

Herbert Schade SJ

Dokumente ohne Unterschrift

Zur IV. documenta in Kassel vom 27. Juni bis 6. Oktober 1968

Dokumente wollen Sachverhalte bezeugen und Nachweise bringen. Wer Dokumente auf den Tisch legt, meldet einen Rechtsanspruch an. „Für die Vierte documenta hat der Rat 1000 Werke von 150 Künstlern aus zwölf Ländern ausgewählt in der Überzeugung, die Strömungen, Richtungen und Positionen in der aktuellen bildenden Kunst umfassend dokumentieren und werten zu können“, schreibt der Ausstellungsleiter, Professor Arnold Bode, im Katalog. Die Werke wollen also den Geist der Zeit sichtbar machen. Von einem absoluten Geist im Sinn Hegels oder gar einer Metaphysik der Personalität kann kaum die Rede sein. Die Zeit steht in dieser Ausstellung vor dem Geist. Diesen Sachverhalt belegt schon ein erstes „Dokument“ in der Vorhalle der Galerie an der Schönen Aussicht, eine Uhr ohne Ziffern, von François Morellet. Durch Druck auf einen Knopf kann man an diesem Gegenstand Zeiger aus Neonröhren aufleuchten lassen. Diese Zeiger wandern oder rasen, laufen vorwärts oder rückwärts, leuchten als Fünfstrahler oder in Kreuzform auf und verschwinden. Eindrucksvoll belegt dieses Werk, daß die Zeit unabhängig vom Kosmos – der Uhr über uns –, und ohne Bezug zum schlagenden Herzen des Menschen – der Uhr in uns –, dahingeht. Chronos hat sich selbständig gemacht und frißt mehr denn je seine eigenen Kinder. Bei diesem mythischen Bild kann man an Goyas erschütterndes Motiv aus dem „Haus des Tauben“ denken. Bei den rasenden Neonzeigern denkt man an Industrie und Großstadt. Der Name François Morellet ist für das Werk ohne Bedeutung. „Die Kunst wird anonym, der Name des Künstlers steht nicht mehr im Vordergrund“ (Bode). Tatsächlich rangieren in der IV. documenta die Sachen vor den Personen, das Allgemeine vor dem Individuellen, die Materialien vor der Malerei, das Gedachte und Gemachte vor der Intuition. Raster und Konvention besitzen den Vorrang vor der persönlichen Optik. Die Struktur steht vor dem Stil. Dokumente von großer Eindringlichkeit, aber weithin ohne Unterschrift.

Die „Objekt-Kunst“

„Eines ist sogleich festzustellen, daß die ganze, große Domäne der Auseinandersetzung mit den optischen Erscheinungsbildern der Gegenstandswelt nur noch schwache Impulse herzugeben vermag. Die Kunst ist abstrakt geworden“, erklärte Werner Haft-

mann 1958 im Katalog der II. documenta. Man wollte in der abstrakten Kunst eine „Weltsprache“ sehen. Tatsächlich finden sich in der IV. documenta auch abstrakte Bilder. Inzwischen haben jedoch viele gegenständliche Malereien von Roy Lichtenstein und Richard Hamilton, von Horst Antes bis Tom Wesselmann im „Fridericianum“ ihren Einzug gehalten. Was noch bedeutsamer ist: die Gegenstände selbst wurden ausstellungswürdig. In der „Objekt-Kunst“, in der „Minimal-Art“ und der „Pop-Art“ werden die Sachen selbst als ästhetische Elemente feilgeboten. Das Dogma von der allein seligmachenden abstrakten Kunst war schneller „vernutzt“ als das diskreditierte abendländische Menschenbild. Was bleibt, ist die „post-painterly abstraction“.

Robert Morris stellte sein „L-Shapes“, das sind L-förmige, rechtwinklige Kunststoffbalken, und sein „Untitled“ aus dem Besitz des Conte Panza di Biumo, Mailand, – ein Rahmenwerk aus T-Trägern – aus. Der Düsseldorfer Joseph Beuys errichtet seine „Raumplastik“ aus Kupferstichen in einem Ensemble verschiedenartiger Materialstücke. Fernandez Arman bot einen Glaskasten und einen anderen mit alten Kannen an. Auf die Zimmer mit alten Sofas, Tischchen, Puppen und Skeletten mit sonstigen Klamotten von Edward Kienholz aus Washington kommen wir in anderem Zusammenhang noch zu sprechen. Gegenstände gemalt und wirklich waren in Fülle zu sehen. Lucas Samara (Grieche, lebt in New York) machte den Vorgang thematisch, wenn er in seiner „Box 38“ einen geöffneten Malkasten zeigt, in dessen Fächern, Deckeln und Schubladen keine Farben, sondern verschiedene Materialien, Schrauben, Nägel, Steinchen, Watte und ähnliche Dinge zu sehen sind. Über dem Material liegt ein Pinsel, und im Raster des Bodens einer Schublade taucht die Gestalt eines Menschen auf. Der Künstler „malt“ mit Materialien, und – nur durch den Stoff ist das vom Material zugedeckte Menschenbild zu entdecken.

In dieser „Objekt-Kunst“ geht es um den „process of self-determination“ der Dinge. „Bei dem Kubismus ist die Rede von Integration, bei Minimal-Art von Differentiation. Beim Kubismus sprechen wir über ein ‚Bild‘, bei Minimal-Art über ‚Gestalt‘. Das Bild weist auf etwas anderes, die Gestalt bezieht sich nur auf sich selbst. Das Bild funktioniert als Interpretation, die Gestalt veranlaßt reell-konkrete Erfahrungen beim Betrachter.“ Diese Erklärung des Direktors des Stedelijk-van-Abbe-Museums in Eindhoven, des Vorsitzenden des Ausschusses für Malerei der IV. documenta, zeigt, daß die künstlerischen Bewegungen der „Objekt-Kunst“ die klassische Formel für das Kunstwerk von Form und Inhalt aufgegeben haben und die Autonomie der Sachen, den Selbstwert der Materialien und Gestalten herauszustellen suchen. Diese Versuche sind bemerkenswert. Ob sie allerdings so aktuell und neu sind, wie man meint, bleibt dahingestellt. Kunstgeschichtlich gehen „Objekt-Kunst“ und „Minimal-Art“ auf das „objet trouvé“ (das gefundene Objekt) und das „objet à jeter“ (das Ding zum weg-schmeißen) der Surrealisten zurück, das mit dem englischen „Readymade“ (Konfektionsware) vergleichbar ist. Schon als Braque 1912 in seinem „Stilleben mit Weintrauben“ den Sand der Sorgue in die Farbe einfügte und Picasso vor dem ersten Krieg Papiere in die Bilder klebte, erhielten die „Gegenstände“ ihren Platz in der Malerei.

Duchamps „Flaschentrockner“ und seine „Fontaine“ sind ebenfalls ein halbes Jahrhundert älter als viele „Objekte“, die wir auf der IV. documenta sehen. Ob nach diesen zahllosen Arbeiten der Dadaisten, Surrealisten und Kubisten die „Objekt-Kunst“ oder „Minimal-Art“ der Amerikaner eine solche einzigartige Leistung darbietet, bleibt dahingestellt. Eines kann man sagen, die amerikanische „Minimal-Art“ macht die Autonomie des Raumes sichtbar oder sie zeigt die Spannung zwischen Raum und Gestalt. In dieser Isolierung der Dinge und der Übermacht der Räume kann man tatsächlich eine Erweiterung des Bewußtseins bemerken. Im Zusammenhang damit steht die Definition der Flächen, die sich eine Reihe von Künstlern als eigene Aufgabe stellt.

Grund und Struktur

Auch hier spielt ein Amerikaner eine bedeutsame Rolle. Jackson Pollock hatte in seinen „Formhandlungen“ (action painting) riesige Leinwände mit Aluminiumfarben beträufelt. Max Ernst erklärt diesen Vorgang als Malen mit dem ganzen Körper. Der Amerikaner wollte die Leinwand zu einem „Begehungsfeld“ machen, das unabhängig vom Bild- und Abbildverhältnis Energie selbst darbietet.

Die Fläche wollen auch andere Künstler zum „Wirklichkeitsgrund“ erheben. Neben dem „klassischen Bauhäusler“ Josef Albers, der mit farbigen Quadraten arbeitet und damit die Ideen des russischen Suprematisten Malewitsch weiterführt, sind es u. a. Barnett Newman, Ad Reinhard und Elsworth Kelly, die sich bemühen, den Selbstwert der Farbe und die Spannungen der Fläche – den Grund als Energie – sichtbar zu machen. Durch leichte Nuancierungen der Farben und Flächen erhalten die Malgründe einen Eigenwert, der gleichsam vor dem Menschen ist.

Diese Gründe können aus einem besonderen Material bestehen und neben den Farben taktile Elemente benutzen. So erhalten die Flächen Strukturen. Jan Schoonhoven gibt in seinem „Horizontaal relief“ eine Pappmachéstruktur aus quadratischen Stegen, die konkave Räume einschließen. „Gegolfd karton 2 x“ benutzt Schichten aus geschnittener Wellpappe, der neben einer eigenen Struktur ein neues Material in seinem Eigenwert ansichtig und tastbar macht. Jos Manders bildet schwellende Gründe aus PVC-Folie und Polyester, die unter dem Thema „Communicatie“ phallische oder winklige Formen ineinandergreifen lassen. Ähnlich schwellende Formen gibt Gotthard Graubner in seinen farbig getönten „Kissenbildern“, die aus mit Nylon überspannten Schaumstoffkissen hergestellt sind.

In Frankreich war es Yves Klein, der Fläche und Wirklichkeit zu identifizieren suchte. Seine „Anthropometrien“, Abdrücke von eingefärbten Mädchenkörpern auf der Leinwand, machen diesen Versuch sichtbar. Es scheint nur konsequent, wenn der 1962 gestorbene Künstler in seinem „Monogold“ (1960) Blattgold auf Sperrholzplatten auftrug, die er mit ornamentalen Ätzungen in Kreisform belegte. Die Beziehungen zur Goldgrundmalerei des Mittelalters wird damit wiederhergestellt.

Eine andere Form traditionellen Malens lebt bei Ron Davis auf. Der Kalifornier benutzt Fiberglas, das er in großen polygonalen Flächen perspektivisch bearbeitet. Diese Werke erinnern an die Hinterglasmalerei und bringen auf neue Art den Malgrund zum Sprechen. In Gold und Glas wird bei beiden Künstlern dem Licht eine besondere Rolle als „Grund“ zuerkannt. Dieser Lichtgrund wird in der gewaltigen Tafel von Alfred Jensen thematisch. „Das Bild der Sonne“ bietet eine farbig ornamentierte Fläche aus Holzplatten, die insgesamt $2,10 \times 8,40$ m groß ist. Die äußeren Teile der intensiven Farbornamente zeigen eine diagonale Bewegung, während die mittleren Quadrate Kreuzformen bevorzugen. Noch deutlicher wird die Bedeutung des Lichtgrunds in Michelangelo Pistolettos Spiegeln. Einige von ihnen sind mit farbigen Gestalten bemalt, andere liegen auf dem Grund künstlerischer Brunnen. Wer hineinschaut, sieht sein eigenes Bild auf dem Boden des Beckens.

Doch damit kommen wir schon zu einer besonderen Thematik, nämlich zu den sogenannten Ambiente-Gestaltungen.

Das „Environment“

Schlagworte wie „Dialog“, „Sensitivity Training“, „Partizipation“, „konzertane Aktion“ und das intensive Bemühen um soziale Probleme zeigen mit großer Deutlichkeit, daß der Mensch mit seiner Umwelt zerfallen ist. Man will die Einheit zwischen Mensch und Mensch, zwischen Person und Umwelt wiederherstellen. Diesem Zerfall sucht die moderne Kunst – ähnlich den erwähnten Slogans – durch die sogenannten „Environments“ zu überwinden. Das Kunstwerk – die Plastik oder das Tafelbild – soll nicht mehr isoliert im Raum stehen, sondern in seine Umgebung miteinbezogen werden. Dieses „Environment“ steht also zwischen dem romantischen Gesamtkunstwerk, das sich um den verlorenen Zusammenhang der Künste bemühte, und „dem Zille sein Milljö“.

Beginnen wir der Einfachheit halber mit „dem Zille sein Milljö“. Dabei ist sogleich kritisch anzumerken, daß es sich um keinen Berliner Künstler handelt, sondern um einen Mann aus Washington. Sein Werk hört auch nicht auf den Namen Zille, sondern auf den Namen Roxy. Es heißt „Roxy's Ambiente“ (1960/61, Dwan Gallery New York) und ist von Edward Kienholz aus Fairfield (Washington) hergestellt.

Im Vorraum der Kienholzschen Zimmerausstattungen empfängt den Besucher neben dem obligatorischen Putto der behaarte Totenschädel eines Orang-Utan, der auf einem leicht bekleideten Rumpf steckt. Der Affe bringt uns sofort zum Bewußtsein, woher wir stammen und wie wissenschaftlich Roxy eingestellt ist. Die Entwicklungstheorie gehört zu seinen geistigen Errungenschaften. Sofas, Chaiselongues und Sessel älterer Bauart, die an Plüsch und Motten erinnern, laden zum Sitzen ein. Ein mehrsterniger US-General (MacArthur) grüßt von der Wand durch Handanlegen an die Kopfbedeckung. Der Schaufensterpuppe einer Dame mit viel zu kleinem Kopf und ver-

rumpften Oberkörper gelingt es nicht, ihr durchsichtiges Seidenkleidchen über den Unterleib zu ziehen. An einem mit Plunder und Kosmetika überladenen Toiletentischchen schaukelt im leeren Spiegelrahmen der Kopf einer zweiten Dame aus Holz. Über einer Nähmaschine liegt die nackte Holzpuppe einer dritten Dame. Aus ihrem Busen kriecht ein Eichhörnchen. „Religiöse Weihe“ erhält „Roxy's Ambiente“ durch ein goldgerahmtes Bild, auf dessen grüner Wiese süße, nackte Engelkinder spielen. Der Hersteller Kienholz, der auf diese Weise unsere geistige Situation bewußt macht (in der sicher nicht nur der amerikanische Kleinbürger lebt), bringt uns in Versuchung, dieses Werk ebenfalls als „Dokument“ anzuerkennen und der IV. documenta in Kassel den Titel „Roxy's Ambiente“ zu verleihen.

Doch es gab noch andere „Environments“ in Kassel. Der Gegensatz zu „Roxy's Milieu“ bildet Gianni Colombos „Ambiente-Raum“ (6,4 × 8 m). Dieses Werk bot die Synthese von Richard Wagners Gralsburg und einer Konstruktion aus dem Geist des Bauhauses. Durch eine knapp einen Meter hohe Öffnung mußte man in einen „Kristallpalast“ kriechen. Der kubische Raum bestand vollständig aus Spiegeln. Spitze Pyramiden oder Obeliskten, die ebenfalls mit Spiegeln verkleidet waren, traten aus der Wand. Die Wirkung war einzigartig. Man fühlte sich plötzlich in eine unendliche Welt versetzt, einen Kristallpalast kosmischen Ausmaßes, der sich mit seiner Beleuchtung und den Besuchern in einen Mysterienraum verwandelte. Hier gab es nichts Kitschiges, nichts Sentimentales. Hier herrschte allein Licht und Geometrie.

Alle übrigen „Environments“ lagen zwischen diesen beiden Extremen, zwischen „Kitschkabinett“ und „Kristallpalast“. Dabei wäre noch Ch. Javacheff Christos (Bulgare, lebt in New York) „Corridor Store Front“ zu erwähnen. Hier ist aus Glas und Aluminiumrahmen, Holz, Mauer und Licht ein Gang geschaffen, der mit Raum hinterlegt ist. Die völlig geometrisch und technisch exakte Ausführung der mit Raum hinterlegten Glaswände gibt der Architektur einen besonderen Charakter, der uns aus dem Trivialen herausreißt und die „diaphane Struktur“ mittelalterlicher Triforien in Erinnerung bringt. Georg Rickey stellt uns auf einen Spiegelboden, über dem vier quadratisch mit Spiegeln belegte Platten sich auf und nieder neigen, so daß unsere Reflexe sich dauernd bewegen. Die Labilität unseres eigenen Standorts wird so bewußt gemacht. Die Griechin Chryssa (New York) baut seltsame „Neonskulpturen“, die in verschiedenfarbigem Licht aufleuchten. Hugo Demarco (Buenos Aires), der zur „Groupe de Recherche d'Art visuel“ (Paris) gehört, bringt Licht und Bewegung in seinem „Salle à Vibration Perpétuelle des Volumes dans l'Espace“ zur Geltung.

Es ist augenfällig, daß es bei diesem „Environments“ nicht darum geht, Malerei, Plastik, Architektur und Gartenbau miteinander zu integrieren wie in der Barockkunst. Auch eine Restauration der alten Kathedrale, wie es die romantische Idee vom Gesamtkunstwerk versuchte, bringen die „Ambiente-Räume“ nicht. Hier wird Elementares ansichtig gemacht. Der Zufall verehelt sich mit der Abfalltonne. Technische Errungenschaften werden spielerisch zusammengebaut. Sinnloses tritt unter der Maske von Mysterien auf. So hat es Claes Oldenburg formuliert: „Ich bin für eine Kunst, die

ihre Form den Linien des Lebens entnimmt, die sich dreht und ins Unmögliche ausdehnt, zusammenhäuft, spritzt, tropft und süß und stupid ist wie das Leben selbst. – Ich bin für Kunst, die wie schwarzes Haar aus einem Kamin steigt und in der Luft zerstäubt. Ich bin für Kunst, die aus der Börse eines alten Mannes strömt, wenn er auf einen vorbeifahrenden Kotflügel stürzt. – Ich bin für die blinkenden Künste, die die Nacht erhellen. – Ich bin für kalte Kunst, Cool Art, Sunkist Art, 39 Cents Art und 9.99 Art.“ Mit anderen Worten: das „Environment“ bejaht die Errungenschaften der „eindimensionalen Gesellschaft“ und prangert sie zugleich an. Dabei macht sich eine Art Atavismus der Industriekultur bemerkbar, in dem sich die apersonalen Kräfte verselbständigen. Wie der Automat heute den Charakter des Besens in Goethes Zauberlehrling annimmt, so singt man mit dem Lehrling des Dichters im Chor: „Besen, Besen, sei's gewesen . . .“; aber „das böse Ding“ nimmt unaufhaltsam seinen Gang.

Die „gefräßige Zeit“ und der „Raum ohne Fenster“

Zu den Kräften, die absolut gesetzt werden, gehören Zeit und Raum. Wir bemerkten schon eingangs, daß in Morellets Uhr ohne Ziffern die Emanzipierung der Zeit sichtbar wurde. Eine Vorstufe dieser Emanzipierung der Zeit bietet auf der IV. documenta Konrad Klapheck in seinem ausgezeichneten Bild „Die gefräßige Zeit“. Eine schraubstockartige Fräse bohrt sich in der Darstellung mechanisch in ein zahlenloses Zifferblatt. Die Maschine besitzt mit ihrem Elektrokabel Anschluß an eine unsichtbare Steckdose. Dieses Bild gibt unser Thema in „klassischer Malerei“. Man mag Klapheck mehr in der Nachfolge der Pittura metafisica oder in der Tradition des Kubismus sehen, seine künstlerischen Mittel sind der Tradition entnommen. Jedoch schon vor dem ersten Krieg haben die Futuristen unter der Devise einer „bellezza della velocità“ die einzelnen Bewegungsabläufe nebeneinander dargestellt und so auch formal eine eigene Kunst geschaffen. In Kassel beobachteten wir bei Ramon auf einem Bild neben einem Porträtkopf mit einem Telefon und der Zahl 12.00 perspektivisch von oben gesehen den Gang eines Menschen zu einem Hubschrauber. Der Mensch wird gleichsam in nebeneinander gefügten Zuständen dargestellt, die eigentlich nur der Film bringen kann. Hier erhält die technische Zeitauffassung auch ein technisches Darstellungsmittel, das dem Film, dem „laufenden Bild“, entnommen ist. Der Film wird dadurch in die darstellende Kunst zurückübersetzt. Schließlich beobachten wir in den kinetischen Objekten Pol Burys, so in seinem Werk „480 Cylindresenfiles“ (Holz, Nylonfaden, Elektromotor) die irrationale, technische Bewegung von kleinen Holzgliedern an einem Pfahl. Die Bewegung, der Zeitablauf, hat sich verselbständigt, ähnlich wie sich bei Hugo Demarco (Buenos Aires) Lichtobjekte selbst bewegen.

Der Emanzipierung der Zeit entspricht die Autonomie des Raumes. In der Malerei spielte der Raum bei Max Beckmann eine besondere Rolle. Der Maler schrieb sogar von seinem Atelier in Amsterdam: „Dann nehmen die Formen Gestalt an und schei-

nen mir begreiflich in der großen Leere und Ungewißheit des Raumes, die ich Gott nenne.“ Der Raum, für Beckmann und Chirico eine gewaltige Macht im Bild, verselbstständigt sich in den Werken der IV. documenta in Kassel auf verschiedene Weise.

Bei den Amerikanern waren – wie Leering berichtet – auch in dieser Frage Jackson Pollock und die „Mini-Artisten“ bahnbrechend: „Für sie ist das Bild nicht länger ein Fenster, durch das man in eine andere Welt hineinblickte und auf dessen Scheibe sich die imaginative Welt (figurativ oder abstrakt) abzeichnete. Sie waren bestrebt, den Bildern einen direkten Realitätswert zu geben.“ So hinterlegte Christo Glaswände mit Raum. Die Spiegelkabinette von Rickey, Christo und Regert versetzen uns in unendliche Raumfluchten. Larry Bell baute leere Glasstelen auf, die er „Cube“ nennt. Sie tragen einen Kubus aus z. T. gefärbtem Glas und wirken wie leere Glastabernakel.

Der Vorgang der Emanzipierung des Milieus und des Raumes, die Übermacht der dem Menschen vorgegebenen Strukturen, die schon in der Malerei Cézannes begann, ist unverkennbar. Auch in Cézannes „Großen Badenden“ ist der Rhythmus des Raumes vor den menschlichen Gestalten, und die Strukturen einer Welt, die dem französischen Maler aus Kugel, Kegel und Konus aufgebaut schien, rangierten vor den sichtbaren Gegenständen.

Diese Autonomie der Strukturen entspricht einer bestimmten Optik, die nicht unabhängig vom Einfluß unserer Massenmedien – Film und Fernsehen – zu verstehen ist.

Optik und Raster – „La faim de l'oeuil“

Der Beginn der neuen Optik setzt mit den Impressionisten ein, die reine Farben in Tupfen nebeneinander auftrugen. Die Impressionisten wußten, daß sich die Farben auch im Auge selbst mischen. Die Neoimpressionisten und Divisionisten machten aus dieser wissenschaftlichen Erkenntnis ein künstlerisches Prinzip.

Inzwischen haben eine ganze Reihe von Künstlern den Sehvorgang selbst zum Thema ihrer Gestaltungen gemacht. So sind – wohl von Samaras – eine Reihe verschiedenartiger Brillen hergestellt worden, die, ähnlich Le Parcs Brillen auf der vorletzten Biennale in Venedig, die verschiedenen Arten zu sehen demonstrieren. Die Brillen sind aus Quadraten und Kreisen gefügt. Sie besitzen farbige oder blinde Gläser. Ein Brillengestell ist sogar aus Knoten gebildet. Die Programmatik des Sehens wird auch formal wirksam.

So differenziert ein Teil der Künstler die Optik der Neoimpressionisten. Alain G. F. Jaquet trägt die farbigen Raster, in denen sich die Silhouetten der Gestalten aufbauen, auf verschiedene Plexiglasscheiben, die hintereinander aufgestellt werden. Sie machen sichtbar, wie sich die Farben – ähnlich dem Farbfernsehen – übereinander schichten. Auch Ramon gibt solche aus Farbtupfen aufgebaute Gestalten, wobei er einen Streifen mit Fernsehschirmbildern wie zur Interpretation seines Tuns neben sein Bild setzt. Die Darstellungen des Sehvorgangs offenbaren die Optik der Fotolinse und des

Kollektivs. Ramon hat dieses konventionelle Sehen in Rastern durch einen trivialen Bildtitel ironisiert: „Combien faut-il de cons pour faire un drapeau?“ („Wie viele . . . löcher braucht man, um eine Fahne zu machen?“). Ein anderes Bild dieser Art nennt der Künstler: „Der Hunger des Auges . . .“ Andy Warhol benutzt für seine Bilder vergrößerte Filmstreifen, die denselben Kopf in kaum veränderten Zuständen übereinander zeigen. Das durch das filmische Sehen gewonnene Werk nennt er: „The Popular Image“. Dieses Populärbild bietet auch einen besonderen ikonographischen Inhalt. Sein Ideal ist der Filmstar. Die Köpfe der Marilyn Monroe in Seidensiebdrucken, in denen die Partien der Augen, der Haare, des Gesichts und der Lippen in Knallfarben verschiedenartig getönt nebeneinanderstehen, zeigen das Klischee des modernen Menschen. Ähnliche Rasterbilder bilden die Serigraphien der „Beatles“ von Bob Stanley und die monumentalen „Comic Strips“ von Roy Lichtenstein. Pol Bury bringt in seiner „Cinematization“ Darstellungen auf fotoempfindlichen Stoffen, die durch die Belichtung der Kamera oder durch Vorsatzlinsen die Architekturen in kreisförmige Raster zerrütten. Das technische Sehen mit der Kamera und ihre eigengesetzliche Optik wird so zum „Stil“ des künstlerischen Schaffens. Diesem technischen Sehen entspricht auch ein bestimmtes Menschenbild.

L'homme machine

In einer Reihe von Werken hat der Kubismus und Expressionismus die Maschine zum Formprinzip des Menschen gemacht. So bestimmten in Fernand Légers „Akte im Wald“ (1909) Rohre und kosmische Gebilde die Anatomie der Gestalten. In der Nachfolge des Kubismus und unter dem Eindruck von Max Beckmann stehen auch die Maleisen des Deutschen Horst Antes. Antes, dessen Werke in der Biennale von 1966 den deutschen Pavillon beherrschten, gibt ein seltsames Menschenbild. Die Köpfe seiner Gestalten sitzen fast unmittelbar auf den Beinen. Anatomisch gesehen wird dieser „verkürzte Mensch“ ohne Leib und Brustkasten dargestellt. Diesem Menschen aus Kopf und Unterteil fehlt seine Mitte, das Herz. Durch Antes wird ebenso erschütternd wie überzeugend ein Wesensmoment des modernen Menschen beschrieben. Der Mensch der Gegenwart betont Intellekt und Trieb, aber läßt den Seelenbereich verkümmern. Klaphecks „Herrscher“ – eine automatische Schreibmaschine – oder sein „Krieg“ – eine Gruppe von Schraubstockmenschen – zeichnen das Menschenbild der Industriekultur noch deutlicher.

Domenico Gnolli gibt in seiner Tafelmalerei nur mehr Kleidungsstücke des Menschen. „Tour de cou“ (Oberhemdkragen), „Robe verte“ und „Bouton“ heißen einige seiner Bildtitel.

Während wir es bei den erwähnten Werken mit qualitätvoller Malerei zu tun haben, scheut sich Walter Pichler nicht, in seinem „Kleinen Raum“ Foto und Puppe eines Mannes mit einer runden beziehungsweise ovalen Kunststoffschale als Kopf zu geben.

An Stelle des Mundes befindet sich eine Steckdose, die ein gewöhnliches Elektrokabel hält, das zu Boden fällt. Der „technische Mensch“ erhält in diesen Gebilden sein Porträt.

Auch Edward Paolozzi gibt in den farbigen Siebdrucken seines „Universal Electronic Vacuum“ den Schnitt durch zwei menschliche Oberkörper, die vor einer Silhouette von Wolkenkratzern stehen. In diesem Schnitt der Köpfe und Gestalten beobachten wir wie im Innern eines Bergwerks oder einer Fabrik komplizierte Röhren und Maschinen, die den Betrieb des „neuen Menschen“ in Gang halten. Die letzten Unklarheiten in der modernen Definition des Menschen beseitigen die Plastiken aus verchromter Bronze und die Chromfiguren in Plexiglas von Ernest Trova (St. Louis, Missouri). Es sind metallische menschliche Körper, die mit Maschinen, das heißt mit Rädern oder auto- und flugzeugartigen Gebilden eine Wesenseinheit eingehen. Damit hat sich die Vision Lamettries, der 1748 seinen „L’homme machine“ geschrieben hat, erfüllt. Der zeitgenössische Künstler sieht den Menschen aus der Perspektive der Maschine. Die Person verschwimmt sich mit dem technischen Gebilde und verliert ihr Eigendasein. Sie wird anonym wie die Sache.

Es ist aufschlußreich zu beobachten, welchen Stellenwert die Werte der Tradition – Mythos und Religion – in dieser Industriegesellschaft erhalten.

Atlas und „die verpopten Mythen“

Zu den umstrittenen Werken der Tradition gehört heute der Begriff des Mythos. Der Surrealist Victor Brauner hat 1945 in seinem Bild „Verfügbare Mythen“ die veränderte Haltung zu diesen uralten Vorstellungen ironisiert. Marionetten werden zu Trägern von Sonne und Mond. Neben diesen „Göttern“ laufen puppenartige Tiere – Bilder der Tierkreiszeichen (?) – umher. Mit den Gebilden des Mythos kann man tun, was man mag.

In Kassel hat P. O. Urwedt (Finnland) einen Raum mit ausgeschnittenen Papp- oder Holzfiguren gefüllt, die ebenfalls ein altes Motiv ironisieren. Am Rande eines Teiches, auf dem sich Schwäne tummeln, erhebt sich eine Terrasse, die zu einem Schloß aufsteigt. Neben den Treppen stehen ebenso ausgeschnitten, aber grün angemalt, Tannenbäume. Auf dem Schloßdach selbst hockt geduckt ein übergroßer Gigant, der mit Kopf und Händen die Decke des Zimmers trägt. Hier wird der Mythos vom Himmels-träger Atlas „verpopt“.

In vergleichbarer Weise hat Fahlström Dantes vereiste Unterwelt mit Pappfiguren belebt. Aus einem Fiberglastank ragen Füße wie aus dem Eis, denn es ist „Dante-Virgil Skating Race“. Auf dieser „Dichtereisbahn“ befinden sich brunnenartige Gebilde, die von „Stewardessen“ bewohnt werden und abgeschnittene Köpfe tragen. Dantes Inferno hat auch für den modernen Künstler einen besonderen Realitätscharakter. Walter de Maria (Kalifornien, lebt in New York) hat in seinem „Pyramid Chair“ auf

einer Stufenmastaba einen Stuhl gestellt, als wollte er das „Hieratische“ schlechthin symbolisieren. Eigenartig wirkt auch der „babylonische Turm“ von H. C. Westermann (USA), der Stufen um ein ragendes Gebäude setzt. Die letzte Treppe endet nicht auf der Terrasse des Holzhauses, sondern stößt von seiner Spitze ins Leere. Es ist ein „Selbstmörderturm“.

Die „Schachtelkonstruktionen“ von Cornell, so sein „Grand Hotel de l'Univers“ und sein „Hotel de l'Etoile“ verpopen die kosmische Auffassung der alten Mythologie. Es sind geradezu „Reliquienkästen“ oder „Staurotheken“ der Pop-Art. Schließlich gab Chryssa ihren Neonskulpturen mystische Namen. So heißt ihre „Study for the Gate“ aus Neonröhren „Clytemnestra“. In dieser Welt der Industriekultur und ihren verpoppten Mythen spielen Eros und sein Gefolge eine besondere Rolle.

Des Eros namenloses Sterben

Die Umarmung von „Eros und Psyche“, die ein antikes Werk des Konservatorenpalastes in Rom überliefert, würde man in Kassel vergeblich suchen. Eros als Gott starb auf der IV. documenta. An seine Stelle treten Bilder des Sexus. In sehr entsprechender Weise hat sich Tom Wesselmann für seine Motive der Mittel der Reklame-malerei bedient. „Great American Nude No 98 (5 Teile)“ gibt hintereinander gestellte ausgeschnittene Leinwandtafeln in rosa, mod, rot und orange: ein Mädchenkopf mit geöffnetem Mund, ein aufrechtstehender Busen, eine gewaltige Frucht und dann ein phallischer Finger, der eine überdimensionale Zigarette ausdrückt. Orgasmus und Zigarette bilden ein monumentales Ensemble. An anderer Stelle sehen wir ein über drei Meter langes Girl mit wehenden Haaren, offenem Mund und aufgerissenen Augen. Das Mädchen steht auf hohen Pumps. Vielleicht ist es mit Strumpfhosen bekleidet, vielleicht ein Akt. Es fehlen die Arme: „What do you mean, what do I mean?“ So heißt das Ölbild des Engländers Allen Jones. Was meint der Künstler mit seinem Werk, und was denkt dieses Mädchen?

Eindeutig ist die Antwort des gleichen Malers in einer Farblithographie aus einer Folge „Life Class“. Aus einem kopflosen Herrenanzug ragen zwischen Jacke und Hosen zwei bestrumpfte Mädchenbeine. Auch im Intimbereich vertreten die Sachen die Personen. Das fixierte Happening „Ich“ von Niki de Saint Phalle hatte in Kassel mit seinen allzu direkten, um nicht zu sagen platten Symbolszenen die Triebwelt des zeitgenössischen „Ich“ treffend als Pop-Spektakel dargeboten. Aus der Sexual-Mythologie wurde – sit venia verbo – eine mythisch verfremdete Popo-Logie. Einer Französin hätte man gerade auf diesem Gebiet mehr Esprit zugetraut. Nicht alles, was sich mit dem „Thema Eins“ befaßt, ist schon künstlerisch wertvoll. Ja man muß feststellen, daß viele Bemühungen zum Thema Sex nicht einmal reizvoll sind.

Es war sehr problematisch, von Christo auf der Karlswiese unter dem Titel „5450 m cubic package“ einen mit Helium gefüllten Luftballon aus Polythylen, Seilen und

Metallkabeln errichten zu wollen. Diese „emballage“ von 85 m Höhe und 9,75 m Breite war in ihrer „Symbolik“ zu schlicht. Die ältere Kunstgeschichte kennt derartige Architekturen als geistvolle Bauten. In den Kasseler Luftballon hatte man zwar eine Menge Geld, aber nicht gleich viel Geist investiert. Tragikomisch bleibt, daß man das „Ding“, wohl weil einige Mitarbeiter mit ihren Nagelschuhen über die Kunststoffhülle gelaufen sind, zunächst nicht einmal hoch bekam. Wochenlang lag der riesige Schlauch als Symbol der Impotenz schlaff auf der Wiese.

Eine ähnliche Symbolik bietet der Bildhauerin Escobar Marisols (Venezuela) „Couple“. Mann und Frau sind aus Blöcken aufgebaut. Auf diese quadratischen Blöcke hat die Künstlerin zwei verschiedene Paare von Beinen gemalt. Die Köpfe bilden zwei Kästen. Der Kastenkopf der Frau zeigt eine lochartige Linse, der Kastenkopf des Mannes einen Rüssel aus Kunststoff. Durch diesen langen Kunststoffrüssel bläst ein Motor unter leisem Gesurr unaufhörlich Luft. Erschütternder kann man die Zeugungsunfähigkeit der „Sache Mensch“ nicht mehr demonstrieren. Eine vergleichbare „Plastik“ aus verschiedenen Materialien nennt Marisol „The Dealers“. In dieser „Konsumentenmasse“ ist Eros anonym verendet. Segal gibt dem gleichen Thema unter dem Titel „Die Töchter Lots“ biblisches Niveau. Zwei in Gips verummte Gestalten sind beim Coitus. Andere Gipsfiguren schauen zu, als hätte sie der Anblick der brennenden Städte von Sodoma und Gomorra zu Salzsäulen erstarren lassen.

In dieser Situation wirkt der Tabernakel aus Aluminium und Spiegelglas, den Robert Indiana, der amerikanische „Zahlenmaler“, errichtete und in dessen Schrein er die plastischen Buchstaben LOVE setzte, wie ein Signal der Hoffnung. Diese hoffnungsvollen Ansätze, die man immer wieder in Kassel beobachten konnte, gaben uns auch den Mut, die IV. documenta nach ihren Beziehungen zu religiösen Motiven zu befragen.

„Johnson – der gekreuzigte Bananenheiland“

Auch die zeitgenössische Kunst kennt religiöse Vorstellungen. Wir erinnern nur an die Werke von Bazaine und Manessier, Sutherland und Bacon, Dali und Fuchs. In der IV. documenta waren jedoch kaum religiöse Motive zu bemerken. Wir wissen, daß etwa Ad Reinhard aus seinen Tafeln auch einen bedeutsamen Kreuzweg zu gestalten verstand, aber diese Werke des Amerikaners waren nicht ausgestellt. Das bemerkenswerteste religiöse Motiv in Kassel war wohl die Gruppe der „Töchter Lots“ von Segal. Ähnlich erschütternd wirkte der „Death Wall“ von Walter de Maria. Diese „Wand des Todes“ war aus rostfreiem Stahl gebildet und besaß nur eine schmale Öffnung. Durch diese Tür des Todes muß auch der „eindimensionale Mensch“, der an eine „Revolution der Liebe und der Blumen“ glaubt, gehen. H. C. Westermann gibt eine ähnliche Symbolik in seinem „Death Ship“. Dieses hölzerne Totenschiff fährt auf einem Meer, das aus lauter Dollarbanknoten gebildet ist.

Einen eigenartigen „Kalvarienberg“ bietet Öyvind Fahlström unter seinen Pop-Arbeiten. Auch hier wird, wie in „Dantes Eisbahn“, ein ganzes Feld mit ausgeschnittenen Figuren bepflanzt. An dünnen Stangen schwanken Schmetterlinge. Küchenschaben kriechen am Boden. Das übergroße Gesicht einer Frau erscheint von farbigem Glanz durchlichtet. Links aber erhebt sich ein Kreuz, an dem ein nackter, blauangestrichener Kruzifixus hängt. Auf seine blaue Brust ist eine gelbe Banane gemalt. Es besteht kein Zweifel: der Kopf des Gekreuzigten trägt die Züge des amerikanischen Präsidenten Johnson. In großen Lettern lesen wir auf dem „Kalvarienberg“: „Why Bobby Kennedy Let His Hair Grow Long“. Der Sinngehalt des Werkes ist chiffriert. Ob hier zwischen Johnson und dem Tod Kennedys eine negative oder positive Beziehung hergestellt werden soll, wagen wir nicht zu entscheiden. Sicher bleibt, daß das uralte religiöse Bild des Gekreuzigten hier auf den amerikanischen Präsidenten übertragen wird. Nie erhielt der Gekreuzigte eine solche Aktualität. Selten war der Gebrauch eines religiösen Bildes so anfechtbar wie in Fahlströms Arbeit. Aber man wird bei dem schwedischen Pop-Künstler mit dem Urteil zurückhaltend bleiben; denn es geht Fahlström sicher nicht darum, das Bild des gekreuzigten Heilands zu karikieren.

Nach dieser Betrachtung der IV. documenta wird mancher mit André Malraux bedauern, daß wir in einer „Welt ohne Grabmal und ohne Menschenbild“ leben. Die „Sacra Conversazione“ der Renaissance fehlte als Motiv auf dieser Ausstellung. Heiden und Heilige haben ihr Erscheinen eingestellt. Aber die Ausstellungsleitung und die Künstler haben uns mit beispiellosem Mut den Spiegel vors Gesicht gehalten und gezeigt, wer wir sind. Die Aussagen dieser merkantilen Gegenstände, Kunstwerke und Objekte der Anti-Kunst sind erschütternd. Sie haben die anonymen Kräfte unseres Daseins sichtbar gemacht, ohne die Dokumente einer namenlosen Hoffnung zu unter schlagen.