz für die deutsche Kunst jedoch auch das Werk von Franz Erhard Walther herausstellt.³⁶ Die zentralen Argumente des Essays sollen hier kurz zusammengefasst werden, um im Folgenden exemplarisch das Werk von Walther und Charlotte Posenenske darauf zu beziehen.

Schneckenburger konstatiert zunächst, dass erste Beispiele von »Plastik als Handlungsform« um 1965 datieren, jedoch erst in den 1970er Jahren ausgearbeitet werden. Erkennbar sei in der frühen Phase die Parallelität zu Happening und Performance, da hier bereits die Plastik als »Instrument« und »Katalysator« eingesetzt wird. In diesem Umfeld werden Realraum und Realzeit ebenso bedeutsam wie

D

A C

die Einbeziehung von Alltagswirklichkeit. Der neue, als Zäsur zu verstehende Raumbegriff einer »Plastik als Handlungsform« wird von den Künstlern aus den Bedingungen des Raumes selbst abgeleitet und ist verbunden mit Begriffen wie »Weg, Achse, Ort, Innen-Außen«. Als qualitativ neue Begrifflichkeit führt Schneckenburger hier den Begriff der »horizontalen Plastik« ein, der die klassische *Vertikale* der figurativen, abstrakten oder architektonischen Skulptur ersetzt durch *horizontale Orientierung* an Boden, Raum und Umgebung, womit zugleich der Aktionsraum des Menschen, seine »Operationsfelder« und deren aktive Erschließung umschrieben seien. Am Beispiel der minimalistischen Kuben von Robert Morris erläutert Schneckenburger weiter, dass die Skulptur Teil eines räumlich-zeitlichen Erfahrungszusammenhangs ist und vom Betrachter als plastische »Situation« wahrgenommen wird.

Als frühen deutschen Repräsentanten einer horizontalen Skulptur benennt Schneckenburger Erich Reusch, der um 1961 am Düsseldorfer Rheinufer mit ausgelegten Balken Vermessungen und Spannungen erprobt habe. Für die weitere Argumentation wird als deutscher Künstler dann einzig Franz Erhard Walther benannt, dessen seit 1966 »entstehende Verhaltensräume die Waage zwischen axialem Zugriff und eingeborgener Kontemplation, Öffnung und Schließung halten. Gegenüber den psychisch dramatisierten Raumsituationen der Amerikaner verharret Walther bei den Grundlagen körperräumlicher Existenz.«³⁷

Die »Annäherung an Architekturformen« benennt Schneckenburger als weiteres wesentliches Merkmal einer handlungsbasierten Skulptur, sie ist Bedingung für die »autochthone Entwicklung der Plastik als Handlungsform«. Während allerdings in der Architektur als Baukörper Funktionalität und Gewöhnung die Momente von »Poesie« und »psychophysischer Substanz« aufgezehrt hätten, richten sich die »Alternativen der Kunst« gegen solchen »Sensibilitätsverlust«: sie vermitteln stattdessen die Erfahrung primärer Strukturen und Verhaltensweisen und die Erweiterung um den »inneren Raum« des Menschen. »Folgerichtig erwächst aus dem Schritt vom Objekt zum Raum der Schritt vom Betrachter zum Handelnden, vom passiven Sehen zum Tun oder Sein. Unser physisches Engagement wird zu einem notwendigen Bestandteil der plastischen Struktur, die erst in der symbiotischen Interaktion von Werk und Rezipient voll zu sich selber kommt. Diese Plastik will benutzt, durchschritten, erstiegen, ertastet werden. Sie will nicht nur, wie frühere Kunstwerke, in einer ästhetischen oder geistigen Auseinandersetzung erlebt, sondern – wörtlich – gelebt werden [...] der Körper wird als Organ der Raumerfahrung erkannt.«³⁸

Erste Werk-Demonstrationen von Franz Erhard Walther in Deutschland 1966–69

In der Galerie Aachen, Aachen, findet 1966 eine erste Werkvorführung von Franz Erhard Walther statt mit Elementen des *1. Werksatzes*: »F.E. Walther. Demonstration der Objekte«. Etwa 25 Objekte werden vor Publikum durch Handhabung und Funktion erklärt. Die Objekte konnten vom Publikum für Stunden

D

A C

oder Tage ausgeliehen werden. Die Benutzer waren gefragt, Notizen und Aufzeichnungen an Walther zu geben.

Im Januar 1967 versucht Walther im Rahmen seiner Ausstellung in der Galerie Heiner Friedrich in München eine Wiederholung der Aachener Werkdemonstration, das Publikum weiß jedoch mit dem Material nichts anzufangen. Noch einmal versucht Walther im Mai 1967 seine Werkauffassung in der Aula der Kunstakademie Düsseldorf vor größerem Publikum durch Handlungsangebote zu erklären. Anfang Juni 1967 übersiedelt Walther nach New York. In New York entstehen weitere 20 Stücke des ersten Werksatzes. 1968 erscheint Walthers Buch ›OBJEKTE, benutzen‹ im Verlag Gebr. König, Köln/New York, verbunden damit ist eine 24 Stunden dauernde Benutzung der Objekte des Werksatzes in Köln.

1969 ist das Werk von Walther in diversen Einzelausstellungen in Deutschland zu sehen: Galerie Heiner Friedrich, München; Galerie Zwirner, Köln; Galerie Neuendorf, Hamburg; Museum Haus Lange, Krefeld; studio f, Ulm. Zehn Stücke des 1. Werksatzes sind Teil der Ausstellung ›When Attitudes Become Form‹ in Bern, auf ihrer dritten Station in London werden die Stücke teilweise zerstört. Im Sommer 1969 besteht der 1. Werksatz aus 58 Stücken und Walther betrachtet den Satz als beendet. Im Dezember nimmt Walther teil an der Ausstellung ›SPACES‹ im Museum of Modern Art New York, die Stücke des 1. Werksatzes werden über zwei Monate mit Publikum benutzt.³⁹

Charlotte Posenenske – Handlungsskulptur als Analogie demokratischer Prozesse

Das schmale, zwischen 1966–1968 entstandene plastische Hauptwerk von Charlotte Posenenske zählt im Kontext eines spezifisch deutschen Minimalismus zu den exemplarischen Beispielen einer ›Plastik als Handlungsform‹. Beispielhaft beschrieben seien hier die Werkgruppen der *Vierkantrohre* der *Serie DW* sowie des *Drehflügels Serie E*, konzipiert im Jahr 1967. Bei der Serie der *Vierkantrohre* der *Serie DW* handelt es sich um einen Bausatz von vier Typen stereometrischer Hohlkörper aus Wellpappe, die zu unterschiedlichen Figurationen verbunden werden können und eine demonstrativ »antiästhetische«, architektonische Dimension entwickeln. Posenenske hatte diesen Werktypus explizit auf ein Involvieren des Betrachters hin konzipiert, insofern dieser selbst über Anzahl der Elemente, deren Verbindung und Platzierung entscheidet. Im Idealfall, den die Künstlerin im Rahmen einer von Paul Maenz kuratierten Ausstellung in Frankfurt 1967 (›Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören‹, Galerie Löhr, mit Dibbets, Long, Flanagan, Roehr u. a.) ein einziges Mal verwirklichen konnte, sah Posenenske die *Vierkantrohre* der *Serie D* als Elemente einer temporären, plastisch-performativen Aktion an. In Frankfurt kamen 1967 am Eröffnungsabend in weiße Lufthansa-Overalls gekleidete Helfer zum Einsatz, die die plastischen Elemente nach Anweisung der Künstlerin fortlaufend umbauten.

Wie Donald Judd, Sol LeWitt, Carl Andre und andere im Bereich der bildenden Kunst oder Trisha Brown im Tanz konzipierte Posenenske ihre auf industriellen Materialien basierenden Skulpturen nach den Prinzipien von Geometrisierung, modularer Reduktion, antihierarchischer Reihung,

D

A C

Entindividualisierung, Standardisierung und Normierung. Im Gegensatz jedoch zur klassischen Minimal Art stellte Posenenske das industriell Gefertigte und die potenzielle Reproduzierbarkeit ihrer plastischen Elemente in den Vordergrund, sie vermied, wo immer möglich, eine klassisch-auratische Präsentation und suchte stattdessen für den temporären Einsatz ihrer Skulpturen alltägliche öffentliche Orte und Produktionsstätten auf. Die Elemente der Skulpturen sollten einfach und ohne Auflagenbegrenzung herstellbar und leicht transportierbar sein, sie sollten zum Herstellungspreis an interessierte »Aktivisten« weitergegeben werden, die im prozessualen Umgang, in der symbolischen »Arbeit« mit den Elementen das Einreißen und Überwinden der Grenzen zwischen »ästhetischer« und »ökonomischer« Produktion in einem utopischen Akt hätten einüben können. Veränderbarkeit und Partizipation, Kooperation und Öffentlichkeit waren *die* Schlagworte der politischen Protestbewegungen um 1968 in Europa, denen Posenenske ein formal-ästhetisch definiertes Bild gab.

Als weiterer bedeutender Beitrag Posenenskes zum Thema »Plastik als Handlungsform« kann ihr *Drehflügel Serie E* angesehen werden – zugleich die letzte realisierte Arbeit der Künstlerin. Der *Drehflügel* ist ein Kubus von 2 x 2 x 2 Metern, der aus insgesamt zwölf Pressspanplatten von 1 x 2 Metern besteht. Zwei Platten bilden den Boden, zwei die Decke des Würfels, von den je zwei seitlichen Platten ist eine feststehend, eine beweglich. Der Prototyp dieses *Drehflügels* war 1968 in der Ausstellung »public eye« im Kunsthaus Hamburg gezeigt (neben Werken von Künstlern wie Hanne Darboven, Imi Giese, Imi Knoebel, Konrad Lueg) und von einigen Besuchern mit Graffitizeichnungen bekritzelt worden – dies ein sozusagen »partizipatorisches« Element, das die Künstlerin gern als zum Werk gehörig ansah. Das Konzept der *Drehflügel*-Objekte realisiert prototypisch und metaphorisch einen Ort formal-ästhetisch definierter Begegnung und kollektiven Handelns, insofern das Objekt bereits von einem »Kollektiv« materiell gefertigt und aufgebaut werden muss. Die beweglichen *Drehflügel* inszenieren das Moment der Passage und der Begegnung und Kommunikation von Menschen – hierin wie auch in den performativen Handlungsmomenten der *Vierkantrohre* bilden sich Posenenskes Herkunft vom Theater, ihre Tätigkeit als Bühnenbildnerin zwischen 1951 und 1955, ab. In den Aspekten von Kommunikation und kooperativer Benutzbarkeit mag man bezogen auf die demokratische Grundhaltung Posenenskes eine Analogie zu den Diskussionen ihrer Zeit um die Notwendigkeit gesellschaftlicher Veränderungen sehen.⁴⁰

¹ Adorno 1958/59 (Ed. 2009), S. 24.

² Ebd., S. 32 f.

³ Ebd., S. 66.

⁴ Ebd., S. 82 f.

⁵ Ebd., S. 109.

⁶ Ebd., S. 117 f.

⁷ Ebd., S. 119, 121, 137.

⁸ Tuchman 1970/71, S. 58.

D

A C

⁹ Vgl. auch Brinkmann 2006; Richard 2009.

¹⁰ Tuchman 1970/71, S. 68.

¹¹ Werner Lippert in: Exh. cat. Tübingen 1977, S. 13.

¹² Exh. cat. Karlsruhe 2010.

¹³ Exh. cat. New York, 1977, S. 28/29.

¹⁴ Exh. cat. Berlin 1968, S. 2. Der Katalog bildet jedoch auf S. 3 ein Objekt von Heerich ab.

¹⁵ B. u. H. Becher, Anonyme Skulpturen, Kunstzeitung Nr. 2, Düsseldorf 1969, unpag.

¹⁶ Vgl. Exh. cat. Hamburg 1999. LeWitt (2004): »I first met Hanne at an opening of a show curated by Joseph Kosuth in November 1967. She had a small group of drawings with her which she showed me. I was struck by the originality and depth of her work. I went to her studio some days later and saw many more drawings.« »I told everyone I knew about her work. One was Kaspar König. He called Konrad Fischer in Düsseldorf. Konrad gave her a show the next month. I am glad to have been able to start her art showing life. Since then I've followed all of her work. She has been a close and dear friend«. Sol LeWitt in Exh. cat. Hannover 2004, S. 15. Vgl. auch LeWitt 1967a. Dt. in de Vries 1974, S. 176–185 und Harrison/Wood 2003, S. 1023 f.

¹⁷ Vgl. Exh. cat. Ulm 1994, S. 103.

¹⁸ Bernhard Bürgi, in: Exh. cat. Maastricht 1989, S. 9 ff.

¹⁹ Maenz/Roehr 1967, S. 3.

²⁰ Maenz/Roehr 1967, S. 5 f.

²¹ Anlässlich des 30jährigen Jubiläums veröffentlichte Barbara Hess einen Beitrag über die Galerie Konrad Fischer, in welchem die politischen und gesellschaftlichen Umbrüche um 1968 diskutiert und die Rezeption der »Prospect«-Ausstellungen sowie die zeitgenössische Kunstkritik zitiert werden: Hess 1997, S. 17–35.

²² Thomas Kellein, Es kam alles durch Konrad, in: Exh. cat. Düsseldorf 2010, S. 95–177, hier S. 110 f. Richard 2009, S. 15/16.

²³ Friedrich Meschede, Stumme Freiheit oder Versuch eines Porträts nach ephemeren Archivalien / The freedom of silence – or the attempt at making a portrait from archival ephemera, in: Exh. cat. Düsseldorf 2010, S. 49 f.

²⁴ Vgl. ausführlich Wendermann 2000, S. 52 f.

²⁵ Vgl. Sharp 1968, S. 317–358. Siehe auch Sharp 1967 und Hein 1971.

²⁶ Wenderman 2000, S. 53.

²⁷ vgl. Burkhard Brunn, »Monotonie ist schön«, in: Exh. cat. Zürich 2010, S. 13 f.

²⁸ Wenderman 2000, S. 54.

²⁹ Hanne Darboven, *Sechs Filme nach sechs Büchern über 1968*, 1968/1999, s/w, ohne Ton, Beta SP, PAL, 84 Min., 16 mm Film übertragen auf Video. Kamera: Claus Böhmler. Digitalisierte Fassung u.a. in den Sammlungen Kunsthalle Hamburg und Museum Abteiberg Mönchengladbach.

D

A C

³⁰ Elke Bippus, zit. nach:
<http://www.thealit.dsn.de/lab/serialitaet/teil/darboven/darboven.html>. Vgl. Exh. cat. Hamburg 1999.

³¹ Vgl. Exh. cat. Bonn 1980, S. 63, 67 und Abb. 19.

³² Vgl. Richardt 1997, S. 87.

³³ Werner Lippert, in: Exh. cat. Roehr 1977, S. 11.

³⁴ Franz Erhard Walther, siehe in dieser Publikation das Roundtable-Gespräch mit Franz Erhard Walther und Hans Mayer.

³⁵ Rose 1965, S. 57–69, dt. in: Stemmrich 1995, S. 280–308.

³⁶ Schneckenburger 1979, S. 20–34.

³⁷ Schneckenburger 1979, S. 26.

³⁸ Schneckenburger 1979, S. 28, 30.

³⁹ Vgl. Exh. cat. Munich 1968.

⁴⁰ Vgl. Wiehager 2009a, darin auch die Texte von Burkhard Brunn.

(aus der Publikation »Minimalism in Germany. The Sixties«, Ostfildern 2012, S. 345–368. Die Publikation können Sie im Onlineshop erwerben.)

Daimler Contemporary
Haus Huth Alte Potsdamer Str. 5 10785 Berlin
daily 11 am - 6 pm

D

A C