

Pop Art in Deutschland

Wegbereiterin politischer Revolution?¹

MIRIAM ZIMMER

„Ist das Kunst, oder kann das weg?“ Ohne die Pop Art hätte es diese ironische Redewendung, die uns heute immer wieder beim gemeinschaftlichen Aufräumen des Büros oder der privaten Räumlichkeiten begegnet, wohl nie gegeben. Der freche neue Kunststil machte in den 1960er Jahren aus Alltagsgegenständen², aus Werbeplakaten und Zeitschriftencovern, Comicstreifen, ja sogar aus Weggeworfenem in den Straßen New Yorks³ Kunst und verwischte damit die Grenzen zwischen Alltag, Funktionalität⁴, Technik, Industrieproduktion und Massenkonsum einerseits und Einmaligkeit, Handarbeit, Ästhetik, Selbstreferentialität, Entrücktheit und Originalität der feinen Künste andererseits.

Im Westdeutschland, das sich Anfang der 1960er Jahre wirtschaftlich und politisch gerade von den Folgen des Zweiten Weltkrieges erholt hatte, bildete die

-
- 1 Zur Gender-Regelung in diesem Text: Wird in diesem Text die männliche Schreibweise benutzt, so sind auch ausdrücklich nur Männer gemeint. Sollen sowohl Männer und Frauen als auch alle anderen Geschlechter angesprochen sein, so wird dies mit dem Binnen-I gekennzeichnet. Leider sind alle Pop-Art-Schaffenden, denen ich auf meinen Recherchen begegnet bin, männlichen Geschlechts, sodass dementsprechend auch die männliche Schreibweise angebracht ist. Es wäre daher erst recht interessant und angebracht, Pop-Art-Künstlerinnen ausfindig zu machen und in den Kanon der Kunstschaffenden dieses Stils aufzunehmen.
 - 2 Vgl. z.B. Zahner, Nina Tessa: Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M./New York 2006, S. 92.
 - 3 Vgl. Claes Oldenburgs Installation „the Street“, z.B. in: Osterwold, Tilman: Pop Art, Köln, London 2007, S. 194.
 - 4 Vgl. Herding, Klaus: 1968. Kunst, Kunstgeschichte, Politik, Frankfurt a.M. 2008.

Pop Art ganz eigene, gesellschaftlich engagierte Spielarten aus, die dieser Gesellschaft nicht nur einen Spiegel vorhielten, sondern sie auch nachhaltig prägten. Welchen Einfluss der „Kapitalistische Realismus“ als deutsche Variante der Pop Art auf die sich anbahnende gesellschaftliche Transformation der „68er“ hatte, soll in diesem Artikel diskutiert werden.

STIMMUNGEN UND SCHWINGUNGEN IN DEUTSCHLAND ZU BEGINN DER 1960ER JAHRE

Zu Beginn der 1960er Jahre war die Kunstszene international, aber vor allem in den USA und in Europa von Werken und Künstlern geprägt, die dem „Informel“, der abstrakten Kunst und dem Expressionismus zuzuordnen sind.⁵ Die anerkannten Werke zeichneten sich ihrem Namen nach dadurch aus, dass sie sich von der Darstellung von Objekten losgesagt hatten und nur noch mit geometrischen Figuren oder Farbkombinationen unterschiedlichster Art arbeiteten. Damit entsagte die abstrakte Kunst einmal mehr dem Weltlichen und betrieb selbstreferentiell Kunst um der Kunst Willen. Dies spiegelte sich auch in den großen Ausstellungen zu dieser Zeit wider. Die erste und zweite „documenta“ 1955 und 1959 sowie noch die „Biennale“ in Venedig 1964 waren größtenteils mit Werken dieser Strömungen bestückt.⁶

Diese Kunstrichtungen erlebten Ende der 1950er Jahre den Gipfel ihrer Rezeption und hatten gleichzeitig auch die Abstraktion bis ins Extrem getrieben. Der Höhepunkt der abstrakten und gegenstandslosen Kunst stellte aber zugleich auch eine Sackgasse in der kunstgeschichtlichen Entwicklung dar, denn die Lösungen der Zeit waren so sehr auf die Spitze getrieben worden, dass die Gegenbewegung nicht lange auf sich warten ließ. Zunächst in den USA, später dann in ganz Europa stellten sich Werke eines neuen Realismus dem Primat des abstrakten Expressionismus und Informel entgegen. Die wohl einflussreichste und in ihrer Wirkung auf die Gesellschaft und das Feld der Kunst bedeutendste Stilrichtung ist die Pop Art.

5 Vgl. Strsembski, Stephan: Kapitalistischer Realismus. Objekt und Kritik in der Kunst der 60er Jahre, Hamburg 2010, S. 31.

6 Vgl. Link, Jochen: Pop Art in Deutschland. Die Rezeption der amerikanischen und englischen Pop Art durch deutsche Museen, Galerien, Sammler und ausgewählte Zeitungen in der Zeit von 1959 bis 1972, Stuttgart 2000.

DIE POP ART – ANGELSÄCHSISCHE KUNST SCHWAPPT NACH KONTINENTALEUROPA

Entstehung und Beschreibung von Pop Art

Die Pop Art entstand nahezu zeitgleich in den Großstädten der USA und Englands, vor allem im New York der späten 1950er Jahre.⁷ Obwohl sich die europäische und die US-amerikanische Version der neuen Kunstrichtung in einigen stilistischen und thematischen Schwerpunkten unterschieden, so lässt sich mit der Pop Art doch ein gänzlich neuer, übergreifender Trend in der zeitgenössischen Kunst feststellen: Werbung, Comic, Konsum, Massenproduktion, Alltagsthematiken, schrille Farben, plakative Ästhetik – Pop Art setzte neue, polarisierende Akzente in der modernen Kunstszene der USA und Westeuropas. Die jungen Künstler, die sich wie Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Andy Warhol oder Richard Hamilton Massenmedien und ihre Wirkung sowie die moderne Konsumgesellschaft und ihre Objekte zum Thema machten, arbeiteten mit neuen Techniken wie dem Siebdruck, die ihrerseits auf die Produktionsweise der Massenmedien referierten.

Doch was machte die Pop Art so neu und selbst für ein kunstaffines Publikum so innovativ und provokant? Erstens ihre *Gegenständlichkeit*: Im Gegensatz zum Informel, Expressionismus und Dada entdeckten die jungen Künstler der Pop Art die radikale Gegenständlichkeit für sich. Die Inhalte der Bilder, Skulpturen und Installationen wurden so präsentiert, wie sie auch im Original sinnlich wahrgenommen wurden – ohne „Verfälschungen“ oder Abstraktionen durch die Künstler. Durch neue Perspektiven und Objekte unterschied sich die Pop Art jedoch von früheren figurativen Stilen. Zweitens *neue Objekte*: Zum Thema wurden Produkte der Wohlstandsgesellschaft der modernen Großstadt gemacht. Die jungen Künstler griffen, wider die bisherige Tradition der schönen Künste, das Alltägliche auf – Haushaltsgegenstände, Werbeplakate und Anzeigen, Markenprodukte, berühmte Personen und Werbefiguren. Doch die Pop Art stellte diese nicht nur einfach dar (wie ein Jahrhundert zuvor noch der Realismus oder später die neue Sachlichkeit) oder reduzierte sie auf ihre wesentlichen Funktionen und Formen, wie dies zum Beispiel die Bauhauskunst tat. Vielmehr zerrte die Pop Art die Dinge des täglichen Lebens ins Zentrum ihrer Kunstwerke, zoomte sie auf Großformate, machte somit jedes Detail sichtbar und bewusst, hob sie mit dicken Konturen hervor, verdichtete sie mit zum Teil ins Unendliche reichender Replikation und Akkumulation und schob sie mit grellen, schrillen Farben ins

7 Vgl. Lippard, Lucy: Introduction, in: dies. (Hg.): Pop Art, London 1992, S. 22.

Rampenlicht – ein Affront für das intellektuelle Establishment. Drittens *Reproduzierbarkeit*: Mit Verfahren wie dem Siebdruck nahmen die Künstler der Pop Art moderne Techniken der massenmedialen Verbreitung in ihr Repertoire künstlerischer Produktion auf. Charakteristiken der Unikate und Einmaligkeit künstlerischer Schöpfungen wurden infrage gestellt. Damit einhergehend standen ebenfalls die künstlerische Individualität und Genialität urplötzlich zur Disposition. Andy Warhol trieb dies auf die Spitze, indem er sein Atelier zur Fabrik (*factory*) erklärte und Menschen einstellte, die für ihn seine Kunstdrucke im Akkord anfertigten – seine Werke sah er entsprechend auch als Produkt kollektiver Aktivität.⁸ Allerdings ist auch in der Pop Art die Originalität des Werkes vorhanden, da auch die gedruckten Werke von Warhol Einzelanfertigungen waren, mit genauster Abstimmung von Farben und Technik unter dem Auge des Meisters.⁹ Bei der Pop Art und ihrem Umgang mit massenmedialen Reproduktionstechniken geht es also eher um die Potenzialität der Reproduktion und des Verlustes von Originalität.

Hinzu kommt, dass die Künstler sich selbst und ihre Werke nicht so ernst nahmen. Nach eigenen Aussagen verfolgten die Werke der US-Pop Art keine Moral und verweigerten sich auch des Ausdrucks eines tieferen Sinns. Vielmehr proklamierten die Künstler, die moderne Welt der Großstädte wertneutral so darzustellen, wie sie war, und sie nahmen dabei nicht selten eine freche, persiflierende und ironische Perspektive ein.¹⁰

Seit dem Abstrakten Expressionismus war zum zweiten Mal New York und damit die Kunst der „Neuen Welt“ maßgeblich für die internationale Kunstszene. Nun beanspruchte die Pop Art, als ebenso eindeutig US-amerikanische, ja New York'sche Erfindung, entstanden in der modernen Metropole schlechthin, Ansehen und Gestaltungsmacht. Auch in England, wo der Begriff der Pop Art ursprünglich aufgekommen war,¹¹ gab es eine beachtliche Pop Art-Szene, wohingegen die westeuropäisch-kontinentale Pop Art sich auf einzelne Künstler beschränkte. Doch in der Kunstrezeption und wissenschaftlichen Diskussion ist die Pop Art so eng mit der US-amerikanischen Kultur und deren Künstlern assoziiert, dass selbst bei deutschen Kunsthistoriker- und -soziologinnen die deutsche Pop Art keine Erwähnung findet,¹² dafür aber die Wirkung von US-Pop Art in den USA und Deutschland untersucht wird.

8 Vgl. Zahner 2006 (s. Anm. 2), S. 236

9 Vgl. ebd., S. 245.

10 Vgl. Wilson, Simon: Pop Art, München 1975, S. 17 f.

11 Vgl. Lippard 1992 (s. Anm. 7), S. 27.

12 Vgl. Zahner 2006 (s. Anm. 2); Herding 2008 (s. Anm. 4).

Der Kapitalistische Realismus als deutsche Manifestation der Pop Art und Ikonografie des Alltags¹³

Über große Ausstellungen und Kunstzeitschriften gelangte die angelsächsische Pop Art bald auch nach Kontinentaleuropa. Die Reaktion des deutschen Publikums auf dieses unkonventionelle Kunstverständnis war zunächst verhalten. Mit Hass, Abscheu und Herabwürdigung reagierte die etablierte Kunstszene, die sich bis dato in Ausstellungen abstrakter Künstler tummelte und ihre Entzückungen in der absoluten Gegenstandslosigkeit, in geometrischen Formen und Farbspielen, fand. Für diese vergeistigte Szene war die Pop Art mit ihren schrillen Darstellungen von Körpern und Produkten in ihrer konkretesten Art und Weise geradezu Provokation und erntete in der Folge Spott und Unverständnis oder einfach nur Missachtung.

Zwar drängte die Pop Art also spätestens auf der zweiten documenta 1959 auch in den Wahrnehmungshorizont der deutschen Kunstszene, zunächst allerdings mit einem schwierigen Stand. Anfänglich wurde der neuen Kunstrichtung eine solch geringe Bedeutung beigemessen, dass die Werke US-amerikanischer Pop Art-Künstler auf dieser einschlägigen europäischen Kunstaussstellung eng zusammengepfercht am Rande präsentiert wurden und kaum Aufmerksamkeit und Anerkennung bei Besuchern, Rezensenten und Medien fanden. Einige Werke wurden sogar als eine solche Provokation empfunden, dass die Veranstalter der durchaus immer wieder Aufsehen erregenden Kunstschau sich nicht trauten, diese auszustellen und sie nur auf Anfrage im Büro des Ausstellungsleiters betrachtet werden konnten.¹⁴ In ihrer Einschätzung gegenüber dem Publikum lagen die Kuratoren keineswegs falsch, da das Publikum schon bei den weniger provokativen Stücken nicht vor Vandalismus zurückschreckte.¹⁵ Nichtsdestotrotz hielt die Pop Art langsam auch in die deutsche Kunstszene und in private Sammlungen Einzug.¹⁶

Bald begannen sich auch deutsche Künstler eingehender mit dem neuen Stil zu beschäftigen und es entstanden verschiedenartige Rezeptionen und künstlerische Umdeutungen der angelsächsischen Pop Art, die unter dem Sammelbegriff des „Neuen Realismus“ gefasst werden können. Im Umkreis der Düsseldorfer Kunstakademie sammelten sich unter dem Label eines neuen Realismus Visionä-

13 Vgl. Strsembski 2010 (s. Anm. 5), S. 211.

14 Vgl. Link 2000 (s. Anm. 6), S. 21.

15 Vgl. ebd., S. 25 f.

16 Vgl. z.B. Bongard, Willi: Leben mit Pop, Op und Ob. Leid- und lustvolle Erfahrungen mit moderner Kunst, in: Die Zeit, 09.07.1965.

re einer anderen, gegenstandorientierten und provozierenden Kunst aus Ost- und Westdeutschland zu zwei Künstlergruppen: dem „Fluxus“, unter prominenter Anführung von Joseph Beuys,¹⁷ und dem Kapitalistischen Realismus. In Düsseldorf hatte eine Gruppe junger Künstler im Umfeld der dortigen Kunstakademie aus Kunstzeitschriften von der Pop Art erfahren. Die Gruppe um Gerd Richter und Konrad Lueg, die sich selbst als „German Pop Artists“¹⁸ handelte, schuf Anfang der 1960er Jahre Werke unter dem markanten Namen „Kapitalistischer Realismus“. Diese Bezeichnung für ihre Kunst war sowohl eine ironische Referenz an den sozialistischen Realismus, dem Richter und Polke kurz zuvor entflohen waren,¹⁹ als auch Programm. Die Werke des Kapitalistischen Realismus befassen sich, ebenso wie ihr US-Vorbild, mit Themen des Alltags – in diesem Fall Westdeutschlands – und dem Resultat des kapitalistischen Fortschritts beziehungsweise des deutschen „Wirtschaftswunders“. Während die US-Pop Art allerdings die bunte Farbenwelt der Werbung, Comics und Illustrierten aufnahm, stellte der Kapitalistische Realismus die technisierte Wohlstandsgesellschaft der 1960er Jahre in tristeren, gar monotonen Bildern dar. Weiterhin sorgte die räumliche und ästhetische Nähe auch immer wieder dafür, dass Elemente des Fluxus in den Kapitalistischen Realismus einfließen.²⁰

Die vielleicht öffentlichkeitswirksamste „Ausstellung“ des Kapitalistischen Realismus fand unter dem Titel „Leben mit Pop – Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus“ am 11. Oktober 1963 im Möbelkaufhaus *Berges* in Düsseldorf statt. Ähnlich der Fluxus-Happenings hatten die Veranstalter, Konrad Lueg und Gerd Richter, die Demonstration minutiös geplant. Das Kernstück der Demonstration war ein durchschnittliches deutsches Wohnzimmer, dessen Präsentation die beiden Künstler zuvor genau beschrieben hatten:

„Ausstellungsraum. Auf 9 weißen Sockeln stehen: Ein Teewagen mit Blumen in einer Vase, im Zwischenfach Churchills Werke und die Zeitschrift ‚Schöner Wohnen‘. Ein Schrank mit gemischtem Inhalt. Ein weinroter Sessel. Ein Gasherd. Ein grüner Sessel, darauf sitzend K. Lueg (dunkler Anzug, weißes Hemd, Krawatte). Ein kleiner Versattztisch, darauf ein Fernsehgerät (nach der Tagesschau die Ära Adenauer übertragend). Eine kleine Stehlampe. Eine Couch, darauf liegend mit einem Kriminalroman G. Richter (blauer Anzug, rosa Hemd, Krawatte). Ein Tisch, gedeckt mit Kaffeegeschirr für 2 Personen, ange-

17 Vgl. den Beitrag von Julia Kiegeland in diesem Band.

18 Vgl. Strsembski 2010 (s. Anm. 5), S. 40.

19 Vgl. Neckel, Sighard/Titton, Monica: „Kapitalistischer Realismus“. Die künstlerische Gesellschaftskritik, in: Neckel, Sighard (Hg.): Kapitalistischer Realismus. Von der Kunstaktion zur Gesellschaftskritik, Frankfurt a.M. u.a. 2010, S. 11-30, hier S. 14.

20 Vgl. Strsembski 2010 (s. Anm. 5), S. 38 f.

schnittener Marmor- und Napfkuchen und eingeschenktem Kaffee; außerdem 3 Gläser und in einem Plastikbeutel 3 Flaschen Bier und 1 Flasche Korn. Die Wände sind weiß gestrichen. Bilder oder Wandschmuck sind nicht angebracht. Neben der Eingangstür befindet sich eine Garderobe. Sie ist mit dem offiziellen Anzug von Prof. J. Beuys bestückt (Hut, gelbes Hemd, blaue Hose, Socken, Schuhe. Darauf angebracht sind 9 kleine Zettel mit braunen Kreuzen. Darunter steht ein Karton mit Palmin und Margarine). Der Raum ist von sehr hellem warmem Neonlicht und einer Stehlampe beleuchtet und durch wiederholtes Einsprühen mit Fichtennadelöl mit anhaltendem Geruch erfüllt.“²¹

„Die Besucher fahren mit dem Aufzug zur III. Etage und befinden sich im WARTE-RAUM. Lautsprecher übertragen im ganzen Haus Tanzmusik und die Durchsagen eines Sprechers, der die Gäste begrüßt und in Abständen von 3 bis 5 Minuten nach laufender Nummer Gruppen von 6 bis 10 Besuchern auffordert, den Ausstellungsraum zu besichtigen. Die zuerst aufgerufenen Gäste betreten nur zögernd den Raum. Bald darauf füllt sich der Raum. Gegen 20.30 richtet sich keiner mehr nach den Aufrufen, sondern jeder drängt sich hinein. Die ausgestellten Speisen und Getränke werden sämtlich von den Besuchern verzehrt, der Schrankinhalt wird zum Teil geplündert. 20.35 Uhr verlassen die ausgestellten Künstler ihren Sockel und rufen, ebenso wie die Lautsprecher, zum großen Rundgang auf.“²²

Die Künstler präsentieren in dieser Demonstration detailreich das durchschnittliche, ins Private zurückgezogene, durch bescheidenen Wohlstand gesicherte Leben vieler Deutscher zu dieser Zeit. Die Außenwelt dringt nur über die im Hintergrund übertragene und kaum beachtete „Tagesschau“ ins „Wohnzimmer“. Die medialen Verweise auf Adenauer und Churchill verdeutlichen den historischen Fluchtpunkt dieser Generation – die vergangenen Jahre des Wiederaufbaus. Der Tannengeruch vernebelt den Raum mit künstlicher Heimgeliebtheit.

Die politisch engagierte Pop Art nach Kramp und Egging

Neben dem Kapitalistischen Realismus identifizieren Manuela Kramp²³ und Björn Egging²⁴ in demselben Zeitraum eine weitere Strömung, die ebenfalls mit den künstlerischen Mitteln der Pop Art arbeitete, sich vom Kapitalistischen Rea-

21 Block, René: Grafik des Kapitalistischen Realismus, Berlin 1971, S. 31.

22 Ebd., S. 32.

23 Vgl. Kramp, Manuela: „Polit-Pop“. Politisch engagierte Werke in der Deutschen Pop Art, Bochum 1997.

24 Vgl. Egging, Björn: Von Pop zu Politik. Studien zur Entwicklung der politisch engagierten Kunst KP Brehmers, Hamburg 2003.

lismus allerdings dadurch unterschied, dass sie sich dezidiert politischen Themen und Ereignissen, wie dem Vietnamkrieg und dem Nationalsozialismus, zuwandte – der politisch engagierte „PolitPop“. Die Künstler des PolitPop waren auf die gesamte Bundesrepublik verteilt und im Vergleich zum Kapitalistischen Realismus eher lose vernetzt. Bei ihren Arbeiten standen nicht, wie bei der Düsseldorfer Gruppe, die Demonstration und der Perspektivwechsel in Bezug auf das private Leben im Vordergrund, sondern vielmehr die schockierende und aufrüttelnde Darstellung konkreter politischer Ereignisse. Kramp diagnostiziert bei diesen Künstlern einen pädagogischen Impetus ihrer Werke, die verstören, zur kritischen Auseinandersetzung mit diesen Themen anregen und politisch mobilisieren sollten. Die Künstler dieser politisch engagierten Pop Art-Variante standen in enger Verbindung mit der neuen, extremen Linken in Deutschland, was zum Teil auch künstlerische Unterstützung bei der Gestaltung von Flugblättern und Ähnlichem beinhaltete.

Ab 1964 Berlin

1964 trafen diese beiden Strömungen in Westberlin zusammen, der politischen Inselstadt mit besonderem Charme und doch auch einer gewissen Ferne zu anderen Kunstmetropolen wie etwa Paris. Hier fanden die Kunstwerke beider Ausprägungen gleich in zwei Galerien Aufnahme: Zum einen in der „Selbsthilfegalerie“ Berliner Künstler *Großgörschen 35*. Sie wurde 1964 von einer Gruppe junger Berliner Künstler, mit dem Ziel, eigene Werke ausstellen und verkaufen zu können, unter der gleichnamigen Adresse eröffnet. Bis 1968 wurden dort hauptsächlich Künstler des neuen Realismus ausgestellt. Zum anderen begeisterte sich der Galerist René Block für den Kapitalistischen Realismus. Er sammelte die Werke der Düsseldorfer Gruppe und fügte ihnen unter demselben Label Werke anderer Künstler hinzu, die er als stilistisch passend empfand.

Im September 1964 fand in der *Galerie Block* die Gruppenausstellung „Neodada, Pop, Decollage, Kapitalistischer Realismus“ statt, bei der beide Gruppen deutscher Pop Art in einer Ausstellung präsentiert wurden. Von nun an fanden in Berlin regelmäßig Ausstellungen der Kunstwerke deutscher Pop Art und einzelner Künstler statt. 1968 gab René Block eine Mappe mit dem Titel „Grafik des Kapitalistischen Realismus“ beim *Stolpe-Verlag* heraus und erklärte im gleichen Zug diese künstlerische Schaffensphase für beendet.

Insgesamt kann man für die deutschen Spielarten der Pop Art festhalten, dass sich hierzulande weniger die schrillen Neonfarben der angelsächsischen Pop Art durchsetzten, der nicht selten eine affirmative Haltung gegenüber der modernen

Konsumwelt vorgeworfen wurde und wird.²⁵ Die Werke von Gerhard Richter, Konrad Lueg und den anderen Vertretern des Düsseldorfer Kapitalistischen Realismus spiegelten eben nicht die bunte Welt der Werbeplakate wider, sondern demonstrierten und dekonstruierten die kleinbürgerliche Tristesse der Wohlstandsgesellschaft. Die politisch engagierten Kunstwerke riefen geradezu zum politischen Protest auf. Doch in ihrer Objektwahl und Darstellungsweise waren sie klar der neuen, gegenständlichen Kunstrichtung zuzuordnen.

Spätestens in Berlin trafen deutsche Pop Art und 68er-Bewegung aufeinander.²⁶ Interessanterweise diente die neue kecke, teils spöttische Haltung der jungen Künstler den autoritätskritischen Aktionen der linken Szene wohl als Vorbild:

„Es war nicht immer schon psychedelische Kunst (die oft nur in esoterischen Zirkeln zelebriert wurde), aber doch eine Kunst, die für Freizeit, für Großzügigkeit, für Grenzüberschreitung stand, für die Möglichkeit, etablierte Normen ohne Gewalt aus den Angeln zu heben: Pop Art in ihrer Hippie-Variante. Zu ihr brauchte man keine Bekenntnisse abzulegen; ihr konnte man sich einfach überlassen. [...] Aber gerade diese Kunst, genauer: das *Verhalten*, das sie suggerierte, beeinflusste unsere Strategien sehr – obwohl ich annehme, dass uns dieser Transfer nicht so recht bewusst war. Fritz Teufels verzögertes Aufstehen im Gerichtssaal, mit der Bemerkung: ‚Wenn’s der Wahrheitsfindung dient‘, hat im Sinne dieser Aushebelung von Normen Geschichte geschrieben. Der Witz bei den Sit-Ins, der zivile Ungehorsam, zum Beispiel gegenüber Polizisten, denen ein Ausweis erst dann gezeigt wurde, wenn sie zuvor artig ihren Namen oder ihre Dienstnummer genannt hatten (subtile Ironisierung staatlicher Ordnung), die lustige Unhöflichkeit, zum Beispiel gegenüber Professoren, die in einer Versammlung erst das Wort ergreifen durften, wenn ein (studentischer) Diskussionsleiter es ihnen erteilt hatte – das alles wäre ohne die – doch sehr amerikanisch geprägte! – Pop Art in ihrer Hippie-Variante nicht möglich gewesen. Überhaupt kann man den Lust-Faktor nicht hoch genug veranschlagen, wenn man die Protestbewegung von 1968 verstehen will.“²⁷

Die Pop Art konnte sich in Deutschland in den 1960er Jahren nur in einer sehr kurzen Zeitspanne entwickeln; die ersten Ausstellungen des Kapitalistischen Realismus fanden 1963 statt und wurden von Block 1968 schon wieder für beendet erklärt. Politisch engagierte Pop Art-Werke entstanden allerdings, zum Beispiel von KP Brehmer, bis Ende der 1970er Jahre. Trotzdem haben die Werke dieser

25 Vgl. Kramp 1997 (s. Anm. 23), S. 157.

26 Vgl. v.a. ebd., S. 13.

27 Herding 2008 (s. Anm. 4), S. 9.

Strömungen einige Neuerungen hervorgebracht, die für nachfolgende Entwicklungen in Kunst und Gesellschaft einschlägig und prägend waren.

DIE GESELLSCHAFTLICHE RELEVANZ DER POP ART IN DEUTSCHLAND

Der Pop Art stets immanent ist ein intensives Spannungsverhältnis zwischen Konsumverherrlichung und Konsumkritik, zwischen oberflächenfixierter, deskriptiver Darstellung des vorgefundenen Alltagsmaterials und tiefschürfend-kritischer Gesellschaftsanalyse. Diese Dualität lässt sich sowohl in den Selbstzeugnissen und Werksbeschreibungen von Künstlern als auch in den Kritiken und Rezensionen nachverfolgen.

Deutsche Pop Art als Befreiung der Kunst?

Die Pop Art als neue Stilrichtung aus den USA und ihre deutschen Spielarten prägten die Akteure im Feld der Kunst der 1960er Jahre nachhaltig. Zunächst bedeutete das Aufkommen der Pop Art (nicht nur in Deutschland) eine Befreiung der Kunst in ihren Objekten, Gestaltungs- und Präsentationsweisen. Als Spielart des Neuen Realismus wies sie zunächst einen Weg aus der Sackgasse und weg vom Primat des Abstrakten Expressionismus. Die Pop Art machte die Gegenständlichkeit in ihrer Übertreibung und Überbetonung wieder salonfähig. Auch die Objekte an sich waren revolutionär, indem das Alltäglichs in den Mittelpunkt gerückt wurde. Pop Art befreite auch das gesellschaftliche Denken; indem sie mit ihren Objekten (zum Beispiel Rauschenbergs „Bed“ bei der documenta II) provozierte, machte sie neue Inhalte für das Publikum möglich. Heute wäre es nicht mehr denkbar, aus Angst vor den Reaktionen des Publikums auf die Ausstellung eines Bettes von Rauschenberg zu verzichten. Von nun an war es möglich, Suppendosen, *Coca-Cola*-Flaschen und Comiczeichnungen als Kunst zu deklarieren.²⁸ Darüber hinaus befreite Pop Art die Kunst auch aus den altehrwürdigen Hallen der Museen und Galerien, indem ihre Künstler in Geschäften, Möbelhäusern, in Garagen und auf der Straße ausstellten. Präsentationsformen wie die Demonstration des Kapitalistischen Realismus hinzugenommen, irritierte die Pop Art auch dadurch, dass bei ihr die Grenze zwischen Alltag und Kunst, die Unterscheidung von Werk, Künstler und Betrachter verwischten. Damit einher ging die scheinbare Auflösung der klar voneinander trennbaren

28 Vgl. Kramp 1997 (s. Anm. 23), S. 155 f.

Kunstgattungen. Konzert (Musik), Ausstellung (Malerei), Aufführung (Theater) usw. gingen in den Präsentationen der Pop Art, ebenso wie im Fluxus, ineinander über und waren oft nicht zu unterscheiden.²⁹ Seit die Pop Art auf diesen Ebenen neue Wege beschritt, ist in der Kunst vieles möglich; von Strsembski wird ihr sogar die Einleitung einer neuen künstlerischen Epoche, des Postmodernismus, zugeschrieben.³⁰

Deutsche Pop Art als (politischer) Protest?

Ob die deutsche Pop Art als politischer Protest einzuordnen ist, ist nicht leicht zu beantworten. Der Titel der bedeutendsten Präsentation des Kapitalistischen Realismus, „eine *Demonstration* für den Kapitalistischen Realismus“, ist schon rein semantisch eng mit Protest verbunden. Die Intention der Künstler des Kapitalistischen Realismus war ihrer eigenen Aussage nach jedoch eher eine Demonstration im Sinne des Vor-Augen-Führens und somit vielmehr als Kritik an der kleinbürgerlichen Wohlstandsgesellschaft und dem Kapitalismus als Richtschnur für privates und öffentliches Leben zu verstehen.³¹ Was der Düsseldorfer Pop Art ohne Zweifel zuzuschreiben ist, ist die Absicht der Rebellion gegen herrschende Kunstverständnisse, bestehende Normen und Autoritäten.³² Diese Kritik und Provokation, Ironie und Satire galten im Kapitalistischen Realismus dem Inneren der deutschen Wohlstandsgesellschaft. Sie konnten jedoch nicht als genuiner Protest bezeichnet werden, da sie kein konkretes (politisches) Ziel verfolgten.

Anders verhielt es sich bei der politisch engagierten Pop Art, deren Werke konkrete – meist innen- und außenpolitische – Ereignisse wie den Vietnamkrieg oder die Militärdiktatur in Griechenland, den Nationalsozialismus oder das geteilte Deutschland, aber auch Symbole des kapitalistischen Imperialismus, wie *Coca-Cola* als Markenprodukt, adressierten. Die schockierenden Darstellungen sollten aufrütteln und mobilisieren. Nicht zuletzt auch die enge Verbindung von politisch engagierter Pop Art und der neuen Linken spricht für eine Kunst des politischen Protests.³³

29 Vgl. Herding 2008 (s. Anm. 4), S. 26.

30 Vgl. Strsembski 2010 (s. Anm. 5).

31 Vgl. Kramp 1997 (s. Anm. 23), S. 14; Neckel, Sigward: Vorwort, in: ders. (Hg.): Kapitalistischer Realismus. Von der Kunstaktion zur Gesellschaftskritik, Frankfurt a.M. u.a. 2010, S. 7-9, hier S. 8 f.

32 Vgl. Kramp 1997 (s. Anm. 23), S. 8.

33 Vgl. ebd., S. 8 u. S. 16; Strsembski 2010 (s. Anm. 5), S. 210.

Die Pop Art jedenfalls hat bei ihrer Reise über den Atlantik und durch Deutschland eine interessante Wandlung vollzogen, die wohl der jeweiligen gesellschaftlichen Verfasstheit zuzuschreiben ist. War die US-amerikanische Variante wohl eher ein affirmatives Spiel mit den Produkten neuer Medien und Techniken, so war den deutschen Spielarten ein sozio-politischer Impetus inhärent. Mitunter brachte die deutsche Pop Art ihren politischen Protest zu konkreten Ereignissen in Museen und Galerien hinein und unterstützte die linke Protestkultur mit ihren gestalterischen Mitteln so ganz direkt. Indirekten Einfluss hat die Pop Art mit ihrer neuen frech-persiflierenden Haltung zur Gesellschaft auf die Aktivitäten linker AktivistInnen genommen (s. oben), indem sie ebenso ironischen Formen von Protest und sozialem Ungehorsam Vorbild war.

Deutsche Pop Art als Demokratisierung von Kunst und Gesellschaft?

Nun ist die Betrachtung eines neuen Stils in der Kunstgeschichte zwar grundsätzlich interessant, doch von tieferer Bedeutung sind erst die Wechselwirkungen von Kunst beziehungsweise Kunstszenen und Gesellschaft beziehungsweise sozialen Prozessen. Inwieweit also hat die Pop Art mit ihren neuen Ansätzen auch auf die deutsche Gesellschaftsstruktur eingewirkt?

Nach Pierre Bourdieu³⁴ diene die Kunst spätestens seit dem 19. Jahrhundert der Legitimation von Herrschaftsstrukturen innerhalb der Gesellschaft.³⁵ Dabei unterscheidet Bourdieu zwischen der *reinen* beziehungsweise *legitimen* Kunst, die dem Geschmack der herrschenden Klassen entspricht, und der *populären* Kunst, die von den unteren Klassen gemocht und konsumiert wird.³⁶ Während die oberen Klassen durch ihr Wissen und ihre schichtzugehörige Sozialisation Werke legitimer Kunst erkennen und kunsthistorisch und stilistisch einordnen können und über diesen rationalen Zugang gerne konsumieren, präferieren die unteren Schichten aufgrund eines emotionalen und lebensnahen Zugangs die Werke der populären Ästhetik. Diese zwei Pole des Kunstfeldes³⁷ reflektieren und reproduzieren somit auch die Machtverteilung der Gesellschaft. Bourdieu

34 Vgl. Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a.M. 2012, S. 601; Schumacher, Florian: Bourdieus Kunstsoziologie, Konstanz 2011, S. 135 f.

35 Vgl. Zahner 2006 (s. Anm. 2), S. 56.

36 Vgl. Bourdieu 2012 (s. Anm. 34), S. 60 ff.

37 Vgl. Zahner 2006 (s. Anm. 2), S. 81.

zufolge erfüllt „Kunst entsprechend die gesellschaftliche Funktion der Konstituierung von Ungleichheit und der Aufrechterhaltung von Herrschaft“³⁸.

Die Pop Art verwischte die Grenzen zwischen diesen beiden zuvor klar zu unterscheidenden Polen des Kunstfeldes und übte dadurch einen zweideutigen Einfluss auf die Verteilung von Legitimität und Herrschaft im Feld der Kunst aus. Einerseits war sie auf mehreren Ebenen wesentlich zugänglicher für ein breites Publikum und nahm damit der Avantgarde das Monopol auf die Kunst: In der bürgerlichen Gesellschaft erfüllte das Museum klassischerweise die Funktion, die als *legitime Kunst* empfundenen Werke der Öffentlichkeit zu präsentieren und ihren Status konstant zu reproduzieren.³⁹ „Das Museum ist nach Bourdieu ‚Bestandteil jenes Apparates, mit dem sich stets noch der heilige, abgetrennte und trennende Charakter der legitimen Kunst kundgibt‘.“⁴⁰ Die Pop Art suchte für die Präsentation ihrer Kunst neue Schauplätze, denen nicht die symbolische Barriere des Museumseingangstores oblag, wie öffentliche Plätze oder Kaufhäuser. In Events und Happenings wurden plötzlich ahnungslose Passanten zu Zuschauern. Damit waren Schauplätze der Kunst nun auch außerhalb von Museen und Galerien im öffentlichen Raum möglich und folglich für ein ganz anderes Publikum offen.

Die Anerkennung eines Werkes als Kunst funktionierte bis dato zudem noch durch Galeristen, die allein durch ihr eigenes Prestige Werke und Künstler, die sie selbst ausstellten, als legitime Kunst zertifizierten. Diese Ordnung verschob sich in den frühen 1960er Jahren beispielsweise durch die 1964 gegründete Westberliner „Selbsthilfegalerie“ *Großgörschen* 35. Die jungen Künstler, die diese Galerie im Kollektiv betrieben, um ihre eigenen Werke auszustellen, unterliefen damit die traditionellen Anerkennungsmechanismen von Kunst und sagten sich von der Macht der Galeristen los. Die Präsentation des Kapitalistischen Realismus durch die Galerie von René Block in Berlin folgte hingegen dem klassischen Muster und spiegelte die Macht des klassischen Galeristen wider. Block interessierte sich für die neue Stilrichtung, er stellte die Werke von Lueg, Richter und Konsorten aus; dadurch, dass er jedoch andere junge Künstler unter demselben Label ausstellte, definierte er die Kunstrichtung des Kapitalistischen Realismus neu. Der Galerist – und nicht die Künstler selbst – erklärte dann 1968 den Kapitalistischen Realismus für beendet.⁴¹

Weiterhin hatten auch die Künstler selbst eine demokratische Einstellung gegenüber ihrer Kunst. Aussagen wie Warhols „Everyone is an Artist“ oder seine

38 Ebd., S. 76.

39 Vgl. ebd., S. 87.

40 Vgl. ebd.

41 Vgl. ebd., S. 84.

Einstellung, der zufolge das Kunstwerk ein Produkt kollektiven Handelns sei,⁴² proklamierten nicht mehr den Künstler als alleiniges Genie und ebenso wenig hoben sie das Kunstverständnis als besonderes Merkmal hervor.⁴³ Darüber boten die Alltagsobjekte der Pop Art, die aus dem täglichen Leben und den Medien bekannt waren, einen Zugang für jedermann und -frau.⁴⁴

Die Pop Art machte die legitime Kunst also auch für die unteren Klassen konsumierbar und entriss damit den herrschenden Klassen ein Stück weit das Monopol auf deren Zugang. Hat sie damit eine Demokratisierung durch Kunst eingeleitet? Wohl eher nicht, denn die kulturellen Referenzen (vgl. Bourdieu) zum restlichen Kunstfeld können auch nur die Geübten erkennen. Vielmehr ist die Pop Art zwar aufgrund ihrer Gegenständlichkeit zugänglicher, gewissermaßen „volksnaher“ und wurde aufgrund des neuen Zeitgeists der 1960er Jahre als schön, ästhetisch und modern empfunden. Die Unterscheidung zwischen „normalen“ Werbetafeln, Markenlabels und Comics und der „wahren“ Pop Art als Kunstrichtung ist jedoch derart diffizil, dass nur das geübte und informierte Auge des Kunstkenners die Kunstwerke von den Produkten und Reklamen der industriellen Massenproduktion zu unterscheiden vermag.

Im Informel und den vorherigen künstlerischen Epochen war der Mehrheit der Bevölkerung stets klar gewesen, wann es sich bei einem Werk um Kunst handelte. Material, Beschaffenheit und Präsentation des Objektes wiesen auf dessen besonderen artifiziellen Wert hin. Alle Betrachtenden konnten den Gegenstand innerhalb eines Augenblicks als Kunst identifizieren; allerdings fehlte ihnen der Zugang, um das Objekt in Bedeutung und Wert einordnen zu können. Die Pop Art nun, die sich in ihrer angelsächsischen Form ja selbst die Beschreibung der Oberfläche zum Ziel setzt und deren Künstler sich selbst der Bedeutungszuweisung der Werke entziehen, verlangt auf den ersten Blick eben nicht dieses allgemeine Kunstverständnis als Möglichkeit der Referenz. Es findet also eine Popularisierung der Kunst statt, da die Pop Art sowohl dem Geschmack der oberen als auch der unteren Klassen entspricht und somit ein Großteil der Gesellschaft Zugang zu dieser legitimen Kunst erhält. Bei der Pop Art kommt es jedoch, aus dem genannten Grunde, noch drastischer als bei vorherigen Konstellationen künstlerischen Feldes auf das *Wie* des Kunstgeschmackes und -konsums an; denn die oberen Klassen werden weiterhin in Museen gehen und die Werke der Pop Art als (revolutionäre) Referenz auf vorherige Kunstproduktionen *interessant* finden, während die unteren Schichten die Bilder und Farben der Pop Art *schön* finden.

42 Vgl. Zahner 2006 (s. Anm. 2), S. 236.

43 Vgl. Schumacher 2011 (s. Anm. 34), S. 159.

44 Vgl. Zahner 2006 (s. Anm. 2), S. 244.

FAZIT

„Selten kommt ein Umbruch in Politik und Kunst zur gleichen Zeit. Die 1968er Kunst jedenfalls ist längst *vor* 1968 entstanden. Während der politische Umbruch ziemlich plötzlich kam, vollzogen sich die künstlerischen Innovationen in den Jahren 1962 bis 1967 und erregten damals bereits die Öffentlichkeit.“⁴⁵

KLAUS HERDING

Um 1960 fielen in Deutschland erste Funken der neuen Kunstrichtung Pop Art auf entflammaren Boden, die Form- und Gegenstandslosigkeit der abstrakten Nachkriegskunst wieder aufglimmen ließen. 1964 trafen in Berlin Künstler des Kapitalistischen Realismus, der politisch engagierten Pop Art und Aktivisten der linken Szene in einer Stadt zusammen, deren Status als Konfliktzentrum des Kalten Krieges das tägliche Leben der Menschen und die gesamte mediale Aufmerksamkeit Deutschlands bestimmte. Linksintellektuelle, Aktivisten und Künstler begannen um 1964, diesen Kessel mit gesellschafts-, US-, und block-kritischen Veröffentlichungen zum Köcheln zu bringen. 1968 sollte er dann überkochen und sein brodelnder Inhalt auf die ganze Bundesrepublik schwappen. Nach 1968 bestand die deutsche Pop Art zwar teilweise fort, ihr revolutionäres und provokatives Potenzial hatte sich jedoch abgekühlt. Die Pop Art war auch in Deutschland einerseits revolutionäres Produkt ihrer Zeit, andererseits hat sie selbst Kunst und Gesellschaft nachhaltig geprägt. Der Galerist René Block zog schon 1968 folgendes Fazit:

„Den Kapitalistischen Realismus habe ich nie in Konfrontation zum Sozialistischen Realismus gesehen. Bekanntlich entwickelt sich jede realistische Kunst nicht nur aus ihrer Gesellschaft, auch mit ihrer Gesellschaft. Da unsere spätkapitalistische Gesellschaft sich mehr und mehr zu einer ‚sozialen Ordnung‘ bekennt (ich will hier nicht klären warum), die in der sozialistischen Gesellschaft auch noch nicht voll entwickelt ist (ich will hier nicht klären warum), erkenne ich heute, daß der Kapitalistische Realismus, wenn er seine ‚Parteinahme‘ für die Massen ernst genommen hätte, konsequenterweise ein sozialistischer Realismus hätte werden müssen (ich will hier nicht klären warum).“⁴⁶

45 Herding 2008 (s. Anm. 4), S. 14.

46 Block 1971 (s. Anm. 21), S. 30.

