

Geheimnis des Schöpfungsakts gelüftet!

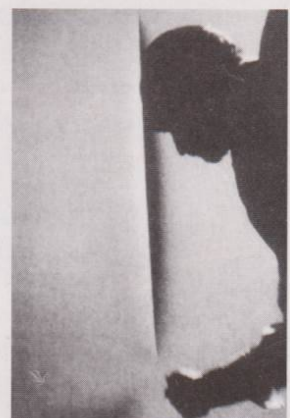
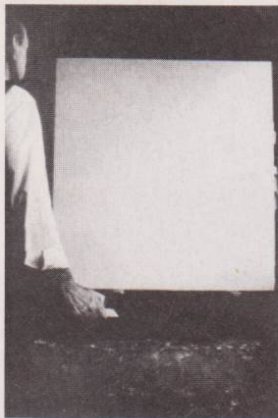
Jahrhundertlang galt das Atelier des Künstlers als ein Kult-
raum, in dem man »der Inspiration unmittelbar beiwohnen
und das Schaffen und Werken als glückseligen Zustand
eines begnadeten Menschen miterleben« kann, wie es der
Kunsthistoriker F. Württenberger formulierte. Das sich darin
ausdrückende Ideal des »Divino artista«, des gottähnlich
schaffenden Künstlers, war in der neoplatonischen Ideen-
lehre der Renaissance aufgekommen.

Hans Namuths Fotografien von Jackson Pollock, u. a.
vom Kunstmagazin ARTnews im Mai 1951 nachgedruckt,
veränderten das Bild des Künstlers (S. 30 f.). »Plötzlich waren
das Geheimnis und das Rätsel des Schöpfungsaktes«,
schreibt Barbara Rose, »für alle offen sichtbar. Es war, als ob
Stammesgeheimnisse zum ersten Mal gelüftet würden, als
die breite Öffentlichkeit zum Zeugen heiliger Riten wurde,
zu denen sie nie zuvor zugelassen war.« Die Fotos von Pol-
lock in Aktion richteten den Fokus erstmals auf den Prozess
des Kunstmachens statt auf den Künstler oder sein Werk.

Der Abstrakte Expressionismus, der sich nach dem Zwei-
ten Weltkrieg (1939–45), nach einer Zeit der totalitären Re-
gimes und der Vermassung des Einzelnen, weltweit Geltung
verschaffte – Actionpainting in den USA, Tachismus in

Frankreich, Informel in Deutschland und Spanien –, betonte
wie keine Kunstrichtung zuvor die individuelle Geste, die
sich am Bild rekonstruieren lässt. Der Deutsche Karl Otto
Götz erfand ein eigenes bildnerisches Verfahren, die Rakel-
technik (S. 32 f.). Wenn dem Herstellungsprozess solche
Bedeutung beigemessen wird, dann ist es nur verständlich,
dass immer mehr Künstler dazu übergingen, nicht nur das
Resultat ihrer Tätigkeit, das Kunstwerk, zu präsentieren,
sondern auch ihre Berufsausübung selbst zur Schau zu stel-
len. Vor Publikum malte der Franzose Georges Mathieu in
den 1950er-Jahren in Minutenschnelle kalligrafische Spuren
auf monumentale Leinwände. Selbst Pablo Picasso ließ sich
1955 von Henri-Georges Clouzot für den Kinofilm »Le Mys-
tère Picasso« bei der Arbeit beobachten (S. 34). Der Film
stellt die manuelle Geschicklichkeit und das Vorstellungs-
vermögen des Künstlers unter Beweis und steigerte seinen
Ruf als Jahrhundertgenie.

Der »Sputnik-Schock« (1957) und der erste bemannte
Raumflug mit Yuri Gagarin (1961), die das Wettrennen der
Supermächte um den Weltraum zugunsten der Sowjetunion
zu entscheiden schienen, führte in den westlichen Gesell-
schaften zur verstärkten Kreativitätsforschung. Auf dem



Lucio Fontana erstellt ein »Concetto spaziale« (Raumkonzept), Mailand 1965.

Gebiet der Kunst, dem Paradigma des Schöpferischen, kam es zu einer Vielzahl innovativer Verfahren. Besonders dem Erfindungsreichtum der »Nouveaux Réalistes«, die sich 1960 um den Kritiker Pierre Restany in Paris versammelten, schienen keine Grenzen gesetzt zu sein. Es verband sie nicht nur die Tatsache, dass sie alltägliche Materialien in ihre Kunstwerke integrierten (weshalb man sie als europäische Variante der amerikanischen Pop Art betrachtet), sondern auch ein exhibitionistischer Hang zur Demonstration. Yves Klein erstellte Bilder mit dem Flammenwerfer (Abb. unten) oder ließ blau eingefärbte Frauenleiber sich vor Publikum auf großen Papierbahnen abwälzen (S. 36). Christo verhüllte Objekte, ja ganze Gebäude und Landstriche vor einer erstaunten Öffentlichkeit (S. 94 f.). Niki de St. Phalle schoss auf Farbbeutel, deren Inhalt sich über das Tableaux ergoss (S. 35). In Italien bearbeitete Lucio Fontana monochrome Leinwände mit dem Schneidmesser »wie ein chinesischer Maler, der nach langer Meditation mit einem einzigen Schwung seinen Pinselstrich zieht«, wie Erika Billeter schreibt (S. 28)

So wie in der abstrakten Kunst die ruhige Farbfeldmalerei das expressive Informel ablöste, folgte im figürlichen Bereich der Fotorealismus mit seiner eher altmeisterlichen Technik auf die Pop Art. In der Zeit der Studentenunruhen und gesellschaftlichen Erneuerung, als die Manipulationsmechanismen der Massenmedien in den Mittelpunkt des Interesses rückten, galt es, Wirkungsweisen und Realitätsbezüge von Malerei und Fotografie zu untersuchen; Pinselduktus und Malgestus verloren an Bedeutung. Hinzu kam die Erweiterung des Kunstbegriffs durch Happening und Fluxus (S. 44 f.), Minimal Art (S. 76), Installation (S. 74 ff.), Land Art (S. 87 ff.) und Konzeptkunst (S. 99 ff.). »Ausstieg aus dem Bild« nannte Laszlo Glozer den Wandel in den 1960er-Jahren. Jörg Immendorff schuf nicht von ungefähr 1966 sein Bild »Hört auf zu malen!« – paradoxerweise in Öl auf Leinwand (S. 48).

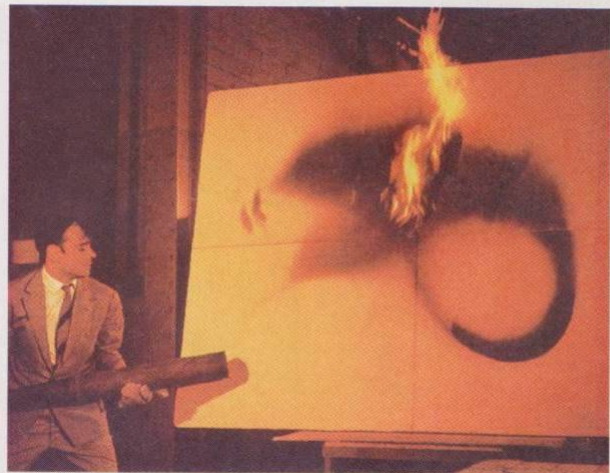
Zu Beginn der 1980er-Jahre brach sich der »Hunger nach Bildern« (Wolfgang Max Faust) erneut Bahn. Auf der Grundlage der figürlich-expressiven Malerei von Immendorff, Georg Baselitz, A.R. Penck oder Markus Lüpertz verfochten die so genannten »Neuen Wilden« eine spontane Malerei, die – parallel zum Punk in der Musik – der scheinbaren gesellschaftlichen Stagnation entgegentrat. Stellvertretend für eine Generation, die großformatige Leinwände herstell-

te, steht hier Barbara Heinisch mit ihrer ganz eigenen Kombination von Malerei und Performance im Dialog mit einem Modell (S. 38). Der Blick wurde wieder frei auf die Verdienste der Expressionisten des frühen 20. Jahrhunderts um die Kunst – und auf die Grande Dame des Körpergefühlsbildes, die Österreicherin Maria Lassnig (S. 39). In vielen Ländern Osteuropas, auch in der DDR, verband sich die gegenständliche Malerei mit einem staatlich verordneten »Sozialistischen Realismus«.

Handelte es sich dabei wieder um Atelierkunst, so begannen Graffiti-Künstler im Schutz der Dunkelheit im öffentlichen Raum zu arbeiten und Haftstrafen zu riskieren, wie Harald Naegeli, der Sprayer von Zürich, dessen Strichfiguren 1982 das Fanal für die Jugendrevolte von Zürich gaben. Einen Spagat zwischen Kommerz und Underground versuchte Keith Haring (S. 40). Nicht zuletzt seine manuelle Geschicklichkeit wirft erneut die Frage auf, was den Schöpfungsakt eigentlich ausmacht. Kommt Kunst doch von Können?

Die Werke, Texte und Anregungen dieses Kurses sollen:

- die Bedeutung des Herstellungsprozesses für die Kunst deutlich machen;
- die Vielfalt künstlerischer Verfahren vor Augen führen;
- Veränderungen im Künstlerbild und -selbstverständnis aufzeigen;
- die Erweiterung des Kunstbegriffs thematisieren.



Yves Klein bei der Arbeit mit dem Flammenwerfer an dem Bild F 25, 1961.

Dialogmalerei

Barbara Heinisch:
Ostern II (1980)

Die figürlichen Elemente des Expressionismus verbinden sich mit den Bewegungsspuren des Informel, wenn Barbara Heinisch (*1944) ihre spontanen Pinselstriche auf die Leinwand wirft. Darin zeigen sich Gemeinsamkeiten zur Arbeitsweise einer Gruppe von Malerinnen und Malern, die anfangs der 1980er-Jahre als »Neue Wilde« auf sich aufmerksam machten. Doch die Bilder von Barbara Heinisch entstehen nicht einfach vor der Leinwand, sondern im Dialog mit einem Modell dahinter.

GESPRÄCHSANREGUNG

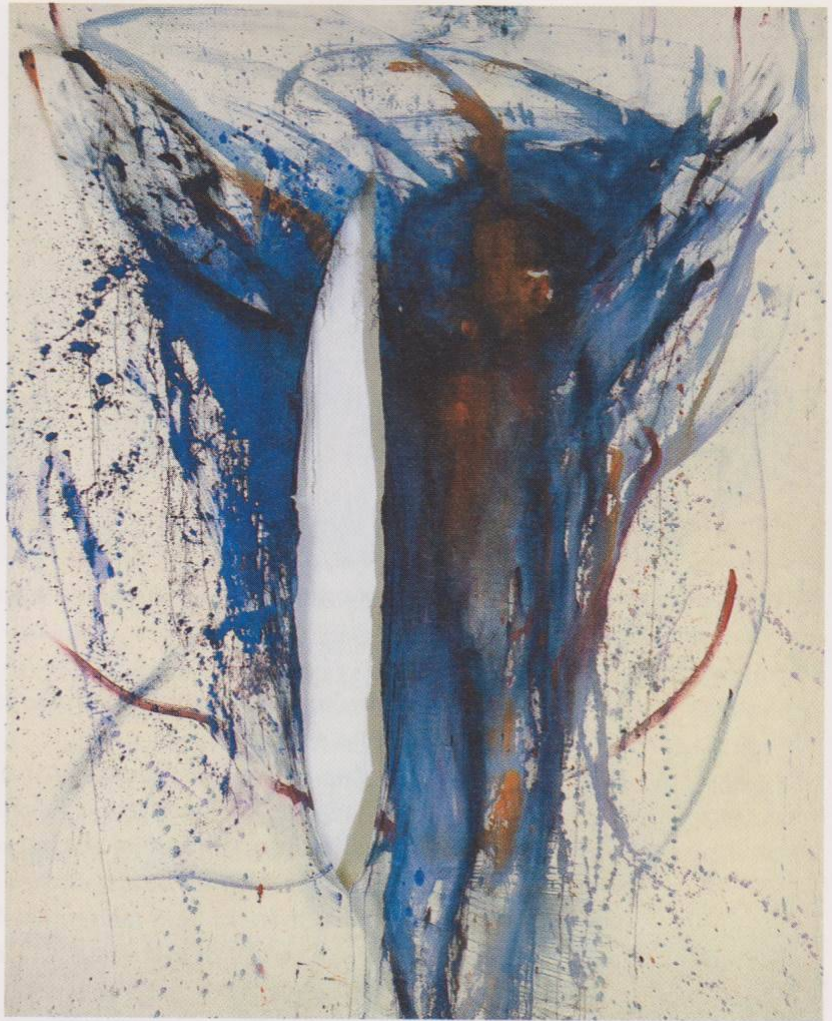
Rekonstruieren Sie die Interaktion in »Ostern II« unter Berücksichtigung der Komposition.

GESTALTUNGSANREGUNG

Experimentieren Sie mit Malerei-Performances im Dialog mit einem Modell.



Barbara Heinisch mit Modell.



Barbara Heinisch: Ostern II, 1980. Tempera auf Nessel, 210 x 165 cm. Pax-Christi-Kirche, Krefeld.

Das »Modell« bewegt sich hinter einer Nesselwand, die Künstlerin bannt konturenhaft wesentliche Momente des tänzerischen Bewegungsablaufes. Beiderseits ein intuitives Agieren, bzw. Re-Agieren, das die besondere Dichte der Aktion (und des späteren Bildes) ausmacht. Kein Gegen-Einander, sondern ein Mit-Einander. Prägnantes Beispiel für dieses innovative Vorgehen ist die Arbeit »Ostern«, Resultat einer Performance mit dem Sänger Mark Eins im Berliner Künstlerhaus Bethanien. ... Links im Bild ein Riss: Spur eines »Aussteigens« aus dem Werk nach der Malaktion. Diese »Verletzung« besitzt ambivalente Züge, da sich das Modell beim Heraustreten einen Augenblick mit dem Bild vereint, sich aber gleichzeitig von ihm befreit ... *Hanna Humeltenberg*

