

3.3

Bense, Kultermann, Clark

1952 traf Max Bill (* 1908 in Winterthur; † 1984 in Berlin) an der Volkshochschule in Ulm auf den Wissenschaftstheoretiker Max Bense (* 1910 in Straßburg; † 1990 in Stuttgart),¹ der zu dieser Zeit auch außerordentlicher Professor für Philosophie und Wissenschaftstheorie an der Technischen Hochschule Stuttgart war. Als sich aus der Volkshochschule 1953 die Hochschule für Gestaltung (HfG) entwickelte, unterrichtete Bense auch dort bis zum Abgang von Bill 1957.² Dieses Kapitel untersucht die deutsch-brasilianischen Kontakte um die HfG in Ulm sowie die Kunstszene in Westdeutschland, die sich offen für brasilianische Kunst gezeigt hat. Im Zentrum stehen dabei beispielhaft Lygia Clark (* 1920 in Belo Horizonte 1920; † 1988 in Rio de Janeiro) und die westdeutsche Rezeption ihrer partizipativen Arbeiten, die zu den Schlüsselwerken der brasilianischen Avantgarde gehören. Max Bills Ausstellung in São Paulo und seine Teilnahme an der Biennale 1951 haben unterschiedliche Kontakte über den Atlantik hinweg initiiert, die bis Ende der 1960er Jahre in Kunstkreisen gepflegt wurden. So besuchten der junge brasilianische Maler Almir Mavignier (* 1925 in Rio de Janeiro; † 2018 in Hamburg) und der Kunstkritiker Mário Pedrosa (* 1900 in Timbaúba/Pernambuco; † 1981 in Rio de Janeiro) Bill 1952 in seinem Zürcher Atelier.³ Ein Jahr zuvor hatte bereits die Künstlerin Mary Vieira (* 1927 in Minas Gerais; † 2001 in Basel) mit Bill korrespondiert, nachdem sie seine Ausstellung in São Paulo gesehen hatte. Sie entschied sich daraufhin, in die Schweiz umzusiedeln⁴ und begann ab 1953, wie Mavignier und

1 E-Mail von Elisabeth Walther Bense an die Autorin, 11.8.2009.

2 Da er Max Bill unterstützte, endete sein Engagement 1957 mit dem Ausschluss Bills. Mitte der 1960er Jahre war er nochmals Dozent an der HfG. Müller, Jens/Spitz, René: HfG Ulm. Kurze Geschichte der Hochschule für Gestaltung, Anmerkungen zum Verhältnis von Design und Politik, Baden: Lars Müller 2014, S. 79.

3 Hoffmann, Tobias/Schmidt Frank: „Interview mit Almir Mavignier 2002, Hamburg, Dezember 2002“, <http://www.mavignier.com/hfg.html> (letzter Zugriff: 22.3.2022).

4 [o.V.]: „Mary Vieira A Timeline“, in: Mary Vieira: O tempo do movimento, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil 2005, S. 132–136, hier S. 132.

andere angehende Designerinnen und Designer aus Brasilien, ein Studium an der neuen Gestalterschule in Ulm.⁵ 1954 lud Bill sie zur letzten Ausstellung der Allianz im Helmhaus Zürich ein, kurz darauf entwarf sie das Plakat für die Ausstellung „Brasilien baut“ (1954).⁶ Wie wichtig Mavignier die Begegnung mit einigen Zürcher Konkreten war, berichtete er 2010 in einem Interview:

Ich hatte das große Privileg, die konkrete Kunst schon sehr früh – 1952 – in Zürich kennenzulernen. Als wir mit dem brasilianischen Kunstkritiker Mário Pedrosa dort waren, hat uns Max Bill in sein Atelier eingeladen und uns auch zu Richard Paul Lohse, Verena Loewensberg und Camille Graeser geführt. Diese direkte Erfahrung hatten die Konkreten Künstler Brasiliens nicht. Als Bill mir erzählte, dass er eine Art neues Bauhaus in Ulm plane, sagte ich ihm, wenn er das realisieren könne, würde ich sein Schüler sein wollen. Er antwortete, dass das Projekt eher für die junge Generation deutscher Künstler gedacht sei, die durch den Zweiten Weltkrieg von den internationalen Tendenzen abgeschnitten worden sei – nicht für Künstler, die in Paris lebten. Das bezog sich auf mich, weil ich mich 1951 für kurze Zeit in Paris aufhielt.⁷

Das waren nicht die einzigen Kontakte zwischen Brasilien, Deutschland und der Schweiz zu Beginn der 1950er Jahre. Bense lernte 1954 den bolivianisch-schweizerischen Dichter Eugen Gomringer (* 1925 Cachueta Esperanza/Bolivien) an der HfG kennen, als dieser Se-

5 Gomringer bestätigt, dass das Interesse Bills von brasilianischen Künstlern seit seiner Ausstellung in São Paulo 1951 enorm war. Gomringer, Eugen: „Max Bill und die HfG“, in: Buchsteiner, Thomas/Ackermann, Marion (Hg.): Max Bill. Maler, Bildhauer, Architekt, Designer, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2005, S. 48-49.

6 „Brasilien baut“ wurde am Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich (28.10.-19.12.1954) und am Museum für Gestaltung in Basel (26.02.1955 - 13.03.1955) gezeigt. Sie wurde auch von Udo Kultermann für das Museum Morsbroich in Leverkusen übernommen (30.4.-27.5.1956). Eine Folgeausstellung war „Brasilien braut Brasília“ an der Interbau 1957 in Berlin, zu der Mary Vieira ebenfalls das Plakat entworfen hatte.

7 Kudielka, Robert/Lammert, Angela: „Almir Mavignier und Robert Kudielka/Angela Lammert, Hamburg, 23. April 2010“, in: Kudielka, Robert/Lammert, Angela/Osorio, Luiz Camillo (Hg.): Das Verlangen nach Form, Berlin: Akademie der Künste 2010, S. 206-210, hier S. 208.

kretär Bills war.⁸ Gomringer wiederum würde später, 1959, in Max Bills Katalog zur ersten von Udo Kultermann (* 1927 in Stettin; † 2013 in New York) für das Museum Morsbroich organisierten Ausstellung Gedichte publizieren. Bense interessierte sich für die Arbeit Gomringers insbesondere deswegen, weil dieser mit den „Konstellationen“ eine neue Art von Realität der Dichtung entwickelte. Da die konkrete Dichtung zur gleichen Zeit wie die Kybernetik aufschien, ebenso wie die Informatonstheorie und die Kombinatorik, und sie in die Nähe der Mathematik rückte, war sie für Bense besonders interessant.⁹ Wie die Literaturwissenschaftlerin Jasmin Wrobel feststellt, sind die „Konstellationen“ „inter- bzw. ‚übernationale‘ Form[en] von Dichtung“, die in ihrer Annäherung von Form und Inhalt eine Realität an sich darstellen.¹⁰ Zeitgleiche Entwicklungen fanden in São Paulo statt, als sich 1952 die Gruppe „Noigandres“ mit den Mitgliedern Haroldo (* 1929 in São Paulo; † 2003 in São Paulo) und Augusto de Campos (* 1931 in São Paulo) und Décio Pignatari (* 1927 in Jundiá; † 2012 in São Paulo) formierte. Ihnen ging es darum, den klassischen Vers aufzulösen und den Raum der weißen Seiten als Mitspieler in die Textgebilde zu integrieren.¹¹

Gomringer setzte sich mit Bense an der HfG für die konkrete Dichtung ein, und durch ihr Wirken wurde auch Benses Interesse an Brasilien geweckt. Erste persönliche Kontakte wurden zwischen Décio Pignatari und Gomringer etabliert, als sich der Brasilianer Mitte der 1950er Jahre in Deutschland aufhielt. Treffen an der HfG und in Gomringers Haus, bei denen auch Bense anwesend war, gelten heute als Ausgangspunkt für die tiefe Zusammenarbeit zwischen brasilianischen und deutschen Dichtern.¹² Bedeutend war auch der Besuch von Haroldo

8 Wrobel, Jasmin: „Benses Brasilien: Reflexionen zur konkreten Poesie, Brasília und dem ‚Entwurf einer Rheinlandschaft‘“, in: Albrecht, Andrea/Bonitz, Masetto/Skowronski, Alexandra/Zittel, Claus (Hg.): Max Bense Werk - Kontext - Wirkung, Stuttgart: J.B. Metzler 2019, S. 291-321, hier S. 293.

9 Bense verstand ein Kunstwerk als strukturelle Einheit. Den Zusammenhang von Kunst und Mathematik hat er bereits mit dem Buch „Konturen einer Geistesgeschichte der Mathematik II. Die Mathematik in der Kunst, Hamburg: Claassen & Goverts 1949, dargelegt.

10 J. Wrobel: Benses Brasilien, S. 294.

11 Ebda.

12 Eine wichtige Rolle spielte dabei auch Almir Mavignier, der damals in Ulm studierte. Walther Bense, Elisabeth: „Die Beziehung von Haroldo

de Campos bei Bense 1959, vor allem weil de Campos bereits in Brasilien über Bense publiziert hatte.¹³ Bense veröffentlichte zur gleichen Zeit das „Manifest einer neuen Prosa“ (1960), das sich in die Manifeste des Konkretismus einreihen lässt.¹⁴ Aus der Begegnung resultierte die von Bense organisierte Ausstellung „Konkrete Texte“ der Noigandres-Gruppe in der Studiengalerie der Technischen Hochschule Stuttgart im Wintersemester 1959/60. Die ersten Ausstellungen des Instituts wurden ab 1957 noch in der Galerie Gänseheide gezeigt. Mit der Ausstellung „Konkrete Texte“ erfolgte dann der Umzug in die Studiengalerie, in der von da an bis 1981 Ausstellungen auch zahlreicher brasilianischer Künstlerinnen und Künstler stattfanden.

Im Kontext dieser ersten Schau konkreter Poesie bat Bense Haroldo de Campos um die Organisation offizieller Einladungen für Konferenzen in Brasilien, um ihm eine Reise dorthin zu ermöglichen. In der Folge reiste Bense zusammen mit der Semiotikerin Elisabeth Walther (-Bense) (* 1922 in Oberweißbach; † 2018 in Stuttgart) drei Mal nach Brasilien, um Dichter, Maler und Designer kennenzulernen und Vorträge an den dortigen Museen und Kunstschulen zu halten. Diese Begegnungen ebneten letztlich auch den Weg für die zahlreichen Ausstellungen mit Künstlern und Dichtern, unter anderem mit Bruno Giorgi (1962, 1966), Alfredo Volpi (1963), Lygia Clark (1964), Aloisio Magalhães (1965) und Mira Schendel (1967).¹⁵

Beispielhaft sei in diesem Kapitel ein Blick auf die europäischen Ausstellungen von Lygia Clark (* 1920 in Belo Horizonte; † 1988 in Rio de Janeiro) geworfen, in deren Kontext Bense eine zentrale Rolle spielte. Bense besuchte Clark erst auf seiner zweiten Brasilienreise

de Campos zur deutschen konkreten Poesie, insbesondere zu Max Bense (1994/1997), <http://www.stuttgarter-schule.de/campos.html> (letzter Zugriff: 23.3.2022).

13 J. Wrobel: Benses Brasilien, S. 296.

14 Ohmer, Anja: „Varianten der konkreten Textkunst: die ‚Noigandres‘-Gruppe und Max Bense“, in: Lusorama, 75-76, November 2008, S. 71-96.

15 Ausstellungen der Studiengalerie des Studium Generale der Universität Stuttgart/Ausstellung des Instituts Max Bense, <https://stuttgarter-schule.de/studiengalerie.htm> (letzter Zugriff: 22.3.2022); vgl. auch Neubauer, Susanne: „Max Bense/Aloisio Magalhães, Alemanha 1969. O contexto transnacional e popular da ‚weg eines zeichens‘“, in: ARS (São Paulo), 16, 32, 2018, <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/141261> (letzter Zugriff: 4.4.2022).

(18.5.–18.6.1963). In diesem Jahr schuf die Künstlerin eines ihrer zentralen Werke, „Caminhando“. Es besteht aus einem Streifen Papier, das zu einem Möbiusband zusammengeklebt und durch den Betrachter mit einer Schere in ein möglichst dünnes Band aufgeschnitten wird. Es war Max Bill, von dem Clark die Inspiration für ein Möbiusband erhielt:

It was Max Bill, when he was here in Brazil, who taught me how to make a Möbius strip. It was the first great discovery – I spent nights and nights studying the phenomenon (in my ignorance I even tried to make it with a string), which was absurd because a string has no reverse side. Many years later, when traditional supports no longer served me to express anything, I made „Caminhando“ [Walking] with the Möbius strip [...] Even before this, when I conceived spectator participation with my „Bichos“ [Critters] sculptures, I was asked how many positions it could accomplish. I said, „I do not know, you do not know, but it knows“.¹⁶

Dieses Werk ist ein Wendepunkt im Œuvre Clarks, da sich die Künstlerin von der malerischen Fläche komplett der Erforschung des „inneren Raums“ der Erfahrung zuwandte. Suely Rolnik, brasilianische Psychoanalytikerin und Kunstkritikerin, schreibt dazu:

In den ersten dreizehn Jahren widmete sie [Clark] sich der Malerei und Skulptur, aber ab 1963 unterzog sie ihre Arbeit mit „Caminhando“ [„Gehend“] einer radikalen Neuorientierung, die sich als unumkehrbar herausstellte. [...] Die experimentellen Praktiken von Lygia Clark werden allgemein als polysensorische Erfahrungen verstanden, deren Bedeutung darin liegt, die Einschränkung der künstlerischen Arbeit auf den Blick überwunden zu haben. Auch wenn die Einbeziehung aller Sinnesorgane ein Thema ihrer Zeit war, haben die Arbeiten dieser Künstlerin einen Schritt darüber hinaus gemacht: Ihr künstlerischer Ausgangspunkt bestand in der Mobilisierung von zwei Fähigkeiten, die von allen Sinnen

16 Clark, Lygia: „Appropriation Expropriation“, in: Butler, Cornelia/ Oramas, Luis Pérez/Bessa, Antonio Sergio Bessa (Hg.): Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988, New York: Museum of Modern Art 2014, S. 242–243, hier S. 242.

getragen werden. Ich beziehe mich auf die Fähigkeiten der Wahrnehmung und der Sinnesempfindung, die es uns ermöglichen, die Andersheit der Welt wie auf einer Formenkarte zu begreifen, auf die wir Repräsentationen projizieren, oder wie ein Kräftediagramm, das die Sinne über Schwingungen affiziert. Die Beziehungsdynamik zwischen diesen unumgänglich paradoxen Fähigkeiten ist der ausschlaggebende Impuls für die Freisetzung der schöpferischen Einbildungskraft (also für die Macht des Denkens). Letztere löst Selbstwertungsprozesse und Milieuentwicklungen aus, die in singuläre und nicht parallele Richtungen gehen und aus den Folgen des gegenseitigen Aufeinandertreffens entstehen.¹⁷

Im Sinne Clarks gibt es keine Trennung von Subjekt und Objekt, bei „Caminhando“ als auch bei der Serie der „Bichos“ („Tiere“), beide Werke sind durch den Betrachter bewegbar. Mit ihnen geht der Mensch eine dualistische Beziehung zwischen visuell-mentaler Wahrnehmung und körperlicher Sinnesempfindung ein, wie Rolnik beschreibt. Der Schriftsteller und Kritiker Ferreira Gullar (* 1930 in São Luís; † 2016 in Rio de Janeiro) bemerkte ebenfalls, dass Clark eine Werkzeuggenese durchgemacht habe, die sie von der abstrakten Malerei, von der Befragung malerischer Elemente wie Flächigkeit, Oberfläche und Rahmen dahin geführt habe, die limitierenden Abhängigkeiten dieses Mediums fallenzulassen, wie „eine Kreatur, ein Körper, ein Organismus, der von der Wand zu Boden fällt“.¹⁸ Die Malerei Clarks sei für ihn eine „radikale Erfahrung“, schrieb Gullar 1958, weil sie durch ihre „organische Linie“ als gliederndes Element zu einem Objekt wird, das Raum- und Zeitdimension integriert. Ohne Rahmungen sind ihre Gemälde unmittelbar mit dem sie umgebenden Raum verbunden. Gullar erklärt sein Verständnis von Clarks Gemälden, z.B. „Planos em superficie modulada No. 1“ („Ebenen in modulierter Oberfläche Nr. 1“, 1958) unter Rückgriff

17 Rolnik, Suely: „Das Gedächtnis des Körpers kontaminiert das Museum“, in: <https://transversal.at/transversal/0507/rolnik/de> (letzter Zugriff: 23.3.2022).

18 Gullar, Ferreira: „A trajetória de Lygia Clark“, in: Brett, Guy/Herkenhoff, Paulo/Borja-Villel, Manuel J. (Hg.): Lygia Clark, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 1997, S. 59-67, hier S. 65, zitiert nach Pérez-Oramas, Luis: „Lygia Clark: If You Hold a Stone“, in: C.H. Butler/L. Pérez-Oramas: Lygia Clark. The Abandonment of Art, S. 31-49, hier S. 33.

auf Josef Albers' „Konstellationen“, in denen die Linien als konstruktive Elemente fungieren und die Bildoberfläche zu einer Struktur werden lassen. Clark experimentiert allerdings direkt mit den Leinwänden, die sie aneinanderfügt. Sie bilden dadurch materiell isolierte Linien, die sie „organisch“ nennt. Die Künstlerin denkt dabei architektonisch, da diesen Linien auch Raum inhärent ist. Zwischen diesen „Bindestellen“ der aufeinandertreffenden Leinwände, der malerischen Oberfläche und dem umgebenden Raum spannt Clark eine Struktur auf, die eine „quasi-organische Vitalität“ hat und zu einer Zeitdimension führt. So fasst Gullar zusammen: „Zeit wird räumlich, Raum wird zeitlich. In diesen Werken gibt es keinen Unterschied mehr zwischen den Grundelementen. Dieser schwarze Rahmen ist der Ort einer genauen Dauer, d.h. der Zeit, in der dieses Quadrat realisiert wird.“¹⁹

Die Auseinandersetzung mit der „organischen Linie“ war die Voraussetzung für Clark, zu einem organischen Verständnis des Möbiusbandes zu kommen und auch die „Bichos“ aus ihren malerischen Ansätzen heraus zu verstehen. Die „Bichos“ sind „Dinge“, die sie aus ihrer Malerei in die Dreidimensionalität abgeleitet hat und die als Objekte gefaltet und aufgestellt werden können. Die Eigenheit dieser Objekte besteht darin, dass sie in der Manipulation durch den Menschen eine Eigendynamik entwickeln, die schwer vorhersehbar ist. Zudem ist es nicht einfach, ein solches „Bicho“ in einer ästhetisch adäquaten Form aufzustellen, meist verweigert sich das Objekt einer für unser Auge „schönen“ Form. Fotografische Aufnahmen dieser Objekte geben meist ein Bild wieder, das sich nicht mit der eigenen Erfahrung deckt. Ihre Kunst könne nicht rein optisch sein, schreibt Lygia Clark 1960, sie sei immer verbunden mit der Erfahrung von Gefühlen. Dabei spricht sie von einem „inneren Raum“, den sie auch in der Kunst erfährt, in dem Innen und Außen vereint und die Polaritäten, die das Leben ausmachen, aufgelöst sind.²⁰ An diesem Punkt sieht Clark die Verbindung von Leben und Kunst, die nur

19 „O tempo se espacializa, o espaço se temporaliza. Não há mais, nestas obras, desde sua origem, qualquer distinção entre êsses elementos básicos. Êste quadro prêto é o lugar de uma precisa duração que é o tempo em que êsse quadrado se realiza”. Gullar, Ferreira: Lygia Clark. Uma experiência radical (1954-1958), Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional 1958.

20 Clark, Lygia: „The Empty-Full, 1960“, in: C.H. Butler/L. Pérez-Oramas: Lygia Clark. The Abandonment of Art, S. 159-160.

organisch sein kann. Die „Bichos“ sind diesem Verständnis nach lebende Kreaturen, deren Bewegungen eigenen Gesetzmäßigkeiten folgen.

Es waren genau diese „Bichos“, mit denen Lygia Clark in die Studiengalerie nach Stuttgart eingeladen wurde. Wie vereinbart sollte die Künstlerin erst zur Vernissage anreisen, wie sie später in einem Brief an Hélio Oiticica (* 1937 in Rio de Janeiro; † 1980 in Rio de Janeiro) festhielt, denn sie hätte „Frau Walter“ [sic!] [Elisabeth Walther Bense] vertraut, die Ausstellung selbst aufbauen zu können. Allerdings kam es zu einem zunächst ärgerlichen, später jedoch mit Humor aufgenommenen Missverständnis:

Nachdem ich angekommen bin, sehe ich fast alle „Bichos“ [„Kreaturen“], wie sie an Nylonfäden im Raum hingen, wie die Mobiles von Calder! [...] Ich war todmüde, da ich seit dem Vortag nicht geschlafen hatte und 8 Stunden gereist war. Natürlich protestierte ich sofort, unter großem Protest von Herrn Bense und, später Frau Walter, (die von Bense gerufen wurde damit sie es mir verhindere, die aufgehängten „Bichos“ herunterzunehmen), ich fragte nach einer Schere und schnitt alle Nylonfäden von der Decke. Ein „Casulo“, das Bense nicht wollte, dass es an der Wand bliebe, habe ich aufgehängt, und das große „Gegen-Relief“ [„Contra-Relevo“], das in der Diagonale war (sie haben es in der quadratischen Form aufgehängt), habe ich ausgerichtet. Benses Argument war: - Es ist so hübsch! Lassen Sie es so! [...] Es ist nicht gerade richtig wenn ich sage, es herrschte ein offenes Kriegsklima. Abseits von Herrn [Bense] und Frau [Walter] [„longe do Herr e da Frau“] habe ich schreckliche Worte gesagt, aber ich blieb taktvoll und habe ihnen erklärt, dass dies vollkommen meine Arbeit entstellen würde, und dass ich auf keine Art und Weise Konzessionen machen könne. Nun, in der Stunde der Vernissage, ich war fast ohnmächtig vor Erschöpfung und Nervosität, bat ich einen Brasilianer, dass er mir das, was Bense gerade sagte, übersetze – dieser begann zu erzählen, dass, als ich angekommen sei, ich sein ganzes Arrangement in Unordnung gebracht hätte und dass die Verantwortung nun ganz bei mir läge, er aber meine Meinung respektieren müsste und dass das Wichtigste die „Partizipation des Betrachters“ sei, etc. etc. [...] Jedermann starb vor Lachen und als er aufhörte zu sprechen war es ein totaler Erfolg –

alle ohne Ausnahme berührten ohne Unterbruch unsere „Bichos“. Es war so schön! Mathematiker, Architekten erfreuten sich gewaltig an der Ausstellung [...] Sie gaben mir nicht den großen Raum, es gab da einige Sachen zwischen dem Rektor und Herrn Bense, so dass die Ausstellung sehr inkomplett war. Niedrige Sockel und die Bichos erschienen wie auf einem einzigen Fuß zu stehen, so wie es Vögel machen. Ich habe alle auf den Boden gestellt mit wenigen Ausnahmen, dann habe ich noch improvisierend einige Sockel gerettet. Sie haben nicht die Fotos der „Fantastischen Architekturen“ („Arquiteturas Fantásticas“), und auch nicht die „Schutz/Unterstand“ („Abrigos“), nicht das „Haus“ („A Casa é o corpo. Penetração, ovulação, germinação, expulsão“, 1960), und auch nicht „Gehend“ („Caminhando“) ausgestellt – es fehlte an Platz. Es waren viele Reporter da, die alles aufgenommen haben [„foi televisionada“], Kritiker und Intellektuelle. Mehr als 10 Personen haben mich nach dem Preis gefragt – oh là là! ²¹

Bense hat wie üblich auch zu dieser Ausstellung eine kleine Begleitpublikation herausgegeben und darin einen Text mit dem Titel „Lygia Clarks variable Objekte“ veröffentlicht, der auch in seinem Buch „Brasilianische Intelligenz“ von 1965 abgedruckt ist.²² Wie Clark in ihrem Brief an Oiticica ausdrücklich darauf hinweist, hat Bense die Bedeutung der Betrachterpartizipation in seiner Ansprache erwähnt und vielleicht sogar dadurch die Besucher animiert, alle „Bichos“ ausgiebig in die Hand zu nehmen. Der Einführungstext beschreibt die Skulpturen als „veränderliche künstliche Objekte“ mit

mathematische[n] Elemente[n], sie sind konstruktiv; und sie enthalten kinetische Elemente, sofern sie improvisiert werden können und sich der Idee nichtkonstruktiver Objekte nähern. [...] Es ist noch nicht „mouvement“, um das es sich in dieser Art von Skulptur handelt. Aber das „mobile“ Prinzip, das die brasiliani-

21 Clark, Lygia/Oiticica, Hélio/Figueiredo, Luciano (Hg.): Cartas 1964-1974, Rio de Janeiro: Editora UFRJ 1998, S. 25-28.

22 Bense, Max: Brasilianische Intelligenz. Eine cartesianische Reflexion, Wiesbaden: Limes Verlag 1965. Auf Portugiesisch erstmalig veröffentlicht in Bense, Max: Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana, São Paulo: Cosac Naify 2009, S. 64-66.

sche Intelligenz so sehr zu bevorzugen scheint, tritt hier in einer äußerst methodischen Version auf und führt die variablen Objekte als eine Brücke zur gesamten neueren kinetischen Kunst ein [...].²³

Diese Passage lässt eine Nähe zum Verständnis von Alexander Calder (* in Lawnton/Pennsylvania; † in New York) schwebenden Objekten aus Metall, Holz, Draht und/oder Schnur, den „Mobiles“ vermuten, was zur fälschlich aufgefassten Präsentationsform geführt haben mag. Eine Korrektur durch die Künstlerin fand in der Ausstellung statt, zu einem Zeitpunkt, so darf anzunehmen sein, als der Text von Bense bereits gedruckt vorlag. Es ist zu vermuten, dass Bense aus deutscher Warte der erste gewesen ist, der das neokonkrete Manifest in seinem Text zu Lygia Clark erwähnt.

Mario Pedrosa hebt in seinem schönen Aufsatz „Die Bedeutung Lygia Clarks“ (1960)²⁴ richtig hervor, dass das Wesentliche des Neo-Konkretismus in dem Versuch bestehe, die statische Intention der Gestalterstarrung des Geometrismus zugunsten einer dynamischen oder kinetischen spatialen Vorstellung zu überspielen und die künstlerischen Objekte als (gewissermaßen vierdimensionale) Raum-Zeitkonstruktion zu erschaffen.²⁵

Es sei hauptsächlich das „mobile“ Prinzip, das bei Lygia Clark in Erscheinung tritt, das Bense selbst als eigentliches Moment der von ihm beschriebenen „brasilianischen Intelligenz“ ausmacht. Benses Hinweis auf Pedrosa weist indirekt auf die Konzepte des Neoconcretismo hin, der den Schwerpunkt auf die soziale Situation legt, die durch eine Manipulation der Objekte zustande kommt und zu einer Dynamisierung des Werks führt. Für Pedrosa löst die Beweglichkeit der „Bichos“ eine Kettenreaktion von „Dislokationen“ aus, die zu neuen Konstellationen

23 Bense, Max: „Lygia Clarks variable Objekte“, in: Lygia Clark. Brasilien. Variable Objekte, Stuttgart: Studiengalerie 1964, unpaginiert.

24 Pedrosa, Mário: „Significação de Lygia Clark“, in: *Jornal do Brasil*, 23.10.1960, wieder abgedruckt in Pedrosa Mário: *The Significance of Lygia Clark (1960)*, in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo (Hg.): Mário Pedrosa. *Primary Documents*, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 299–304.

25 M. Bense: Lygia Clark, unpaginiert.

im Raum führen.²⁶ Im Vergleich zu Bill, der vier Jahre zuvor am Geometrisismus als Basis des Strukturprinzips aller ungegenständlichen Kunst festhielt, hat Bense damit zumindest den Versuch unternommen, die spezifische Eigenheit brasilianischer Beweglichkeit und das Organische in der Kunst in seine informationsästhetischen Überlegungen einfließen zu lassen.

„Brasilianische Intelligenz. Eine cartesianische Reflexion“ erschien als Monografie 1965, nachdem Bense 1964 seine letzte Reise ins bereits vom Militär regierte Brasilien unternommen hatte. Die Publikation besteht aus 53 Textfragmenten und wird von einer Hin- und Rückflug-Vision gerahmt, ein Verweis auf den technologischen Fortschritt sowie auf die neue brasilianische Hauptstadt Brasília. Der Grundstein für die ins Landesinnere verlegte Hauptstadt wurde 1922 gesetzt und Staatspräsident Juscelino Kubitschek machte sich 1955 an die Arbeit, das Mammutprojekt innerhalb von fünf Jahren zu vollenden – was ihm auch gelang: Brasília wurde am 21. April 1960 eingeweiht. Bense und Walther hatten bereits auf ihrer ersten Reise Lúcio Costa (* 1902 in Toulon; † 1998 in Rio de Janeiro) und Oscar Niemeyer (* 1907 in Rio de Janeiro; † 2012 in Rio de Janeiro) getroffen. Beide Architekten waren für den Masterplan sowie zahlreiche Gebäude in Brasília verantwortlich gewesen. Bense besuchte die neue Hauptstadt im Herbst 1961 auf seiner ersten Reise. Sie fungiert in seiner Schrift als Katharsis der „brasilianischen Intelligenz“, als „universale schöpferische Kraft“.²⁷ Der Stuttgarter verbindet damit eine Vorstellung von Urbanität, die als Gegenpol zur Provinz eine neue Humanität verkörpert. Für ihn ist Brasília ein Gesamtkunstwerk, ein „Modell für die weltstädtische Organisation der Menschheit“ und ein kollektives System „emanzipierter Intelligenz“.²⁸ Auch wenn Bense in diesem Kontext die Grundlagen des „wissenschaftlichen Welthumanismus“ eines Julian Huxleys nicht erwähnt, der sich für die demokratischen Prinzipien von Würde, Gleichheit und Res-

26 M. Pedrosa: Significação de Lygia Clark, S. 303. Vgl. auch Thomas, Kerstin: „Max Benses Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst“, in: Albrecht, Andrea/Bonitz, Masetto/Skowronski, Alexandra/Zittel, Claus (Hg.): Max Bense Werk - Kontext - Wirkung, Stuttgart: J.B. Metzler 2019, S. 241-256.

27 M. Bense: Brasilianische Intelligenz, S. 13.

28 M. Bense: Brasilianische Intelligenz, S. 21f.

pekt für alle Menschen aussprach,²⁹ ist in Benses Bericht eine solche Zukunftsvision mit Hilfe der Architektur angedeutet. Bense sieht die räumliche Struktur Brasília als ein „sich selbst organisierendes System“ und als einen „Raum der Moderne“, der bürgerliche Gleichheit ohne Rassen- und Klassenunterschiede verspricht.³⁰ Rio de Janeiro verbindet er mit Natur und Chaos, sie „ist eine vegetative Stadt“, Brasília hingegen „eine strukturelle.“³¹ Kritik am projizierten Entwurf der Hauptstadt wird bei Bense nicht laut, „die menschlichen Kosten“ des Masterplans und die schlechten Arbeitsbedingungen der vor allem aus dem Land rekrutierten Bauern und Handwerker fanden in seinem Text zumindest keine explizite Erwähnung.³²

Der unveröffentlichte Entwurf eines Radio-Essays über Brasília (1962) lässt dagegen eine kritischere Haltung durchscheinen. Obwohl Bense Brasília als „Hauptstadt des 21. Jahrhunderts“ sieht, verkennt er nicht die „sichtbaren Kontraste“, die sich „mit der Entstehung der modernen Großstädte wie São Paulo, Rio u.s.w. in diesem weiten Land“ ergeben hätten. Mit großem Interesse verfolgte er Pedrosas Überlegungen für eine geplante Fakultät für Urbanismus an der 1961 neu gegründeten Universidade de Brasília, die an das Konzept der HfG in Ulm anschließen und als eine „Institution allgemeiner geistiger und künstlerischer Erziehung fungieren“ sollte.³³ Im gleichen Text erkennt Bense, dass in Brasilien das „Schöpferische gleichermaßen Folklore und Wissenschaft“ verbindet. „Die Tradition ist begrenzt, aber das erleichtert gerade

29 Huxley, Julian: „Unesco. Its Purpose and its Philosophy“, Paris: United Nations Educational Scientific and Cultural Organisation 1946 <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000068197> (letzter Zugriff 18.3.2022).

30 Klengel, Susanne: „Horizonte der Moderne: Brasília als Vision bei Max Bense und Vilém Flusser“, in: Bolle, Willi/Kupfer, Eckhard (Hg.): *Relações entre Brasil e Alemanha na época contemporânea/Deutschbrasilianische Beziehungen in der Gegenwart*, Santos: Editora Brasileira de Arte e Cultura 2015, S. 150-157, hier S. 152.

31 Ebda.

32 J. Wrobel: *Benses Brasilien*, S. 306.

33 Bense, Max: „Entwurf zu Brasília: Stadt und Universität“, Radio-Essay, 1962, unpaginiert. Deutsches Literaturarchiv Marburg. Zur Institutsgründung in Brasília vgl. Abdala, Bianca Ardanuy: *Brasília e Mário Pedrosa. Reflexões sobre a crítica da cidade*, Brasília: Universidade de Brasília 2020, https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/36818/1/2019_BiancaArdanuyAbdala.pdf (letzter Zugriff: 22.3.2022).

immer wieder den Sprung einerseits in den Mythos und andererseits in die Moderne.“³⁴

Benses Einordnung des Werks von Lygia Clark, in dem er ästhetische Eleganz und organische Intelligenz vereint sah, hat in Deutschland auch anderweitig für Aufsehen gesorgt. Die „Bichos“ und vor allem „Caminhando“, eine Arbeit, die Clark in Stuttgart gerne gezeigt hätte, stellen eine entscheidende Wende im Œuvre der Künstlerin dar, das sich mit der Rauminstallation „A casa è o corpo. Penetração, ovulação, germinação, expulsão“ („Das Haus ist der Körper. Penetration, Eisprung, Keimung, Ausstoß“) weiterentwickeln sollte. Clark wurde zu dieser Zeit auch in Großbritannien gezeigt – neben Hélio Oiticica³⁵ ebenfalls in der Avantgarde-Galerie Signals in London (1964, 1965). Eine Ausstellung in New York fand 1963 in der Alexander Gallery statt.³⁶

Wichtig für Clark wurde auch der deutsche Kunsthistoriker Udo Kultermann. Kultermann war eine Ausnahmeerscheinung in der westdeutschen Kunstlandschaft, ehe er 1964 nach New York emigrierte.³⁷ Er studierte Kunstgeschichte, klassische Archäologie und Literaturwissenschaften in Greifswald und Münster und arbeitete am Amerikahaus in Bremen, wo er Programme zur Vermittlung US-amerikanischer Kunst entwickelte. 1958 erschien sein erstes Buch, „Baukunst der Gegenwart: Dokumente des neuen Bauens in der Welt“, mit dem Kultermann seinen Ansatz einer globalen Architekturgeschichte erstmalig in Buchform brachte. Es folgten weitere Schriften, die seinen weltumspannenden Blick auf die Produktion aus verschiedenen Orten der Welt abbilden, darunter „Neues Bauen in Japan“ (1960), „Neues Bauen in Afrika“ (1963) und „Neues Bauen in der Welt“ (1963). Kultermann pu-

34 M. Bense: Entwurf zu Brasília, unpaginiert.

35 Hélio Oiticica, London: Whitechapel Gallery 1969.

36 Brett, Guy: „The Sixties Art Scene in London“, in: *Third Text*, 7, 23, 1993, S. 121-123; Whitelegg, Isobel: „Everything Was Connected. Kinetic Art and Internationalism at Signals London, 1964-66“, in: Applin, Jo/Spencer, Catherine/Tobin, Amy (Hg.): *London Art Worlds: Mobile, Contingent, and Ephemeral Networks, 1960-1980*, Penn State University Press 2018, S. 21-38.

37 Kultermann wurde 1967 Professor für Kunstgeschichte und Architekturtheorie an der Washington University in St. Louis. Vgl. [Ohne Autor]: „Obituary: Udo Kultermann, Ruth and Norman Moore Professor Emeritus of Architecture, 85“, 12.2.2013, <https://source.wustl.edu/2013/02/obituary-udo-kultermann-ruth-and-norman-moore-professor-emeritus-of-architecture-85> (letzter Zugriff: 22.3.2022).

blizierte auch zur Kunst, wo er „Neue Dimensionen der Plastik“ (1967) und „Neue Formen des Bildes“ (1969) erforschte. Die „Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft“ wurde 1966 publiziert und gehört zu den ersten Überblicksdarstellungen des Fachs und zur Grundlagenliteratur der Kunstgeschichte.

Eine sehr aufschlussreiche Publikation für das kanonübergreifende Kunstverständnis Kultermanns ist der Band „Leben und Kunst“ von 1970.³⁸ Mit dem Band wirft der Autor einen beinahe globalen Blick auf die Beziehung von Kunst und Realität und untersucht die Einbettung der Kunst in ihre sozialen Umstände. Bezeichnend für Kultermanns Ansatz sind seine Gegenüberstellungen der verschiedenen Gattungen Kunst, Theater, Literatur und Musik, die er zudem mit anthropologischen Themen wie dem Ritual, dem Schamanismus oder Methoden der Heilung verbindet. Das Genre der Installations- und Performancekunst hat sich für „Leben und Kunst“ als dankbar erwiesen, fließen in diese Praktiken die materiellen und existentiellen Gegensätze zwischen Mensch und Natur zusammen. „Nature and art are no longer opposites in the minds of many artists“, ist Kultermann überzeugt, und die aus Russland übernommene Vorstellung von Kunst als Mittel für soziale Verantwortung zieht sich durch die Beschreibung der zahlreichen künstlerischen Interventionen. Nebst der Wichtigkeit der neuen Technologien in Film, Design und Musik sind es für Kultermann die unterschiedlichen Rituale der Menschen, die sich als wichtiges Element in den Performances von Allan Kaprow über Otto Mühl bis hin zu Jean Tinguely zeigen. Auffallend ist Kultermanns geografischer Weitblick: er integrierte neben den Amerikanern und Europäern mit der Gutai-Gruppe, mit Rafael Ferrer, Yayoi Kusama, Keij Usami, Martha Minujin, Tetsumi Kudo und auch mit Lygia Clark Positionen, die nicht zum engeren euroamerikanischen Kanon gehörten.

Kultermann wurde 1959 Direktor des Museum Morsbroich in Leverkusen. Im Sommer 1959 zeigte er dort das Werk Max Bills (19.6.–26.7.1959), im gleichen Jahr gefolgt von der Übernahme der „Ausstellung brasilianischer Künstler“ (11.11.1959–10.1.1960). 1961 organisierte Kultermann die „Morsbroicher Kunsttage“, zu denen er neben Theodor W. Adorno, den Musikkritiker Heinz-Klaus Metzger, die Künstler Nor-

38 Publiziert in Englisch als *Art and Life: The Function of Intermedia*, New York: Praeger Books 1971.

bert Kricke und Gerhard von Graevenitz und anderen auch Max Bense einlud.³⁹ Ziel der Veranstaltung war die Untersuchung, „wie weit auch die anderen schöpferischen Disziplinen, wie Literatur, Theater, Musik, Film und Tanz sich dem neuen, in Bewegung geratenen Raum der gegenwärtigen künstlerischen Situation einfügen.“⁴⁰ In Leverkusen brachte Kultermann während seiner fünf Amtsjahre bildende Kunst, Architektur, Film und die Wissenschaft mittels Ausstellungen und Vermittlungstätigkeiten zusammen. Außergewöhnliche Grenzgänge für seine Zeit waren „Die gläserner Kette. Visionäre Architekten aus dem Kreis um Bruno Taut 1919–1920“ (1963) und das zeichnerische und filmische Werk von Sergei Eisenstein (1964). Ein vergleichbares avantgardistisches Programm kannte Deutschland nur von Paul Wember in Krefeld.⁴¹ Für sein avantgardistisches Programm wurde Kultermann wiederholt kritisiert, woraufhin er 1964 seine Kündigung bekanntgab.

Kultermann, der zahlreiche Reisen nach Amerika, Asien und Afrika unternahm, begegnete Lygia Clark das erste Mal an der Biennale in Venedig 1968.⁴² Offenbar war er aber vorher schon einmal nach Brasilien gereist.⁴³ Clarks Präsenz in Venedig markiert sicherlich den Höhepunkt ihrer Karriere in Europa, auch weil sich daraus eine Ausstellung in der Kölner Galerie M. E. Thelen ergab, der Kultermann beratend zur Seite stand. Neben Farnese de Andrade, Anna Letycia Quadros und Mira Schendel wurde Clark der größte Raum für ihre Biennale-Arbeit zur Verfügung gestellt. Dort installierte sie „A casa è o corpo. Penetração, ovulação, germinação, expulsão“. Diese raumgreifende, acht Meter lange Arbeit ist in verschiedene Kompartimente unterteilt, durch die der

39 Kultermann hat Bense zu einem Vortrag über „Zeitgenössische Literatur in Deutschland“ eingeladen. E-Mail von Elisabeth Walther Bense an die Autorin, 11.8.2009.

40 Kultermann, Udo: 30 Junge Deutsche. Architektur, Plastik, Malerei, Graphik, Leverkusen: Museum Morsbroich 1961.

41 Martin, Sylvia/Röder, Sabine (Hg.): Paul Wember und das Hyperaktive Museum. Die Kunstmuseen Krefeld 1947–1975, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2013, zit. nach „Udo Kultermann (1959–1964)“, [\(https://www.wikiwand.com/de/Museum_Morsbroich#/Direktor_Udo_Kultermann_\(1959%E2%80%931964\)\)](https://www.wikiwand.com/de/Museum_Morsbroich#/Direktor_Udo_Kultermann_(1959%E2%80%931964)) (letzter Zugriff: 22.3.2022).

42 E-Mail Udo und Judy Kultermann mit der Autorin, 15.8.2009. Archiv der Autorin.

43 E-Mail Udo und Judy Kultermann mit der Autorin, 15.8.2009. Archiv der Autorin.

Besucher hindurchgeht und dabei unterschiedliche Wahrnehmungen erleben kann: einem Initiationsritus oder einer Art Menschwerdung gleich definiert Clark die Stadien der „Penetration“ („penetração“), des „Eisprungs“ („ovulação“), der „Entstehung“ oder des „Wachstums“ („germinação“) und der „Ausstoß“ („expulsão“), eine Abfolge, die Clark in einem körperlichen und auch sexuellen Kontext verortet wissen wollte.⁴⁴ Zur Arbeit schrieb die Künstlerin:

Dieses Haus, das derzeit nicht mehr existiert, zeigte besonders die komplexe Beziehung, die meine Arbeit zur Sexualität hat: Es ist eine „strukturelle“ Beziehung (homologisch und nicht analog), die wir immer mit einer einfachen Illustration verwechseln. Meine Arbeit ist nicht weit von sexueller Gewalt entfernt, weil sie unterdrückte Instinkte freisetzt, aber nicht unbedingt mit Vergnügen verbunden ist. Alles hängt natürlich von den Teilnehmern ab: Erotik kann zugunsten des Verspielten gelehrt werden und umgekehrt. (Ich sage dies, um ein häufiges Missverständnis über meine Arbeit zu verbreiten⁴⁵, die normalerweise durch die unvermeidliche Assoziation mit Sexualität gekennzeichnet ist.) In dieser sensorischen Phase meiner Forschung bleibt das Objekt selbst eine unverzichtbare Verbindung zwischen der Empfindung und den Teilnehmern, auch wenn es keine Bedeutung hat, außer wenn der Teilnehmer eingreift. Menschen entdecken ihren eigenen Körper durch die taktilen Empfindungen wieder, die auf Objekte, die sich außerhalb befinden, ausgeübt werden. In der folgenden Phase, die ich bereits am Anfang dieses Artikels erwähnt habe, werden Menschen zur Unterstützung des „Werks“ und das Objekt inkorporiert sich: Es verschwindet. Im Gegensatz zu früheren Erfahrungen nannte ich diese Phase „Der Körper ist das Haus“, in der Menschen zur lebendigen Struktur einer zellulären Architektur wurden, im Netz eines unendlichen Gewebes; und was vom Objekt übrig bleibt (Gummibänder, Blätter, Plastik, Jutesäcke und Netze) ist bereits völlig bedeutungslos

44 Die Arbeit war erstmalig im MAM/RJ 1968 ausgestellt.

45 Lygia Clark schreibt von „disseminar“, was „verbreiten“ bedeutet. Aus dem Kontext heraus würde es korrekterweise heißen, „um ein häufiges Missverständnis über meine Arbeit auszuräumen.“

und es gibt keine Möglichkeit, Leben wiederzugewinnen, außer durch menschliche Unterstützung.⁴⁶

Wenig erstaunlich wurde „A casa è o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão“ international in den Kontext der aktuellen Installationskunst gestellt, ohne dass explizit auf die zentrale Bedeutung der Beziehung zwischen zwischenmenschlicher Sexualität und den Empfindungsräumen des Körperlichen eingegangen wurde. In einem Artikel im „Time Magazine“ mit dem Titel „Art: The Avantgarde: Subtle, Cerebral, Elusive“ vom 22. November 1968 wurde Clarks „A casa é o corpo“ abgedruckt neben Joseph Beuys' „Raumplastik“, zwei Arbeiten von Walter de Maria („High Energy Bar“ mit Zertifikat und „Earth Room“ in der Galerie Heiner Friedrich) sowie Bruce Naumans Hommage an Ludwig Wittgenstein, „A Rose Has No Teeth (Leed Tree Plaque)“. Der Artikel subsumiert zahlreiche künstlerische Positionen unter den Begriffen „Antiform“ oder „process art“, in denen die Physikalität des Materials und der Akt ihrer Inszenierung im Vordergrund steht. Zu Lygia Clark schreibt der nicht genannte Autor:

At the Venice Biennale, there were five claustrophobic pouches designed by Brazil's Lygia Clark and titled „The House Is a Body“; visitors were invited to scramble through to experience all the pleasures and traumas of intrauterine life, from penetration to expulsion. Some participants find it so terrifying that Sculptress Clark rigged up a „caesarean zipper“ to extract fainers and weepers. [...] Lygia Clark some time ago came to the personal conviction that „the object as art no longer existed. What remained of importance was only the act.“⁴⁷

Ungefähr zum gleichen Zeitpunkt erwähnt Udo Kultermann Lygia Clarks Arbeit in drei seiner kunsthistorischen Überblickswerke,

46 Clark, Lygia: „Fragment aus ‚L'art c'est le corps‘“, in: Preuves, 13, Paris 1973, S. 143-145, zit. nach Disserens, Corinne/Rolnik, Suely/Scovino, Felipe (Hg.): Lygia Clark: de l'œuvre à l'événement: nous sommes le moule, à vous de donner le soufflé, Dijon: Les Presses du reel 2005, S. 232-233 (Übers. der Autorin).

47 [o.V.]: „Art: The Avantgarde: Subtle, Cerebral, Elusive“, in: Time Magazine, 22.11.1968, S. 70-77, hier S. 77.

die zwischen 1967 bis 1970 publiziert wurden: „Neue Dimensionen der Plastik“ (1967), „Neue Formen des Bildes“ (1969) und „Leben und Kunst“ (1970).⁴⁸ Im letzteren Band beschreibt er Clarks Arbeiten als eine Aufforderung der Künstlerin, die eigenen Sinne wahrzunehmen:

Being an observer is not enough to experience or to enjoy this work – one has to hear, smell, feel, seek, and sharpen one's senses. Lygia Clark's articles of clothing are not works of art in the old sense. Their goal is to provoke the sensorium into functioning, to activate the whole man.⁴⁹

Wie erwähnt, initiierte Kultermann nach seiner Begegnung mit Lygia Clark in Venedig eine Ausstellung in der Galerie M. E. Thelen in Essen (17.12.1968–17.1.1969).⁵⁰ Michael Nickel und Karl Ernst Jöllenbeck, Eigentümer der Galerie, brachten „A Casa è o corpo“ nach Deutschland. In der Ausstellungsbroschüre beschrieb Kultermann das Werk sowie Clarks „Bichos“ und ihre „Masken“ („máscaras“) mit dem Verständnis eines Kunstvermittlers, der die Anliegen der Künstlerin genau erkannt hat:

Der Benutzer, der Mensch als denkendes, fühlendes und vor allem handelndes Wesen erfährt diese Kunst sozusagen am eigenen Leibe [...] Die Einbeziehung von Bewegung, Veränderung, Entwicklung, Farbe, Licht, Raum, Geometrie, Organik, Dichte, Tastbarkeit usw. bestimmen diese alle Sinne und die Aufnahmebereitschaft des ganzen Menschen erfordernde Kunst, die des Tuns bedarf und dieses Tun unmittelbar mit der Lebensrealität zu verknüpfen sucht.⁵¹

Es ist aus historischer Warte fast verständlich, dass die Entwicklung von Lygia Clarks Œuvre – von der konstruktiven Malerei über

48 The New Sculpture: environments and assemblages of 1967 (Neue Dimensionen der Plastik 1967, engl. 1968), The New Painting of 1969 (engl. 1977, dt. Neue Formen des Bildes, and Art and Life of 1970 (Leben und Kunst, engl. 1971).

49 U. Kultermann: Art and Life, S. 102.

50 Einige Fotos der Ausstellung sind auf der Webseite der Nachfolgegalerie zu sehen, http://www.galerie-joellenbeck.de/Thelen/seite_1.htm (letzter Zugriff: 22.3.2022).

51 Kultermann, Udo: Lygia Clark, Essen: Galerie M. E. Thelen 1968.

den Neoconcretismo hin zu „Caminhando“, das als Werk die formale Sprache der Konkretion und die zukünftige Auseinandersetzung mit der sensoriiellen Entwicklung des Betrachters vereint – Ende der 1960er Jahre noch nicht von der großen Kunstgeschichtsschreibung erfasst werden konnte. Trotz Kultermanns guter Einführung wurden Clarks partizipative Objekte in Essen auch als „Spiel-Sachen“ missverstanden, mit denen „neue Seh-Erfahrungen gemacht werden sollen“, Provokationen, so der Kritiker Heiner Stachelhaus, die „den Punkt, wo die intellektuellen Reize einsetzen“ nicht treffen.⁵² Die Mitarbeit der Besucher, die Clark später nur noch mit ausgewählten Personen – Studenten oder Patienten – realisieren wird, stößt auf ein Unverständnis, das auch heute in der Rezeption ihres Spätwerks Raum für Auseinandersetzung bietet:

Bei aller Sympathie für die Künstlerin [...] bleibt unverständlich, dass sie dieses Werk kunstgewerblich abwerten lässt: Im Keller der Galerie darf jeder, der lustig ist, gegen ein geringes Entgelt für das bereitgestellte Material selbst (Clark?)-„Objekte“ fertigen. Für Kinder und Kunstunterricht – bezaubernd!⁵³

Die personellen Verbindungen zwischen Max Bense, Udo Kultermann und Lygia Clark, die hier beispielhaft beschrieben wurden und naturgemäß nur einen Ausschnitt eines grösseren Netzwerks abbilden, zeigen die Dichte an Ebenen, die aus kunsthistorischer Sicht zu beschreiben sind. Nicht nur organisatorische Themen oder sprachliche Begrenzungen sind dabei angesprochen, sondern auch Mechanismen der Rezeption, die damals wie heute ganz eigene Herausforderungen darstellen. Sind Missverständnisse zwischenkulturellen Ausmaßes zu vermeiden? Wohl kaum. Wichtig erscheint, die Grenzen des eigenen Standorts zu erkennen, zu benennen und – so detailliert zu beschreiben wie möglich.

52 Stachelhaus, Heiner: „Spiel-Sachen bei Thelen“, in: NRZ, 10.12.1968.

53 Ebd.