

Lutz Hieber, Stephan Moebius (Hg.)

AVANTGARDEN UND POLITIK

Künstlerischer Aktivismus von Dada
bis zur Postmoderne



STRAIGHT TO HELL



[transcript] sozialtheorie

Lutz Hieber, Stephan Moebius (Hg.)
Avantgarden und Politik

LUTZ HIEBER, STEPHAN MOEBIUS (HG.)

Avantgarden und Politik

Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: DAM: Straight to Hell. 1994

Lektorat & Satz: Lutz Hieber, Stephan Moebius

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-1167-0

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

INHALT

Grundriss einer Theorie des künstlerischen Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne	7
<hr/>	
LUTZ HIEBER/STEPHAN MOEBIUS	
Über »revolutionäre Gebrauchswerte« und eine Politisierung des Bildverstehens. Walter Benjamins Blick auf Avantgarde und Politik am Beispiel der Fotografie	31
<hr/>	
JESSICA NITSCHKE	
Museum, Avantgarden, Politik. Museumsleiter in der Weimarer Republik am Beispiel Alexander Dorners	49
<hr/>	
INES KATENHUSEN	
Tanz zwischen Avantgarde und Klassischer Moderne: Anita Berber und Mary Wigman	67
<hr/>	
ULRIKE WOHLER	
Im Rausch der Revolution: Kunst und Politik bei André Masson und den surrealistischen Gruppierungen <i>Contre-Attaque</i> und <i>Acéphale</i>	89
<hr/>	
STEPHAN MOEBIUS	
Psychedelische Plakate in der <i>Counter Culture</i> der USA	111
<hr/>	
LUTZ HIEBER	
Lenore Kandel: Not a Silent Chick	145
<hr/>	
CAROLINE HARTGE	
Action around the Edges	165
<hr/>	
DOUGLAS CRIMP	

»Crossing Over« – ACT UP/fierce pussy. Kunst und politisches Engagement	185
<hr/> JOY EPISALLA	
Street Appeal: <i>Dyke Action Machine!</i> und der Look der <i>Gay Liberation</i> in den neunziger Jahren	203
<hr/> CARRIE MOYER	
Metamorphose des Pop? Beck Hansens Weg durch das Popuniversum	215
<hr/> UDO GÖTTLICH	
Kunst in der Öffentlichkeit. Versuch über die Grenzen des Erlaubten	231
<hr/> TASOS ZEMBYLAS	
Manifest: Gegen die feierliche Stille im Museumssaal	245
<hr/> LUTZ HIEBER/STEPHAN MOEBIUS	
Autorinnen und Autoren	249

Grundriss einer Theorie des künstlerischen Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne

LUTZ HIEBER/STEPHAN MOEBIUS

Begriffsbestimmung Moderne, Avantgarde und Postmoderne

Die namhaften deutschen *Kunstgewerbemuseen* sind Gründungen des Kaiserreichs. Sie wurden geschaffen, um der »angewandten« Kunst einen eigenen institutionellen Rahmen zu geben. Das Kunstgewerbemuseum beherbergt Werke, die heteronom bestimmt sind. Ein Möbelstück ist nicht allein durch gestalterische Prinzipien bestimmt, es muss sich auch verkaufen lassen. Ein Plakat kann zwar eine gelungene Grafik sein, ihm ist jedoch stets auch der Zweck der Werbung immanent.

Das deutsche *Kunstmuseum* gilt dagegen als Ort der »freien« Kunst, des autonomen Kunstwerks. Die Trennlinie dieses Bezirks ist gegenüber der »angewandten« Kunst sauber gezogen, weil diese aus dem Kunstmuseum ausgeschlossen und einer eigenständigen Institution zugeordnet wird. Damit ist es dem Bildungsbürgertum gelungen, die von ihm bevorzugte Kunst frei von direkten gesellschaftlichen, von gewerblich-industriellen Bestimmungen zu halten. »Kunst als getrennter Bereich war von jeher nur als bürgerliche möglich« (Adorno et al. 1984: 180).

Dem Bildungsbürgertum war eine Welt der »freien« Kunst eine Herzensangelegenheit, weil sie zur Entfaltung allseitiger Fähigkeiten beitragen sollte. Denn die rationale Lebensführung des Menschen in der Kultur des modernen Kapitalismus hat die Berufsidee zur Grundlage. Gemäß idealistischen Vorstellungen soll Kunst dazu dienen, in gewisser Weise die dadurch bedingte Vereinseitigung auszugleichen.

Die Berufsidee ist, wie Max Weber gezeigt hat, aus dem Geist der christlichen Askese geboren. »Die Beschränkung auf Facharbeit, mit dem Verzicht auf die faustische Allseitigkeit des Menschentums, welches sie bedingt«, ist in der modernen Welt »zur Voraussetzung wertvollen Handelns« geworden; darin liegt das »asketische Grundmotiv des bürgerlichen Lebensstils« (Weber 1988: 203). Die einspurigen Lebenszuschnitte werden indes vor allem in den gebildeten mittleren Schichten der bürgerlichen Gesellschaft nicht uneingeschränkt freudig gelebt. So hat Friedrich Nietzsche in seinen Vorträgen »Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten« im Jahre 1872 den Finger in diese Wunde gelegt, indem er die Berufsidee im Bereich der Wissenschaften durchleuchtet. Die Bildung eines Fachgelehrten, so stellt er scharfzünftig fest, werde »immer zufälliger und unwahrscheinlicher«; denn wer in den Wissenschaften etwas leisten wolle, beschränke sich auf ein spezielles Fachgebiet und bliebe um alles Andere unbekümmert: »So ein exklusiver Fachgelehrter ist dann dem Fabrikarbeiter ähnlich, der, sein Leben lang, nichts anderes macht als eine bestimmte Schraube oder Handhabe zu einem bestimmten Werkzeug oder zu einer Maschine, worin er dann freilich eine unglaubliche Virtuosität erlangt« (Nietzsche 1964: 419f.).

Unter solchen Bedingungen der Lebensführung kommt der Kunst – so die idealistische Grundidee – die Aufgabe zu, die Verarmung des Individuums auszugleichen. Dies kann »jedoch nur unter der Bedingung« geschehen, dass »dieser Bereich streng von der Lebenspraxis geschieden bleibt« (Bürger 1974: 66). Denn die Herauslösung der Kunst aus lebenspraktischen Bedingtheiten verhindert, dass die heteronomen, also die aus der Rationalität des Arbeitslebens resultierenden fremdgesetzlichen Zwänge auch diesen Bereich affizieren.

Die Fragwürdigkeit des bildungsbürgerlichen Konzepts wird jedoch bereits am Anfang des 20. Jahrhunderts deutlich. Weil die Kunst, durch ihre Abgehobenheit von der Lebenspraxis, zum Bild eines besseren Daseins nur fiktional beiträgt, entlastet sie das Bildungsbürgertum von Bemühungen zu konkreten Veränderungen. Ihr fehlt die Verbindlichkeit. So wird der *Schock des Ersten Weltkriegs* in zweifacher Hinsicht zum Auslöser grundlegender Neuorientierungen. Die bildungsbürgerliche Bildung ist in keiner Weise in der Lage, das Gemetzel des Ersten Weltkrieges auch nur annähernd angemessen zu reflektieren. Blindwütiger Hurrahpatriotismus kann sich in Ländern durchsetzen, die sich viel auf ihre Kultur zugute halten. In großen Materialschlachten werden Hunderttausende getötet und verstümmelt – geschlachtet im wahren Sinne des Wortes.

Der mit modernster Technologie (Maschinengewehr, Giftgas etc.) geführte Krieg treibt Kriegsgegner in die neutrale Schweiz. Hier bildet

sich um das *Cabaret Voltaire* der erste Kern des *Dadaismus* (Meyer 1994: 28). Dessen Ideen breiten sich in Windeseile nach Paris, Berlin, New York und anderen kulturellen Zentren aus.

Die Züricher Emigrantengruppe ist sich »darüber einig, dass der Krieg von den einzelnen Regierungen aus den plattesten materialistischen Kabinettsgründen angezettelt worden war« (Huelsenbeck 1920a: 3). Die Dadaisten sind verzweifelt über das Versagen der bürgerlichen Kultur angesichts des Gemetzels und ihrem mangelnden Widerstand gegen die Phrasen der Politiker und Generäle. George Grosz, der die Dada-Anfänge im Hungerwinter 1916/17 in Berlin erlebt hat, resümiert wenige Jahre später: Die dadaistische Bewegung hat ihre Wurzeln in der Erkenntnis, »dass es vollendeter Irrsinn war zu glauben, der Geist oder irgendwelche Geistige regierten die Welt. Goethe im Trommelfeuer, Nietzsche im Tornister, Jesus im Schützengraben«; er empfindet den Dadaismus als »ein organisches Produkt, entstanden als Reaktion auf die Wolkenwanderungstendenzen der sogenannten heiligen Kunst, deren Anhänger über Kuben und Gotik nachdachten, während die Feldherren mit Blut malten« (Grosz et al. 1925: 22f.). Eine grundlegende Erkenntnis des Dadaismus ist, dass die gebotene Rezeptionshaltung vor dem autonomen Kunstwerk, die kontemplative »Versenkung«, »in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde«; die Dadaisten setzen »die Ablenkung als eine Spielart des sozialen Verhaltens« dagegen (Benjamin 1980: 502).

Im Dadaismus kulminieren künstlerische Protestbewegungen, die sich – mit unterschiedlicher Akzentsetzung – sowohl gegen die Konventionen des Kunstbetriebs wie gleichermaßen gegen den politisch-gesellschaftlichen Konservatismus richten. Das wichtigste Medium seines öffentlichkeitswirksamen Affronts ist das Manifest. Die Dadaisten entwickeln zwar neue künstlerische Ausdrucksformen wie etwa das Lautgedicht von Hugo Ball oder die Fotomontage von John Heartfield. Aber sie beschränken sich keineswegs auf formale Innovationen. Die Stoßrichtung und die Identität des Dadaismus ist durch seine Manifeste bestimmt. »Dada ist das Produkt seiner Manifeste, und so sind auch alle übrigen Dada-Produktionen erst im Kontext des konstitutiven manifestantischen Charakters der Bewegung zu begreifen« (Backes-Haase 1997: 257).

Selbstverständlich wenden sich die Dadaisten gegen die Trennung von Kunst und Leben, gegen die Abgehobenheit der Kunst. Prinzipiell stellen sie sich mitten ins Alltagsleben. »Der Hass gegen die Presse, der Hass gegen die Reklame, der Hass gegen die Sensation spricht für Menschen, denen ihr Sessel wichtiger ist als der Lärm der Straße und die sich einen Vorzug daraus machen, von jedem Winkelschieber übertölpelt zu

werden« (Huelsenbeck 1920b: 37). Das Ziel ihrer Attacke ist der Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft. Sie negieren die Kunstwelt als eine von der gewöhnlichen Alltagswelt der Menschen abgehobene. Folgerichtig versuchen sie deshalb, den Status der Kunst als einer autonomen Sphäre aufzuheben und »von der Kunst aus eine *neue* Lebenspraxis zu organisieren« (Bürger 1974: 67).

Dieses Ziel teilen sie mit den *Surrealisten*. Auch diese versuchen vor dem Hintergrund der Erfahrungen des Ersten Weltkriegs die Aufhebung von Kunst in Lebenspraxis mit Hilfe von Manifesten, Pamphleten, Aktionen und Flugblättern zu forcieren. Wie bei den Dadaisten kann das politische Engagement der Surrealisten für eine neue Lebenspraxis ebenso wenig allein auf eine antibürgerliche Attitüde reduziert werden (Vailland 1948. Browder 1967). Vielmehr sind sie von der Notwendigkeit einer sozialen Revolution überzeugt, die sich nicht allein gegen das Bürgertum und den Kapitalismus richtet, sondern auch gegen die Bedrohung durch den europäischen Faschismus und gegen nationalistische Tendenzen in der Linken. Dabei analysieren sie – wie insbesondere der zum Umkreis der Surrealisten gehörende Georges Bataille – weniger die ökonomischen Grundlagen als vielmehr die psychologischen Strukturen des Faschismus, durch die die faschistischen Massenbewegungen an Auftrieb gewonnen haben (Bataille 1933/1934).

In den dreißiger Jahren, im Vorfeld der Volksfrontregierung von Léon Blum und zu einer Zeit, in der die Dritte Republik und die parlamentarische Demokratie Frankreichs in einer tiefen Krise stecken (Moebius 2006: 51 ff.), spitzt sich die Politisierung der Surrealisten zu (Nadeau 1986: 177 ff.). Ausgeschlossen aus der Kommunistischen Partei, der sie in ihrer Parteitreu zur UDSSR eine systematische Verdummung der Massen, Verherrlichung der Arbeit und einfältige Moralisierung vorwarfen (Breton 2001: 103 ff.), lösen sie sich immer mehr vom offiziellen Kommunismus ab, um für eine »unabhängige revolutionäre Kunst« einzutreten¹ und eigenständige linke Gruppierungen ins Leben zu rufen, wie beispielsweise Mitte der dreißiger Jahre den zusammen mit Georges Bataille ins Leben gerufenen antifaschistischen und aktionistischen Kampfverband *Contre-Attaque* (Moebius 2006: 239 ff.). Frankreich sei nicht Russland, so die Meinung unter den Anhängern Bretons, die Situation im vorrevolutionären Europa völlig anders als im nachrevolutionären Russland und insofern bedürfe es der »Notwendigkeit eines von Russland unabhängigen revolutionären Tuns.« (Bürger 1996: 94 ff.). Die

1 Vgl. dazu das Gründungsmanifest »Für eine unabhängige Kunst« (in Breton 1989a: 28-34) der 1938 von Breton, Diego Rivera und Leon Trotzky in Mexiko gegründeten antistalinistischen *Fédération Internationale de l'Art Révolutionnaire Independant* (F.I.A.R.I.) und deren Zeitschrift *Clé*.

revolutionäre Bewegung gehe nicht nur mit der Veränderung des äußeren, repressiven Gesellschaftssystems einher, sondern habe auch die Auflösung der zutiefst im Inneren verankerten Bindungen an dieses zu umfassen. Zudem müsse die revolutionäre Befreiung den Individuen unmittelbar zuteil werden, solle sie eine permanente Revolution nicht nur der Gesellschaft, sondern des Subjekts sein. Die Freiheit des Individuums sei das höchste Ziel, darum gelte es, diesen Wert auch im Moment des revolutionären Prozesses hoch zu halten und nötigenfalls zu retten, so dass jeder, anstatt zum Knecht der Revolution zu werden, frei über sich verfügen könne (Breton 1991).

Der politischen Position des Surrealismus korrespondiert eine Distanznahme gegenüber der konstruktivistischen Ästhetik und dem Futurismus, da beide einem funktionalisierenden, rationalisierenden und technikbesessenen Herrschaftsanspruch folgen würden (Held 2005: 30 f.). Diesem technizistischen Rationalismus, den sie sowohl in den westlichen Staaten als auch in der UDSSR am Werke sehen, und dem modernen Fortschritts- und Technikglauben der Futuristen setzen die Künstler im Umkreis des Surrealismus mythische, selbsttranszendierende und an der Massenpsychologie Freuds orientierte Ansätze gegenüber; in Erinnerung an den Ersten Weltkrieg werfen sie einen »sondierenden Blick in die Geschichte, der die Monstrositäten ans Licht bringt, auf denen das bürgerliche Leben beruht« (Held 2005: 32). So weisen beispielsweise die von André Masson gezeichneten animalisch-mythischen Bilder in den Zeitschriften *Minotaure* und *Acéphale* sowohl auf einen Anti-Futurismus und auf eine Relativierung des Eurozentrismus wie auch auf eine symbolische Enthauptung des Mannes und des rational-logozentristischen Subjekts hin (Moebius 2006: 253 ff.). Diese mythischen Figuren reihen sich nach Jutta Held in eine ganze Reihe von Bildern von Monstern, ekstatisch bewegten Körpern, hybriden Wesen und Kämpfende ein, »die primär als Chiffren der Zivilisationskritik und des subjektiven Einspruchs gegen die Rationalitätsansprüche der Moderne und die Technisierung ihrer Kriege« (Held 2005: 49) gerichtet sind. Man hat es hier nicht mit einer eindeutig entzifferbaren politischen Bildsprache zu tun, sondern vielmehr mit semantischen Disseminationen (Derrida) und Polysemien. Aus dieser Perspektive scheinen dann auch die »kunsthistorischen Debatten über die Semantik einzelner Zeichen (ob z.B. das Pferd oder der Stier auf Picassos *Guernica* ein Symbol Francos und der Faschisten sei), verfehlt. Die politische Parteinahme mancher Bilder [...], besonders von Picassos *Guernica* liegt nicht in der Eindeutigkeit ihrer Semiotik. Sie ist nur als künstlerischer Gestus begreifbar, der den Kontext des Bildes mit umfasst: die kunstpolitische Entscheidung in einer polarisierten Situation einerseits (Picassos Bereitschaft, mit seinem Bild

für die Republik einzutreten) und die Behauptung des künstlerischen Willens andererseits (die eigenmächtige Interpretation des Kriegsgeschehens in einer chiffrierten künstlerischen Sprache) sind die Bedingungen sine qua non einer politischen Kunst in den 30er Jahren, nicht jedoch (wie in den 20er Jahren) eine realistische Ästhetik und politisch eindeutige Semiotik« (Held 2005: 51).

Ihren Höhepunkt erreicht die Politisierung der Surrealisten, die sich nun hauptsächlich entweder um Breton oder um Georges Bataille gruppieren, als die revolutionären Hoffnungen, die auf die Volksfrontregierung gerichtet waren, zutiefst enttäuscht werden. Denn zum einen nutzt die *Front populaire* weder die Fabrikbesetzungen Mitte 1936 für einen revolutionären Umbruch noch unterstützt sie – was in den Augen der Surrealisten besonders schwer wiegt – die spanische Republik im Krieg gegen die Faschisten (Köller 1996: 142 ff.). Die Neutralität und die Nichteinmischungspolitik der *Front populaire* bedeute gegenüber der spanischen *Frente popular* mehr Sanktionen als es das faschistische Italien jemals erlebt habe, so die Surrealisten in ihrem Appell »Neutralité? Non-Sens, Crime et Trahison!« vom August 1936. Wegen des politischen und moralischen Versagens der Volksfrontregierung rufen die Surrealisten mit Vehemenz zu einer militanten Unterstützung der Spanischen Republik auf (Pierre 1980: 301 ff., 339 f. 352 ff. Greeley 2006). Angesichts der Moskauer Prozesse, der staatlichen Arrangements der UdSSR und der stalinistischen Eingriffe in den Spanischen Bürgerkrieg liegen die Sympathien der Surrealisten vor allem bei den Anarchisten und Troztkisten (Breton 1989b: 38). Ihr künstlerischer und persönlicher Einsatz für die spanische *Frente popular* und die Sprache ihrer politischen Traktate erschöpfen sich dabei mitnichten in einer bloß antibürgerlichen Haltung, auf die die Avantgardebewegungen zuweilen zu recht gestützt werden, sondern sie ließen eigene politische, in der Hauptsache radikal antifaschistische und antinationalistische Linien erkennen (Greeley 2006: 2).

Aber nicht nur Dadaismus und Surrealismus wollen von der Kunst aus die Grundlagen für eine bessere Lebenspraxis legen. Neben der dadaistischen Eruption und dem Surrealismus bildet sich eine weitere, ebenso im internationalen Austausch stehende Oppositionsformation gegen die bildungsbürgerliche Spielwiese. Diese zweite Stoßrichtung, die frühere Ideen des Jugendstil auf den soliden Boden der industriellen Produktionsweise stellt, will die Grenzzäune zwischen der Welt der Kunst und der Welt des Alltagslebens niederreißen. In Deutschland arbeitet das *Bauhaus* (Wingler 1975), in Holland die Gruppe *De Stijl* (Jaffé 1967) und in der Sowjetunion das *Wchutemas* (Adaskina 1992) an der radikalen Erweiterung des Kunstbegriffs. Diese Künstler revoltieren ge-

gen den konventionellen Kunstbegriff, weil sie sich nicht mehr auf Skulptur, Gemälde und Grafik beschränken wollen. Sie erweitern ihr Tätigkeitsfeld auf Architektur, auf Schmuck und Möbel, auf Fotografie und Film, auf Plakat und Zeitschriftenwerbung, auf Buch- und Zeitschriftenillustration, auf Tapeten- und Textildesign.

Der Sturm gegen die gesamte Institution Kunst, also den kunstproduzierenden und -distribuirenden Apparat sowie die jeweils rezeptionsleitenden Vorstellungen über Kunst, wird also auf zwei Wegen geführt. Davon ist jedoch in der Bundesrepublik Deutschland in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg wenig geblieben. Hier erscheint die Kunstwelt wieder festgefügt in der bildungsbürgerlichen Normalität verankert, als ob es niemals Kritik daran gegeben hätte. Deshalb ist es im deutschen Kunstdiskurs, obwohl die Gegensätze deutlich zutage liegen, nicht üblich, beide Seiten begrifflich zu unterscheiden. Unsere Kunstmuseen verfälschen den Dadaismus und den Surrealismus, indem sie sie musealisieren, d.h. nur jene Werke herausgreifen, die sich als autonome ausstellen lassen, und die eminent wichtigen Manifeste ignorieren². Und sie verfälschen das Bauhaus, indem sie dessen Malerei und Plastik herausstellen und seine unterschiedlichen Designabteilungen ins Kunstgewerbemuseum abschieben. Wie der Komiker alles mit seiner großen Schere abschneidet, was über den Rand des Koffers ragt, um ihn schließen zu können, stutzen die Kunstinstitutionen den Angriff und das politische Engagement der historischen Avantgarde in abenteuerlicher Weise zurecht, um sie sich einzuverleiben. In diesem Zusammenhang gliedern sie diese Bewegungen in eine stetige Abfolge und einen teleologischen Schematismus sich stets ablösender und verdrängender Kunst-»Stile« ein, um letztendlich deren politischen Impetus durch Entkontextualisierung den Stachel zu nehmen und die Transgressionen der autonomen Kunst zu neutralisieren.³ Damit einher geht eine gängige Ausstellungspraxis und über das künstlerische Feld hinaus weit verbreitete »Doxa« (Bourdieu 2001: 298 ff.) des genialen Schöpferturns, der zufolge die

2 Auch die von Werner Spies, der noch immer strikt der Kunstideologie des 19. Jahrhunderts verpflichtet ist, im Jahre 2002 für Paris und anschließend Düsseldorf kuratierte Ausstellung über den Surrealismus zog der Avantgarde die Zähne, indem die Bilder kaum in Beziehung zu den politischen Manifesten und Texten gesetzt wurden (Bürger 2002).

3 Zu dieser Kritik vgl. Green (2000: IX). Dabei vernachlässigt dieses teleologische Modell der Stilentwicklung die Komplexität der historischen Zeit sowie die Gleichzeitigkeit und historische Intertextualität differierender künstlerischer Erscheinungen und verliert dabei völlig den Austausch, die Vernetzungen und Interdependenzen der künstlerischen »Stile« und Bewegungen aus dem Blick. Wir kommen auf diesen Punkt im Hinblick auf die Postmoderne noch einmal zurück.

Bilder, Produkte und Texte weder als Mittel zur gesellschaftlichen Veränderung noch als Teile politisch-künstlerischer Kommunikationsgemeinschaften oder Produktionsfelder, sondern auf geniereligiöse Weise als begnadete Eigenschöpfungen und künstlerische »Meisterwerke« charismatischer Subjekte erscheinen. Die gängige kunstinstitutionelle Praxis der Entpolitisierung und »Zähmung« (Breuer 1997) der Avantgarde zeigt sich aber vielleicht am deutlichsten darin, dass die Manifeste, die für die Avantgardebewegungen zentralen und konstitutiven Charakter haben, in den Ausstellungen kaum oder gar keine Erwähnung finden, in Vitrinen verschlossen oder auf historistische Weise als politische Momentaufnahmen, Nebeneffekte oder Entgleisungen von der »eigentlichen« Kunst der Avantgarde entkoppelt werden.

Um Missverständnisse und Fehltriteile zu vermeiden, müssen jedoch die gegensätzlichen Seiten auch begrifflich unterschieden werden. Die bildungsbürgerliche Kunstwelt, die das autonome Kunstwerk feiert, ist als *Moderne* (die selbstverständlich auch die *klassische Moderne* des frühen 20. Jahrhunderts umfasst) zu bezeichnen. Ihre Gegner, die den Modernismus bekämpfen, sind die *Avantgarde*. Selbstverständlich bildeten sich solche Gegensätze auch in der ästhetischen Theorie ab: Theodor W. Adorno ist einer der bedeutenden Theoretiker des Modernismus und dessen intransigentem Verfechter, Walter Benjamin dagegen ist der Theoretiker der Avantgarde.

Die Ursache dafür, dass die Avantgarde in der Bundesrepublik nach dem Zweiten Weltkrieg in der Versenkung verschwunden war, lässt sich einfach ermitteln. Die nationalsozialistische Diktatur und der von ihr angezettelte Krieg haben die Avantgarden in die Emigration getrieben. Zurück blieben die konservativen Museumsdirektoren, Kunstgeschichtspromessoren an den Universitäten und Kunstprofessoren an den Akademien. Gemäß ihrer traditionalistischen Sichtweise war und blieb »vor allem die Gattung dafür ausschlaggebend, ob ein Werk als das eines Künstlers betrachtet wurde, wobei Malerei, Bildhauerei und Grafik zum akademischen Kanon zählten, während die Massenbilder etwa der Fotografie und des Design von einer näheren Betrachtung oder gar Würdigung weitgehend ausgeschlossen« wurden (Grasskamp 2004: 116).

Die bundesrepublikanische Kunstwelt kann den Schein erwecken, der Traum der Avantgarde sei ausgeträumt, weil nach 1945 kaum noch etwas von ihr übrig war. Aus dieser Sachlage kann sich die pauschale Einschätzung ergeben, »der Angriff der historischen Avantgardebewegungen auf die Institution Kunst« sei »gescheitert« (Bürger 1974: 78). Doch dieser Schein trügt. In Mitteleuropa hat sich zwar das Bildungsbürgertum gemächlich im Kaffeekränzchen der Beaux-Arts-Tradition eingerichtet. Aber in den USA lebt die Avantgarde fort. Denn in den Jahren

um 1940 erfolgte die »Verschiebung der Avantgardezentren vom europäischen auf den amerikanischen Kontinent« (Raussert 2003:137).

Diese Verlagerung hatte ihre soziale Grundlage darin, dass ein Großteil der Avantgardisten in die USA emigrierte. Bei den Bauhaus-Lehrern waren es wesentlich »berufliche Erwägungen, die den Entschluss zur Auswanderung reifen ließen, verbunden mit der Erwartung, außerhalb Deutschlands bessere Chancen für die Realisierung ihres künstlerischen Credos zu finden« (Hahn 1997: 216). Für jene Avantgardisten allerdings, die aus dem Dadaismus kommend bereits in den 1920er Jahren gegen den aufkommenden Rechtsradikalismus gekämpft hatten, war das Leben und Überleben in der Fremde schwieriger, vielleicht weil das Scheitern der Weimarer Demokratie ihre Überzeugung von der Wirkung ihrer Arbeit ins Wanken geraten ließ – und sie dadurch in Selbstzweifel stürzte. Doch letztlich fielen beide Zweige des Avantgardismus in der US-Kultur auf fruchtbaren Boden. Ausstellungen im Museum of Modern Art in New York, dem US-amerikanischen Leitmuseum, stellten ihre Errungenschaften vor und schufen die Grundlage für eine breite Rezeption. Dazu zählte die Ausstellung über das Bauhaus im Jahre 1938 und die George Grosz Retrospektive des Jahres 1941. Darüber hinaus lässt sich feststellen, dass viele der Avantgardisten in der Neuen Welt Schülerinnen und Schüler hatten, und dass die Kunstinstitutionen die Kenntnis ihrer Werke verbreiteten. Unter den Bedingungen dieser demokratischen, grundsätzlich an den bürgerlichen Grundrechten orientierten Gesellschaft konnten ihre Ideen blühen und wirksam werden. Die avantgardistische Saat ging auf und in den 1960er Jahren waren ihre Früchte reif.

Der neo-avantgardistische Aufbruch wurde von der US-amerikanischen ästhetischen Theorie als *Post-Modernism* bezeichnet, als *Nach-Moderne*. Mit diesem Begriff fasste man künstlerische Ausdrucksweisen, die offenbar keinerlei Wert mehr auf den Kanon der modernistischen Hochkultur legten, und deshalb auch nicht mehr zwischen »*high art*« und »*low culture*«, zwischen Hochkunst und Massenkultur unterschieden (Fiedler 1968). Die Postmoderne entstand »in den Formen von Happenings und Pop, psychedelischer Plakatkunst, Acid Rock, Alternativ- und Straßentheater«, also in Formen, die in das »kritische gegenkulturelle Ethos« der 1960er Jahre verflochten waren (Huysen 1993: 20).

Ästhetische Reaktionen auf gesellschaftliche Probleme können zwei Wege einschlagen (Crimp 1996: 44). Der eine besteht in Veränderungen, die die Inhaltsebene individueller Werke betreffen. Dabei handelt es sich dann um traditionelle Kunstwerke, also um Gemälde, Dramen, Romane oder Gedichte, die diese Probleme aufgreifen. Der zweite Weg besteht in Veränderungen, die die Funktion der Kunst in der Gesell-

schaft betreffen. Solche Transformationen künstlerischer Aktivitäten resultieren aus der kulturellen Beteiligung an politischen Aktionen. Diese Arbeiten artikulieren die Politik einer sozialen Bewegung und bringen sie voran.

Die historische Avantgarde ist in ihrem Impetus mit den linken sozialen Bewegungen verbunden⁴. Wie sie, stehen auch die Postmodernisten mitten in den emanzipatorischen Bewegungen ihrer Epoche. Die Postmodernisten setzen den Weg fort, den die Avantgarde durch ihre Neubestimmung der Funktion der Kunst in der Gesellschaft gebahnt hat.

Dadurch sind auch Verwandtschaften in der Verwendung der Mittel bestimmt. Die Linie der Avantgarde, für die das Bauhaus und verwandte Bestrebungen kennzeichnend sind, umschloss von Anfang an die vielfältigsten Künste und bezog sie – auf Augenhöhe mit der Malerei und der Skulptur – in den erweiterten Kunstbegriff ein. So besaß das Bauhaus bereits seit 1925 eine Werkstatt für Druck und Reklame (Brüning 1999). Und der Berliner Dadaismus hatte erkannt, dass Werke, die auf Eingriffe in politische Prozesse angelegt sind, nach Abkehr von konventionellen künstlerischen Verfahren verlangen. Damit war eine »Disqualifizierung der Ölmalerei« verbunden, denn eine Aussage »ist als gedruckte Vervielfältigung weit wertvoller als bei einem künstlerischen Unikat, weil sie mehr Menschen erreicht« (Adkins 1994: 135). Die Postmodernisten zogen daraus ihre Lehren. Sie nutzten sowohl die traditionellen Massenmedien (wie beispielsweise das Plakat), arbeiteten aber auch gerne im Feld der neu aufgetauchten elektronischen Massenmedien (wie beispielsweise dem Videofilm).

Kulturelle Differenzen

Die politische Kultur der Bundesrepublik Deutschland ist noch immer durch Denk- und Verhaltensweisen geprägt, die das Erbe absolutistischer Herrschaftsformen bewahren. Das autoritäre Moment bleibt auch nach 1945 ungebrochen. Wie der Historiker Wolfgang Sauer feststellt, haben die Deutschen »von Bismarck bis Adenauer immer nach einem Vater gesucht, ja es scheint, als orientiere sich die deutsche Vorstellung von Staat überhaupt am Modell der Familie« (Sauer 1981: 408). Die alten konservativen Eliten blieben tonangebend, weil der Großteil ihrer ehemaligen Widersacher, die progressiven kritischen Intellektuellen ins Exil gegangen waren.

4 Die Avantgardisten waren allerdings nicht auf die Linie der parteipolitisch organisierten Linken festzulegen, Diskrepanzen waren vorprogrammiert (Schneede 1977: 108f.).

Norbert Elias verweist darauf, dass die Persönlichkeitsstruktur der Deutschen auf eine über Jahrhunderte ungebrochene absolutistische Tradition abgestimmt war. Für die Produktion des autoritären Charakters war die harte Herrschaft deutscher Väter bestimmend, wobei die autoritäre Familienstruktur selbst in engem Zusammenhang mit der repressiven Struktur staatlicher Herrschaft steht (Elias 2005: 426 f.). Zwar gab es aggressive Gefühle gegen Vaterfiguren, doch eine Revolution gelang nicht. Weil der Entscheidung nach dem individuellen Gewissen und der Bereitschaft zum persönlichen Verantwortungsbewusstsein das Odium einer unehrerbietigen Haltung anhaftet, blieb eines »verpönt, und darüber bestand kollektiver Konsens: die Zivilcourage« (Mitscherlich 1967: 63).

So fand auch die aufbegehrende 1968er Generation keine offenen Ohren, vielmehr »sahen die etablierten Akteure, von Springer bis zu den attackierten Ordinarien, im Diskussionsbedürfnis der Studenten bereits einen revolutionären Akt« (Mayer 1993: 417). Ab 1971 schüchterte dann der Radikalenerlass die Linken ein und unterband ihren Einzug in die Institutionen.

Deshalb wird Demokratie in der Bundesrepublik, der mentalen Prägung entsprechend, wesentlich in der Form des *staatlich vorgegebenen Regelsystems*, eben als parlamentarische Demokratie aufgefasst. Für diese politische Kultur ist die Karriere der Partei *Bündnis 90/Die Grünen* symptomatisch. Sie kann zwar als »Ausdruck entsprechender Lernprozesse des politischen Systems« (Neidhardt et al. 2001: 66) aufgefasst werden, gleichwohl handelt es sich jedoch in diesem Falle auch um ein Aufsaugen und Überführen von Protestpotential in vorgegebene Rituale institutionalisierter Politik.

Ein Blick auf die USA lässt eine andere Demokratieauffassung erkennen. Die Vereinigten Staaten sind ebenfalls eine bürgerliche Demokratie, aber dort ist das *Bürgerrechtsbewusstsein* deutlicher ausgeprägt. Ihre politische Verfassung ist das Resultat einer Revolution, die mit der obrigkeitstaatlichen Tradition mitteleuropäischer Prägung gebrochen hat. Deshalb stehen für sie die *civil rights*, die Rechte des Einzelnen und seine Selbstverantwortung im Zentrum des politischen Denkens. Henry Ford hat diese Grundhaltung kurz und bündig in der Feststellung zum Ausdruck gebracht: »Wir können der Regierung helfen, aber nicht die Regierung uns« (Ford 1923: 9).

In den USA hat man sich längst daran gewöhnt, dass soziale Bewegungen, d.h. politische Initiativen von Gruppen ähnlicher Interessen, die Fortsetzung der Politik mit außerinstitutionellen Mitteln sind. Es scheint, dass die Ideen der Avantgarde dort gerade deswegen auf fruchtbaren

Boden fielen, weil diese Form der Demokratie auf dem Fundament von Eigeninitiative und bürgerlichen Grundrechten ruht.

Warum wir uns nicht für den italienischen Futurismus interessieren

Ebenso wichtig wie die Abgrenzung der Avantgarde gegenüber der Moderne ist die Bestimmung der Grenzlinie, die progressive Kunstpraktiken von reaktionären Kunstpraktiken trennt. Avantgarde wird ins Deutsche mit Vorhut übersetzt, Avantgardisten sind Vorkämpfer. Selbstverständlich haben nicht nur die progressiven Strömungen eine Vorhut, die künstlerisches Terrain sondiert und gangbare Pfade für ein breiteres Gefolge erschließt. Dasselbe trifft auch für konservative bis reaktionäre Richtungen zu. Der *italienische Futurismus* ist ein Musterbeispiel für eine künstlerische Gruppierung, die sich als Vorkämpfer der gesellschaftlichen Reaktion versteht, und zwar formal wie thematisch.

Den italienischen Futuristen geht es »keineswegs um die Abschaffung ›auratischer‹ Kunst und ihrer kultischen Fundierungen«, vielmehr geht es ihnen darum, diese durch eine »neue Erhabenheit« zu steigern (Hinz 1997a: 116). Für ihre Malerei spielt der Begriff der Simultaneität eine zentrale Rolle, den sie von Delaunay und dessen Pariser Künstlerfreunden übernommen haben (Hinz 1997a: 121). Die futuristischen Gemälde sollen, so Carrà in einem Manifest von 1913, die »*bildnerischen Äquivalente* der Töne, der Geräusche und Gerüche des Theaters, der Music-Hall, des Kinos, des Bordells, der Bahnhöfe, der Häfen, der Garagen, der Kliniken, der Fabriken usw. zum Ausdruck bringen« (Carrà 2005: 58; Hervorhebung von uns, L. H. und S. M.). Die futuristischen Maler knüpfen zwar an die fortgeschrittensten stilistischen Errungenschaften an, bleiben dabei jedoch stets im Rahmen der modernistischen Konvention. Sie wollen – wie sie im Manifest der futuristischen Maler von 1910 sagen – sich »anschicken, Werke zu schaffen, die dem Vaterland zur Ehre gereichen werden« (Boccioni et al. 2005: 12). Weil sich der italienische Futurismus am autonomen Kunstwerk orientiert, entwickelt er – der sonst seine Technikbegeisterung so sehr betont – für die technischen Künste, die Fotografie und das Kino, keine innovative Idee. »Die Postulate der futuristischen Malerei« werden einfach »in die Fotografie übertragen« (Hinz 1997b: 146). Das Manifest zum futuristischen Film vom September 1916 schlägt entsprechend vor, »das Kino« solle »zunächst die Evolution der Malerei nachvollziehen« (Marinetti et al. 2005: 124). Auch in dieser Hinsicht verharret der Futurismus in den Konventionen des modernistischen Kunstbegriffs.

Wenn Marinetti in seinem ersten Manifest von 1909 hinausposaunt, er stünde an der »äußersten Spitze der Jahrhunderte«, stelle also eine absolute Vorhut dar, gilt dies kaum für die künstlerischen Praktiken, sondern vielmehr für ihre spezifischen politischen Intentionen. Die Futuristen »wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt – den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung des Weibes« (Marinetti 2005a: 5). Den Kriegseintritt Italiens im Mai 1915 betrachten sie als ihren ersten großen politischen Erfolg. Das »politische Programm der Futurismus« aus dem Jahre 1913 propagiert eine Tendenz, die von der späteren Diktatur in die Tat umgesetzt werden sollte: »Das Wort Italien muss über das Wort Freiheit dominieren. Alles ist erlaubt, nur nicht Feigling, Pazifist oder Antiitaliener zu sein« (Marinetti/Boccioni/Carrà/Russolo 2005). Dem entsprechend wurden die italienischen Futuristen später zu treuen Gefolgsleuten Mussolinis. Als »gemeinsamer Nenner der futuristischen Gruppe« erweist sich in politischer Hinsicht »ihr unbefragtes Engagement für den faschistischen Staat« (Hinz 1997b: 149).

Dennoch geschieht es, dass der avantgardistische Aufbruch mit dem Start der futuristischen Bewegung in eins gesetzt wird. So wird beispielsweise behauptet: »Mit der spektakulären Veröffentlichung des ersten futuristischen Manifests durch den italienischen Schriftsteller F. T. Marinetti im Pariser ›Figaro‹ vom 20. Februar 1909 lässt sich der Beginn der ›historischen Avantgarde‹ datieren« (Asholt et al. 2005: 1). Doch zweifelsfrei sind sowohl die künstlerischen Praktiken wie auch die politische Orientierung des italienischen Futurismus diametral dem Dadaismus entgegengesetzt. Künstlerisch halten die Futuristen am auratischen Kunstwerk und damit am Modernismus fest. Politisch sind sie kriegslüsterne Patrioten und später Parteigänger des italienischen Faschismus. Die Dadaisten dagegen attackieren die Institution Kunst. Politisch sind die Dadaisten die klaren Gegner der Futuristen, eben genau das, was Marinetti im zweiten politischen Manifest von 1911 verächtlich als »das schmutzige Gesindel der Pazifisten« bezeichnete (Marinetti 2005b). Während die Futuristen auf der Seite der politischen Reaktion stehen, kämpfen die Dadaisten an der Seite der progressiven Kräfte gegen Nationalismus und aufkommenden Faschismus.

Zwar knüpfen die Dadaisten, was die formalen Mittel betrifft, an Momente des Futurismus an. Sie benutzen diese jedoch als frei verfügbare Kunstmittel und passen sie ihren eigenen Intentionen an. Genauso verfahren sie mit dem Kubismus, der die planperspektivische Bildkonstruktion aufgegeben hat. Huelsenbeck stellt dazu ironisch fest: »Etwas eigentümlich müssen sich die Herren Picasso und Marinetti vorgekom-

men sein, als sie von dem Erfolg ihrer Ideen unter dem Namen ‚Dada‘ zu hören bekamen« (Huelsenbeck 1920a: 20). Aus der Perspektive der Moskauer Avantgarde versteht Wladimir Majakowski, der Dichter der russischen Revolution, das Benutzen der futuristischen Mittel in Analogie zum Benutzen technischer Mittel. Denn die selben technische Geräte, so stellt er fest, können durchaus zum Erreichen ganz unterschiedlicher, ja sogar gegensätzlicher Zwecke benutzt werden (Majakowski 1973:123).

Deshalb erscheint es problematisch, sowohl Futurismus wie auch den Dadaismus gleichermaßen derselben Bewegung zuzurechnen, und dadurch zu suggerieren, sie bildeten gemeinsam die Avantgarde. Die offensichtlichen Gegensätze dürfen nicht weggebügelt werden. Deshalb ist auch hier auf klare begriffliche Unterscheidung zu achten.

Fehlt eine solche Unterscheidung, dann besteht die Gefahr von Fehldeutungen, wie etwa die pauschale und polemische Ineinssetzung von Avantgarde und Totalitarismus, wie sie insbesondere Franz Dröge und Michael Müller (1995) propagieren. Sie sind der Ansicht, dass Nationalsozialismus und Avantgarde »formale Parallelen in der Lösung des ›Kulturproblems‹ der auslaufenden Wilheiminischen Gesellschaft aufweisen« (Dröge/Müller 1995: 197). In Ihrem Angriff auf die Kunstautonomie hätten die Avantgardebewegungen die Voraussetzungen für die nationalsozialistische Ästhetisierung des Lebens und Politisierung des Kunstbegriffs geschaffen. Die Avantgarden seien für die Kulturproduktion des Nationalsozialismus »entwicklungsrelevant« gewesen, so ihre Hauptthese (Dröge/Müller 1995: 198). Dieser These ist mit Peter Bürger (2004: 202) entgegenzuhalten, dass hier fälschlicherweise unterstellt wird, »der Gebende und nicht der Nehmende sei das Subjekt des Übernahmeprozesses«. Aber nicht nur das. Sei die Ästhetisierung des Lebens im Nationalsozialismus zur Unterwerfung des Einzelnen genutzt worden, so sei es den Avantgarden um eine Aufhebung der Kunst im Sinn einer Befreiung der schöpferischen Potentiale des Einzelnen und um einen Widerstand gegen jede Instrumentalisierung des Menschen gegangen (Bürger 2004: 202).

Der Begriff der historischen Avantgarde, sofern damit die progressive Vorhut bezeichnet wird, muss also nach zwei Seiten hin abgegrenzt werden. Zum einen nach der Seite der klassischen *Moderne*, die an der Institution Kunst festhält. Sie pflegt den Kult des Genies und des autonom geschaffenen Kunstwerks. Zum andern nach der Seite des *italienischen Futurismus*, der ebenfalls das Genie und das auratische Zelebrieren der Kunst liebt, und der im Inhaltlichen mit reaktionären politischen Strömungen mitschwimmt. Die Avantgardisten (Dadaismus, Surrealismus, Bauhaus) unterscheiden sich von Beidem, weil sie die Funktion der

Kunst in der Gesellschaft verändern wollen, und weil sie emanzipatorische Ziele verfolgen.

Dieser Avantgardismus verdient das besondere Augenmerk, weil er schließlich eine Fortsetzung in den kulturellen Zentren der USA hatte, eben als Postmodernismus. Wenn dabei formale Ansätze des italienischen Futurismus irgendeine Rolle gespielt haben sollten, dann jedenfalls nur in der Art und Weise, wie sie durch den dadaistischen Fleischwolf gedreht und damit für progressive Nutzung brauchbar gemacht waren.

*
* *

Zu den Beiträgen dieses Bandes

Die Beiträge unseres Bandes behandeln exemplarische Fälle des künstlerischen Aktivismus und seiner Folgewirkungen, die im frühen 20. Jahrhundert einsetzen und bis in unsere Gegenwart reichen. Ausgehend von der historischen Avantgarde, werden Aspekte der Weiterentwicklungen aktivistischer Kunstpraktiken bis zur Postmoderne beleuchtet.

Walter Benjamin kann mit Recht als einer der ersten Theoretiker der Avantgarde bezeichnet werden. So ist es nur konsequent, die einzelnen Beiträge zu Avantgarden und Politik mit ihm zu beginnen. *Jessica Nitsche* untersucht in ihrem Beitrag Benjamins Blick auf Avantgarde und Politik. Am Beispiel von Benjamins kunst- und medientheoretischer Schriften zur Fotografie arbeitet Nitsche heraus, dass dieser nicht nur bei der Forderung einer Politisierung der Kunst stehen blieb, sondern darüber hinaus vehement für eine Erweiterung der Sichtbarkeiten eingetreten ist, die insgesamt in eine umfassende Politisierung des Bildverstehens mündet. Die Perspektive des politisierten Bildverstehens hat an Aktualität nichts eingebüßt, wie etwa anhand politischer Bilder des G8-Gipfels 2007 in Heiligendamm bezeugt werden kann.

Dass auch Museen nicht zwangsläufig apolitische Orte oder Stätten der Entpolitisierung der Kunst sein müssen, zeigt *Ines Katenhusen* in ihrem Beitrag zu Museen, Avantgarde und Politik. Im Mittelpunkt steht dabei Alexander Dorner, Museumsleiter in der Weimarer Republik. Anders als die meisten Museumsdirektoren damals – und eben auch heute – galt sein Interesse auch der Ausstellung von Industriedesign (etwa Stoffe, Tapeten, Möbel, Geschirr, Konstruktionsskizzen von Autos und Flugzeugen), Mode, Werbung, moderner Architektur und Gebrauchsgegenständen des täglichen Lebens. Hierin ist auch seine Vorreiterrolle für

das MoMA zu sehen. Die Aufhebung der Trennung zwischen Kunst und Leben kann auch im Museum erfolgen. Denn statt das Museum als »Fluchtort vor dem Leben« zu konzipieren, sollte es Dorner zufolge Ratgeber und Helfer für das alltägliche Leben werden.

Ulrike Wohler beschäftigt sich mit dem künstlerischen Tanz im frühen 20. Jahrhundert, wobei sie Mary Wigman, die herausragende Vertreterin der klassischen Moderne, der Avantgardistin Anita Berber gegenüberstellt. Wigman war eine Ausdruckstänzerin, die immer wieder eine Neigung zum mystisch Verklärten, zum heroischen Pathos und zu feierlicher Erhabenheit tänzerisch ausdrückte. Dagegen löste sich Berber, deren Bildnis des Malers Otto Dix sich heute im Kunstmuseum Stuttgart befindet, aus den Konventionen der Hochkultur. Sie war Nackttänzerin, Fotomodell und Filmschauspielerin, die in fast allen Vergnügungsetablissemments Berlins tanzte. So lässt sich auch für den Tanz feststellen, dass die Avantgarde die Grenzziehungen zwischen Hochkultur und Unterhaltung auflöste.

Stephan Moebius untersucht in seinem Beitrag die politischen Ambitionen der eng miteinander verzahnten surrealistischen Gruppierungen Contre-Attaque um André Breton und Georges Bataille, Acéphale aus dem Umkreis des Collège de Sociologie sowie André Massons Arbeiten, die angesichts der Bedrohung durch den Faschismus im Spanischen Bürgerkrieg entstanden. Auch die von den Surrealisten intendierte Aufhebung der Trennung zwischen Kunst, Leben und Politik versteht man nur, wenn die politischen und gesellschaftlichen Umstände in den Blick kommen, die für das Schaffen der Avantgardisten entscheidend waren. Moebius will dabei die These von einer eigenständigen – aber in Ausstellungen zum Surrealismus oftmals vernachlässigenden – Politik der Surrealisten bekräftigen. Dabei zeigt sich besonders an Masson, wie Avantgardisten aus einer anfänglich antibürgerlichen, letztendlich aber im Bürgerlichen verhafteten Haltung eine eigene, über das (Anti-)Bürgerliche hinausgehende politische Linie ausbildeten, die als der kreative Versuch gedeutet werden kann, auf neuartige Weise spezifische politische Antworten und Deutungsmuster zur emotionalen und kognitiven Verarbeitung der realen gesellschaftlichen Problemlagen ihrer Zeit anzubieten.

Nachdem die Künstler, die in den 1920er Jahren die avantgardistischen Praktiken entwickelt hatten, durch Diktatur und Krieg aus Mitteleuropa vertrieben worden waren, fielen ihre Ansätze vor allem in den USA auf fruchtbaren Boden. *Lutz Hieber* arbeitet am psychedelischen Plakat der 1960er Jahre heraus, wie die europäischen Lehren von der Hippie-Bewegung für ihre eigenen Ziele genutzt worden sind. Dabei steht die Erweiterung des Kunstbegriffs im Vordergrund, für die in den

USA der Begriff des Postmodernismus geprägt wurde. In diesem Zusammenhang setzt er sich auch mit einigen der in Deutschland üblichen – und vielfach aus Fehleinschätzungen des Fremden entstandenen – Vorurteilen auseinander, die einem angemessenen Verständnis dieser tragenden Säule der US-amerikanischen Counter Culture entgegenstehen.

Doch nicht nur die bildende Kunst, sondern auch die Lyrik war in den kulturellen Zentren der USA in den gegenkulturellen Aufbruch der 1960er Jahre involviert. *Caroline Hartge* widmet sich den Werken und den Lebenszusammenhängen von Lenore Kandel, einer weibliche Exponentin zunächst der Beat Generation und wenig später der Hippie-Kultur San Franciscos. Kandels Gedichtband von 1966 löste zunächst ein öffentlichkeitswirksames Zensurverfahren wegen Obszönität aus; das Verbot wurde allerdings wenige Jahre später wieder aufgehoben. Da die Dichterin in die alternativen Lebenskonzepte eintauchte, wurde sie eine der Leitfiguren der Love Generation, was sich auch in ihrer prominenten Rolle auf großen Hippie-Ereignissen (wie dem Human Be-In in San Francisco vom Januar 1967) niederschlug.

Die Beats hatten die Sexual Revolution angestoßen, und die Hippies verliehen ihr in den späten 1960er Jahren rasante Fahrt. Für das nachfolgende Jahrzehnt untersucht *Douglas Crimp*, die Bandbreite der kulturellen Entwicklungen in jenen New Yorker Vierteln, die sich in der Nähe des aufgegebenen Hafengebiets erstreckten. Er beschreibt, wie das Areal ebenso von der entstehenden Performance-Kunst, wie von den emanzipierten homosexuellen Männern und Frauen der Nach-Stonewall-Ära oder der Arbeit Gordon Matta-Clarks mit verlassenen Bauwerken genutzt wurde – freilich in jeweils unterschiedlicher Weise. Unterschiedliche Lebenswelten bestanden nebeneinander, und mit ihnen eine Bandbreite der künstlerischen Aktivitäten, Vergnügungen und Gefahren.

Das Wiederaufleben der Counter Culture in den USA der späten 1980er Jahre führte zu neuen Anforderungen an Künstlerinnen und Künstler. Die New Yorkerin *Joy Episalla* gibt einen Einblick in die Verschränkungen von individueller und politisch motivierter Kunstproduktion. Anhand ihrer Tätigkeit in der Affinitätsgruppe der »Marys«, die sich im Rahmen des Aids-Aktivismus (ACT UP) gebildet hatte, und der Lesben-Gruppe »fierce pussy«, die ebenfalls in diesem Umfeld entstand, zeigt sie, welche Bedeutung beispielsweise dem Plakat als Kunstgattung für eine politische Bewegung zukommen kann. Parallel zur Produktivität in kollektiven Prozessen war Episalla stets auch als individuell arbeitende Künstlerin tätig. Ihre Darstellung lässt erkennen, dass auch diese Seite ihres Schaffens stets mit dem Impetus der politischen Bewegung verquickt war.

Carrie Moyer, die ebenfalls in New York lebt, ist Malerin. Ihre Darstellung klammert ihre individuelle Kunst aus, um sich ganz der Darstellung des Werdegangs der Künstlerinnen-Kollektivs »Dyke Action Machine!« (DAM!) zu widmen, in dem sie wirkte. Dyke ist ein Slang-Ausdruck für Lesbe. DAM! wurde, ganz ähnlich wie »fierce pussy«, durch die politische Bewegung des New Yorker Aids-Aktivismus angestoßen, und auch diese Gruppe beackerte das Feld der Gay Liberation. Diese Gruppe, die fast zwei Jahrzehnte existierte, war sowohl in der Plakat- wie auch in der Homepagegestaltung innovativ. Moyer beschreibt die künstlerischen und politischen Dimensionen von DAM! und stellt diese in den Kontext der gesellschaftlichen Veränderungsprozesse.

Der Beitrag von *Udo Göttlich* analysiert das aktuelle Verhältnis von Avantgarde und Politik aus der Sicht der Populären Kultur. Ließ sich mit Blick auf die Populäre Kultur lange Zeit zwischen bürgerlichen bzw. bohèmeischen-avantgardistischen, von der Kunst beeinflussten Subkulturen und überwiegend der Arbeiterklasse entsprungenen Subkulturen unterscheiden, wird diese Grenzziehung seit den 1990er Jahren immer brüchiger. Anhand des Musikers Beck Hansen stellt Göttlich dar, wie eine spezifische avantgardistische Perspektive – in Becks Fall eine spezifische Reinterpretation von Fluxus – mittlerweile zum Repertoire von Pop geworden ist. Die Verdichtung von Avantgarden und Pop führt ihm zufolge schließlich zu einer »Metamorphose« des Pop. Kennzeichnend dafür ist die Eröffnung neuer kultureller Felder, die Dekonstruktion der Unterscheidung zwischen *high* und *low culture* sowie die bewusste Abwendung von kulturindustriellen Vermarktungsstrategien. Die »Metamorphose des Pop« geht stattdessen den Weg, neue Verbindungen von Kunst und Leben aufzuspüren.

Wie andere soziale Praktiken sind auch künstlerische Praktiken abhängig von bestimmten Strukturen und eingelagert in ein Feld spezifischer Normen, Institutionen und sozialen, politischen sowie kulturellen Machtverhältnissen – ein Feld, das Unterscheidungen zwischen dem Legitimen und dem Illegitimen und somit die Grenzen der sozialen Akzeptabilität von Kunst markiert. Man denke nur daran, wie leicht Kunst durch gezielte Förderung oder durch den Entzug von Fördergeldern kulturpolitisch gelenkt bzw. instrumentalisiert werden kann. Wie dieses Feld bemessen wird und die Grenzen in Deutschland und in Österreich gezogen werden, zeigt *Tasos Zembylas* in seinem Beitrag anhand mehrerer Kunstkonflikte ab den 1950er bis zur Gegenwart. Dabei geht es vorrangig um Konflikte zwischen Kunst und politischen AkteurInnen, zwischen Kunstfreiheit und Grundrechten Dritter sowie strafrechtliche Übertretungen durch künstlerische Akte. Der Fokus liegt dabei exemplarisch auf Konflikte um Kunstwerke mit religionskritischem Inhalt sowie

Konflikte um künstlerische Artikulationen, die explizit politische Referenzen aufweisen.

Den Abschluss des Bandes bildet das Manifest von Lutz Hieber und Stephan Moebius, das eine Reorganisation des Museums fordert. Es wurde zur kultursoziologischen Tagung am 01./02. Juni 2007 in Hannover im Sprengel-Museum Hannover vorgelegt.

Literatur

- Adaskina, Natalja (1992): *Die Rolle der WCHUTEMAS in der russischen Avantgarde*. Im Katalog zur Ausstellung »Die große Utopie – Die russische Avantgarde 1915–1932« in der Schirn Kunsthalle Frankfurt/M., 01.03. – 10.05.1992, S. 81–93.
- Adkins, Helen (1994): »Die Zeit der Kohlrübe in Deutschland«. In: Schuster, Peter-Klaus (Hg.): *George Grosz Berlin New York*, Berlin: Ars Nicolai. S. 133–139.
- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (1984): *Dialektik der Aufklärung. Adorno Gesammelte Schriften Bd. 3*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.) (2005): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde 1909–1938*, Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler.
- Backes-Haase, Alfons (1997): »Wir wollen triezen, stänkern, bluffen ...« Dada-Manifestantismus zwischen Zürich und Berlin«. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.): *»Die ganze Welt ist eine Manifestation« Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 256–274.
- Bataille, Georges (1933/34): »La structure psychologique du fascisme«. In: *La critique sociale* Nr.10/11.
- Benjamin, Walter, 1980: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Gesammelte Schriften Bd. I*, Frankfurt/M: Suhrkamp. S. 471–508.
- Boccioni, Umberto/Carrá, Carlo Dalmazzo/Russolo, Luigi/Balla, Giacomo/Severini, Gino (2005): »Manifest der futuristischen Maler (vom 11. Februar 1910)«. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.) (2005): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde 1909–1938*, Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler. S. 11–13.
- Bourdieu, Pierre (2001): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Breton, André (1989a): »Für eine unabhängige revolutionäre Kunst«. In: Ders. (1989): *Das Weite suchen*, Frankfurt/M.: Athäneum, S. 28–34.

- Breton, André (1989b): »Besuch bei Leo Trotzki«. In: Ders. (1989): *Das Weite suchen*, Frankfurt/M.: Athäneum, S.35-39.
- Breton, André (1991): *Position politique du surréalisme*, Paris: LGF.
- Breton, André (2001): »Als die Surrealisten noch Recht hatten (1935)«. In: Ders. (2001): *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek: Rowohlt, S. 101-112.
- Breuer, Gerda (Hg.) (1997): *Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*, Basel/Frankfurt/M.: Stroemfeld.
- Browder, Clifford (1967): *André Breton. Arbiter of Surrealism*, Genf: Libraire Droz.
- Brüning, Ute (1999): »Druckerei, Reklame, Werkbewerkstatt«. In: Fiedler, Jeannine/Feierabend, Peter (Hg.): *Bauhaus*, Köln: Könemann. S. 488–497.
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bürger, Peter (1996): *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur. Um Neue Studien erweiterte Ausgabe*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bürger, Peter (2002): »Wider die Meisterwerke. Im Plan des Surrealismus stand ursprünglich mehr als Kunst: Einwände gegen Werner Spies' Düsseldorfer Schau«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Samstag, 12. Oktober 2002 (siehe auch *Lendemains*, Nr. 107/108 (2002), S. 229-231).
- Bürger, Peter (2004): »Der Surrealismus im Denken der Postmoderne. Ein Gespräch«. In: Cornelia Klinger/Wolfgang Müller-Funk (Hg.): *Das Jahrhundert der Avantgarden*, München: Fink, S. 199-210.
- Carrà, Carlo Dalmazzo (2005): »Die Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche (Manifest vom 11. August 1913)«. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.) (2005): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde 1909–1938*, Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler. S. 56–58.
- Crimp, Douglas (1996): *Über die Ruinen des Museums*, Dresden – Basel: Verlag der Kunst.
- Dröge, Franz/Michael Müller (1995): *Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder Die Geburt der Massenkultur*, Hamburg: eva.
- Elias, Norbert (2005): *Studien über die Deutschen. Gesammelte Schriften Band II*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Fiedler, Leslie A. (1968): »Das Zeitalter der neuen Literatur (Vortrag an der Universität Freiburg i. Br.)«. In: *Christ und Welt* vom 13.09.1968, S. 9 f.
- Ford, Henry (1923): *Mein Leben und Werk*, Leipzig: Paul List.

- Grasskamp, Walter (2004): *Das Cover von Sgt. Pepper*, Berlin: Klaus Wagenbach.
- Greeley, Robin Adèle (2006): *Surrealism ant the Spanish Civil War*, New Haven/London: Yale University Press.
- Green, Christopher (2000): *Art in France 1900-1940*, New Haven/London: Yale University Press.
- Grosz, George/Herzfelde, Wieland (1925): *Die Kunst ist in Gefahr*, Berlin: Malik.
- Hahn, Peter (1997): »Bauhaus und Exil«. In: Barron, Stephanie (Hg.) (1997): *Exil – Flucht und Exil europäischer Künstler 1933–1945*, München – New York: Prestel. S. 211–223.
- Held, Jutta (2005): *Avantgarde und Politik in Frankreich. Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste*, Berlin: Reimer.
- Hinz, Manfred (1997a): »Die Manifeste des Primo Futurismo Italiano«. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.): *»Die ganze Welt ist eine Manifestation« Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 108–131.
- Hinz, Manfred (1997b): »Die Manifeste des Secondo Futurismo Italiano«. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.): *»Die ganze Welt ist eine Manifestation« Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 132–160.
- Huelsenbeck, Richard (1920a): *En avant dada*, Hannover – Leipzig: Paul Steegemann.
- Huelsenbeck, Richard (Hg.) (1920b): *Dada Almanach*, Berlin: Erich Reiss.
- Huysen, Andreas, 1993: »Postmoderne – eine amerikanische Internationale?«. In: Huysen, Andreas/Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. S. 13–44.
- Jaffé, Hans L. C. (1967): *Mondrian und De Stijl*, Köln: DuMont.
- Köller, Heinz (1996): *Für Demokratie, Brot, Frieden. Die Volksfront in Frankreich 1935 bis 1938*, Bonn: Pahl-Rugenstein.
- Majakowski, Wladimir (1973): *Reden beim Disput »Futurismus heute« am 3. April 1923. Majakowski Werke Bd. 5*, Frankfurt/M: Insel. S. 122–124.
- Marinetti/Boccioni/Carrà/Russolo (2005): »Politisches Programm des Futurismus (Manifest vom 11. Oktober 1913)«. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.) (2005): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde 1909–1938*, Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler. S. 65 f.
- Marinetti, Filippo Tommaso/Corra, Bruno/Settimelli, E./Ginna, Arnoldo/Balla, G./Chiti, Remo (2005): »Der futuristische Film (Manifest vom 11. September 1916)«. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders,

- Walter (Hg.) (2005): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde 1909–1938*, Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler. S. 123–126.
- Marinetti, Filippo Tommaso (2005a): »Gründung und Manifest des Futurismus (1909)«. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.) (2005): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde 1909–1938*, Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler. S. 3–7.
- Marinetti, Filippo Tommaso (2005b): »Zweites politisches Manifest (vom 11. Oktober 1911)«. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.) (2005): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde 1909–1938*, Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler. S. 21.
- Mayer, Margit (1993): »Die deutsche Neue Linke im Spiegel der USA«. *Prokla* Jg. 23: S. 411–425.
- Meyer, Raimund (1994): »Dada ist gross Dada ist schön« – Zur Geschichte von »Dada Zürich«. In: Bolliger, Hans/Magnaguagno, Guido/Meyer, Raimund (Hg.): *Dada in Zürich*, Sammlungsheft 11 Kunsthaus Zürich. S. 9–79.
- Mitscherlich, Alexander und Margarete (1967): *Die Unfähigkeit zu trauern*, München: Piper.
- Moebius, Stephan (2006): *Die Zauberlehrlinge. Soziologiegeschichte des Collège de Sociologie 1937–1939*, Konstanz: UVK.
- Nadeau, Maurice (1986): *Geschichte des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Neidhardt, Friedhelm/Rucht, Dieter (2001): »Protestgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 150–1994 - Ereignisse, Themen, Akteure«. In: Rucht, Dieter (Hg.) (2001): *Protest in der Bundesrepublik – Strukturen und Entwicklungen*, Frankfurt/M. – New York: Campus. S. 27–70.
- Nietzsche, Friedrich (1964): *Unzeitgemäße Betrachtungen*, Stuttgart: Alfred Kröner.
- Pierre, José (Hg.) (1980): *Tracts surréalistes et déclarations collectives, Band I: 1922–1939*, Paris: Le terrain vague.
- Raussert, Wilfried (2003): *Avantgarden in den USA – Zwischen Mainstream und kritischer Erneuerung*, Frankfurt/M: Campus.
- Sauer, Wolfgang (1981): »Zum Problem des deutschen Nationalstaates«. In: Hans-Ulrich Wehler (Hg.): *Moderne deutsche Sozialgeschichte*, Königstein/Ts. 1981: Athenäum. S. 407–436.
- Schneede, Uwe M. (1977): *George Grosz*. Köln: DuMont.
- Vailland, Roger (1948): *Le Surréalisme contre la Révolution*, Paris: Edition complexe.

- Weber, Max (1988): *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*, Tübingen: J. C. B. Mohr.
- Wingler, Hans M. (1975): *Das Bauhaus*, Braunschweig: Gebr. Rasch.

Über »revolutionäre Gebrauchswerte« und eine Politisierung des Bildverstehens. Walter Benjamins Blick auf Avantgarde und Politik am Beispiel der Fotografie

JESSICA NITSCHKE

Medien und Kunst haben nach Walter Benjamin »revolutionären Gebrauchswert« (II 693) zu erlangen.¹ Der Gebrauch, von dem hier die Rede ist, ist ein politischer. Politisch nicht in dem Sinn, dass Kunst und Medien von der Politik in den Dienst genommen werden, sondern in dem Sinn, dass Sichtbarkeiten erzeugt und erweitert werden. Wie sich Benjamins Blick auf solche Sichtbarkeiten strukturiert, worauf er sich richtet und was er eröffnet, ist Gegenstand meiner folgenden Ausführungen.

Walter Benjamin im Kontext der Medien und der Kunst

Untersucht man Benjamins Blick auf Avantgarde und Politik, so gerät zunächst insbesondere seine medientheoretische Position in den Blick. Medien und Kunst sind für den Autor nicht voneinander getrennt zu denken. In seinem viel zitierten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* proklamiert er eine fundamentale

1 Sämtliche Benjamin-Zitate sind der Taschenbuch-Edition der *Gesammelten Schriften* von 1991 entnommen. Sie werden im Folgenden durch Bandangabe (römische Ziffer) und Seitenzahl den Zitaten in Klammern nachgestellt.

Umwälzung der Kunst. Zu erneuern seien die Rolle des Künstlers, die Bilder, die dieser produziert wie auch die Medien, mit denen er produziert. Benjamin gehört zu den ersten, die mit Aufkommen der so genannten Massenmedien die Forderung laut werden lassen, dass *Medienumbrüche* auch *Umbruchbewegungen der Kunst* zur Folge haben müssen, was wiederum die Forderung impliziert, dass die für ihn neuen Medien Fotografie und Film Eingang in die Kunst finden. Die Frage, ob Fotografie eine Kunst sei, überspringt er zugunsten der – insbesondere aus heutiger Perspektive wichtigeren Frage – »wie sich der Begriff von Kunst angesichts der Photographie und des Films verändert habe« (Weigel 2003: 4). Der Fotografie schreibt Benjamin eine Pionierrolle zu, er bezeichnet sie im *Passagen-Werk* als das »erste revolutionäre Reproduktionsmittel« (VII 356).

Der Frage nach einer Veränderung der Kunst muss mit Benjamin die Frage nach den Veränderungen der Wahrnehmung durch die Fotografie vorangestellt werden. *Dass die Wahrnehmung veränderbar ist*, ist eine der zentralen Thesen des Kunstwerkaufsatzes, wo es heißt: »*Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Wahrnehmung*. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt« (ebd.: 354).

Hier zeigt sich, dass Benjamin die Wahrnehmung als eine historisch bedingte denkt und dem Medium der Fotografie das Potential zuschreibt, Wahrnehmungsweisen verändern zu können. Insbesondere in seinem Text *Kleine Geschichte der Photographie* legt der Autor anhand verschiedener Werke dar, welche Impulse die Fotografie in den 20er und 30er Jahren erfahren hat.

Mir geht es darum, Benjamins Position nicht lediglich auf die Forderung nach einer *Politisierung der Kunst* zu reduzieren, sondern anhand konkreter Lektüren sein Postulat einer *Politisierung des Bildverstehens* herauszuarbeiten.

Serialität. Gesellschafts-Porträt

In August Sanders un abgeschlossenenem Projekt *Menschen des 20. Jahrhunderts* sieht Benjamin das Potential einer Revolutionierung des fotografischen Porträts. In der *Kleinen Geschichte der Photographie* bespricht er Sanders Ausstellungskatalog *Antlitz der Zeit*, der 1929 im Kurt Wolff/Transmare-Verlag erschienen ist und eine Vorauswahl von 60 Porträtaufnahmen aus dessen Projekt *Menschen des 20. Jahrhunderts*

vorstellt. Benjamin konstatiert, bei Sanders Fotografien handle es sich gar nicht um Porträts: »Und augenblicklich trat das menschliche Gesicht mit neuer, unermesslicher Bedeutung auf die Platte. Aber es war kein Porträt mehr. Was war es?« (II 380) – *Was war es?* Wenn Benjamin negiert, dass es sich um Porträts handelt, so liegt dies nicht im Sujet, sondern insbesondere in der seriellen Anordnung wie auch der veränderten Funktion der Bilder begründet. Das menschliche Porträt ist hier nicht mehr repräsentatives Bild des Einzelnen, der einen gesellschaftlichen Rang hat, der es erlaubt, sich porträtieren zu lassen; es ist nicht mehr das Bild, das Benjamin im Kunstwerkaufsatz als einen ›letzten Wink der Aura‹ (vgl. VII 360) beschreibt. An die Stelle des (auratischen) Einzelporträts tritt das *serielle Gesellschaftsportrait*.

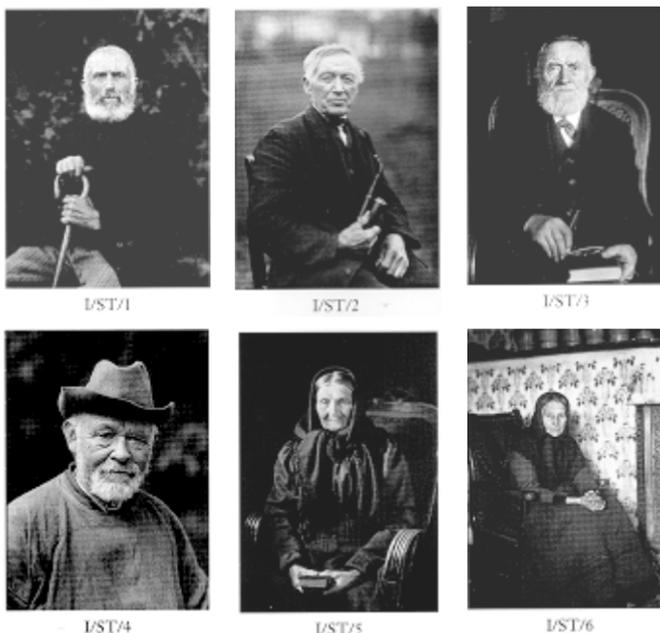


Abb. 1: August Sander: Stamm-Mappe (Auszug aus Gruppe I).

Sanders Projekt bestand darin, Menschen verschiedener Berufsgruppen und Gesellschaftsschichten zu porträtieren. Das fertige Werk sollte aus 45 Mappen zu je 12 Bildern bestehen, das Kernstück bildet die den Bauern gewidmete Stamm-Mappe (siehe Abbildung). Das Porträt als repräsentatives Bild (bzw. Macht repräsentierendes Bild) ist hier zugunsten einer Sammlung und visuellen empirischen Studie zurückgetreten. Sanders Anliegen war ein dokumentarisches: das Erfassen der Gesellschaft

seiner Zeit in einem groß angelegten fotografischen Werk – einer Physiognomie der Gesellschaft der Weimarer Republik. Benjamin Buchloh beschreibt Sanders Arbeit als ein »Handbuch, das in der unmittelbaren Zukunft dem Studium der Beziehungen zwischen Klassenzugehörigkeit und politisch-ideologischer Ausrichtung dienen sollte« (Buchloh 1997: 51) und knüpft damit an Walter Benjamins Charakterisierung des Werks als »Übungsatlas« (II 381) an. Sander selbst beschreibt sein Werk als Resultat des Sehens, Beobachtens und Denkens. Das Projekt zeichnet aus, dass die unmittelbare Beobachtung der Gesellschaft dessen Ausgangspunkt ist und keine ideologischen Verherrlichungen stattfinden, weder des Arbeiters noch der bürgerlichen Familie. Zudem sind Minderheiten der Gesellschaft ins Werk inbegriffen. Es wird der Versuch unternommen, die Gesellschaft innerhalb einer seriellen Darstellung als vielseitiges Gefüge vorzustellen.

Benjamins Hochachtung vor Sander zeigt sich nicht zuletzt in der Befürchtung, dass dieser sein Projekt nicht zu Ende führen könne: »Es wäre ein Jammer, wenn die wirtschaftlichen Verhältnisse die weitere Veröffentlichung dieses außerordentlichen corpus verhinderten« (II 381). Es waren die *politischen* Verhältnisse, die weitere Publikationen nach 1936 verhinderten. Schon 1929 ist die Kölner Ausstellung *Antlitz der Zeit* nicht überall auf Begeisterung gestoßen, was ein Auszug aus der folgenden Rezension belegt:

»Das Werk ist Revolte und will offenbar auch Revolte sein. Deshalb ist es zugleich ein physiognomisches Dokument der Führerlosigkeit, ein Dokument der schlechten Instinkte und des Habenwollens mit allen Mitteln [...]. Wir wollen auch das andere Antlitz der Zeit sehen. Eine physiognomische Sammlung wahrhaft königlicher Bauern der Gegenwart wird vorbereitet und läßt hoffentlich nicht mehr lange auf sich warten.«²

Wolfgang Brückle konstatiert, bei der hier angesprochenen »Sammlung« könne es sich nur um den Bildband *Die von der Scholle. Sechsfundfünfzig photographische Bildnisse bodenständiger Menschen* mit Fotografien von Erich Retzlaff handeln (vgl. Brückle 2000: 147). Dieser Bildband versammelt Porträtfotografien von Bauern aus verschiedenen Teilen Deutschlands und ist insbesondere durch das Geleitwort von Hans Friedrich Blunck zutiefst nationalistisch geprägt. Der Autor behauptet einen deutschen Archetyp, der in besonderem Maße aus den Gesichtern der Bauern erkennbar sei – »was wir einheitlich an allen Gesichtern dieses Buches sehen, ist, daß es doch ein deutsches Gesicht gibt« (Blunck

2 Franz Evers: Physiognomische Querschnitte. In: Der Tag, Berlin, 4. September 1930, zitiert nach: Lange/Conrath-Scholl 2001: 18.

1931: 4). Dies veranlasst ihn zu dem so pathetischen Ausruf: »Alles andere vergeht. Der Bauer bleibt. Volk ist er, wie es war, deutsches Volk wie es sein wird« (ebd. 7).

Erst auf dieser Folie wird deutlich, was an Sanders Arbeit provozieren konnte. Er strebte *keine* Darstellung deutscher Archetypen an, im Gegenteil. Seine Porträts zeigen die Vielfalt des gesellschaftlichen Gefüges, zu dem sowohl die Bauern, wie auch Arbeiter, Revolutionäre, Kommunistische Führer, Bürger, Kaufleute, Intellektuelle und politische Gefangene gehörten. Was Sander als ›Antlitz der Zeit‹ vorstellte, entsprach nicht dem »nazistischen Archetyp der Rasse« (Barthes 1989: 44) und eignete sich daher nicht, für nationalistische Zwecke instrumentalisiert zu werden. Sander war aufgrund des politischen Drucks durch die Nationalsozialisten gezwungen, vorübergehend von seinem Projekt Abstand zu nehmen; er wendete sich in dieser Zeit der Landschaftsfotografie zu, griff sein Projekt jedoch nach Kriegsende wieder auf. Für ihn ist *Menschen des 20. Jahrhunderts* zu einem Lebenswerk geworden, dem die Porträtfotografie zahlreiche Impulse zu verdanken hat.

Vergrößerung. Isolierung. Verfremdung

Ein weiterer ›Porträtist‹, der Benjamins Aufmerksamkeit geweckt hat, ist Karl Blossfeldt. Anders als August Sander ›porträtierte‹ er Pflanzen. Dem ersten Bildband seiner Pflanzenfotografien, der 1928 unter dem Titel *Urformen der Kunst* erschien, hat Benjamin im gleichen Jahr eine eigene Rezension mit dem Titel *Neues von Blumen* gewidmet. Blossfeldt gehört zu denjenigen Fotografen, die aufgrund ihrer Art zu fotografieren für die Avantgarde hochinteressant waren, ohne selbst aus einem avantgardistischen, künstlerischen Zusammenhang zu stammen. So fanden seine Fotografien beispielsweise Eingang in die in den Jahren 1929 und 1930 erschienene Zeitschrift *documents*, in der mit neuen Formen der Bild-Text-Konfrontation experimentiert wurde und deren Konzept von der Idee einer Warburgschen vergleichenden Bildwissenschaft getragen war.³

3 Zu *documents* vgl. auch Ines Lindner (2002): »Demontage in *Documents*«. In: Stefan Andriopoulos/Bernhard Dotzler (Hg.), 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.110-131 und Uwe Fleckner: »Der Kampf visueller Erfahrungen. Surrealistische Bildrhetorik und photographischer Essay in Carl Einsteins Zeitschrift *documents*«. In: Annabelle Görden/Uwe Schneede (Hg.), Begierde im Blick. Surrealistische Photographie. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 11.03. bis 29.05.2005, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 23-31.

Unbeachtet bleibt häufig, dass seine Fotografien zunächst aus einem Interesse an Skulpturen und deren Modellierung entstanden sind. Karl Blossfeldt war seit 1898 *Professor für das Modellieren nach lebenden Pflanzen* an der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin. Dies war für ihn der Anlass, in verschiedenen Ländern der Welt Pflanzen zu sammeln, zu präparieren und zu fotografieren (vgl. Kröner 2004: 9). Sein Interesse an der Fotografie war also ursprünglich ein taktiles, ein Interesse an der idealen Vorlage für die Übersetzung eines zweidimensionalen Bildes in eine dreidimensionale Skulptur. Dieser Anspruch schlägt sich in den Fotografien nieder; die Pflanzen wirken extrem skulptural, starr und steinern. Eine (technisch bedingte) Ursache dafür ist, dass er ohne den Einsatz künstlicher Lichtquellen fotografierte, seine Bilder entstanden bei Tageslicht im Atelier mit entsprechend langen Belichtungszeiten. Bis er von der Avantgarde entdeckt wurde, dienten seine Bilder didaktischen Zwecken und wurden in erster Linie als Diaprojektionen in Vorlesungen eingesetzt.

Das Interessante an Blossfeldts Fotografien ist, dass es unmöglich ist, sie zu rezipieren, ohne die Assoziationen hervorzuheben, die sie erwecken, beispielsweise die Ähnlichkeiten zu Architekturen, Körpern und Gesichtern.

1926 organisierte der Galerist Karl Nierendorf eine Ausstellung mit dem Titel *Exoten, Kakteen und Janthur* in seiner Berliner Galerie. Diese Ausstellung konfrontierte die Pflanzenfotografien Blossfeldts mit Stammeskunst aus Afrika und Neuguinea und betonte gerade durch die Gegenüberstellung die assoziative Kraft der Bilder.

Da Blossfeldt insbesondere auf der Grundlage des von Karl Nierendorf herausgegebenen Katalogs *Urformen der Kunst* wahrgenommen wurde, der zwei Jahre später *ohne* diese Gegenüberstellung erschien, wurde diese Zusammenschau in der weiteren Blossfeldtrezeption weitestgehend ignoriert, 2005 wurde sie innerhalb der *Art Cologne* noch einmal nachempfunden (siehe Dierking/Wilde 2004). Auch Benjamin erwähnt die Ausstellung nicht, doch betont auch er insbesondere die assoziative Kraft, die von Blossfeldts Fotografien ausgeht. Durch die extreme (bis zu 45fache)



Abb. 2 und 3: Fotografie von Karl Blossfeldt in Konfrontation mit außereuropäischer Kunst.

Vergößerung und die Isolierung einzelner, für sich genommen abstrakt wirkender Ausschnitte, werden die Pflanzen so abstrakt und in ihrer Struktur so klar, dass sie Assoziationen zu anderen Formen erwecken. Laut Benjamin geben die Fotografien nicht lediglich einen (natur-)wissenschaftlichen Blick zu sehen, sondern offenbaren »einen ganzen unvermuteten Schatz von Analogien und Formen« und führen den Betrachter damit »in so ganz andere Formenreiche« (III 152). Der Blick schlägt um und es erscheinen »in Schachtelhalmen älteste Säulenformen, im zehnfach vergrößerten Kastanien- und Ahornsproß Totembäume« und »der Sproß eines Eisenhufes entfaltet sich wie der Körper einer begnadeten Tänzerin« (III 153). Benjamin rückt Blossfeldt damit in die Nähe der Surrealisten, die die »realitätsbezogenen Möglichkeiten der Fotografie« (Kemp 1999: 17) nutzen und innerhalb einer dokumentarischen, realistischen, gegenstandsbezogenen Fotografie surreale, abstrakte Elemente erzeugen, die zu Assoziationen anregen.

In *Neues von Blumen* schreibt Benjamin über Blossfeldt, dieser habe »in jener großen Überprüfung des Wahrnehmungsinventars, die unser Weltbild noch unabsehbar verändern wird, das Seine geleistet« (III 151). Für ihn verkörpert er einen Fotografen, der die Potentiale, die das Medium der Fotografie bereithält, in vollem Maße ausschöpft und damit neue Sichtbarkeiten und neue Möglichkeitsräume der Wahrnehmung eröffnet.

Montageverfahren

Dasjenige fotografische Verfahren, das sich ganz explizit mit politischen Zielen verbindet, ist die Fotomontage. Die »soziale Durchschlagskraft« (III 505), die Benjamin von der Fotografie bzw. von der Kunst fordert, sieht er in den Arbeiten John Heartfields verwirklicht. Dieser gehört in Berlin zum Kreis um Bert Brecht, Asja Laxis, Max Reinhardt, Erwin Piscator und Sasha Stone. Benjamin, der den Fotomonteur durch eine von Louis Aragon, Henry Barbusse und Romain Roland angeregte Ausstellung seiner Fotomontagen in Paris kennenlernt, verhandelt dessen Verfahren in seinem Text *Der Autor als Produzent* auf einer Ebene mit dem epischen Theater Brechts: »Hier nimmt das epische Theater also – mit dem Prinzip der Unterbrechung nämlich – wie Sie wohl sehen, ein Verfahren auf, das Ihnen in den letzten Jahren aus Film und Rundfunk, Presse und Photographie geläufig ist. Ich spreche vom Verfahren der Montage: das Montierte unterbricht ja den Zusammenhang, in welchen es montiert ist« (II 697/698). Brecht wie auch Heartfield sind für Benjamin Prototypen des *operierenden Künstlers*, welcher auf die Masse einzuwirken habe: »Nicht Abschildern von irgendeiner Wirklichkeit ist

gemeint, sondern die ästhetische Organisation eines bestimmten Materials durch den Künstler-Produzenten mit Blick auf die aktiven oder zu aktivierenden Nutzer« (Olbrich 1991: 384). Heartfield sei es gelungen, »die soziale Durchschlagskraft der Photographie und damit die Wichtigkeit der Beschriftung, die als Zündschnur den kritischen Funken an das Bildgemenge heranführt« (III 505),⁴ erkannt- und innerhalb seiner Fotomontagen umgesetzt zu haben.

Als Vorläufer der Fotomontage stellt Benjamin das von den Dadaisten verwendete Verfahren heraus, die Gegenstände, die Teil eines ›Werks‹ werden sollen, den Lebenszusammenhängen selbst zu entnehmen:

»Die revolutionäre Stärke des Dadaismus bestand darin, die Kunst auf ihre Authentizität zu prüfen. Man stellte Stilleben aus Billets, Garnrollen, Zigarettentstummeln zusammen, die mit malerischen Elementen verbunden waren. Man tat das Ganze in einen Rahmen. Und damit zeigte man dem Publikum: Seht, Euer Bilderrahmen sprengt die Zeit; das winzigste authentische Bruchstück des täglichen Lebens sagt mehr als die Malerei. So wie der blutige Fingerabdruck eines Mörders auf einer Buchseite mehr sagt als der Text. Von diesen revolutionären Gehalten hat sich vieles in die Photomontage hineingerettet« (II 692 f.).

Benjamins Anliegen eines authentischen, dokumentarischen, protokollierenden Bildes und das Postulat, das Leben und die Dinge, die an ihm teilhaben, in die Kunst zu integrieren, wird hier besonders deutlich. Es sind die Alltagsgegenstände selbst, die Bestandteile der Werke werden.

Wenn Benjamin schreibt, von den »revolutionären Gehalten« des Dadaismus habe sich »vieles in die Photomontage hineingerettet« (ebd.), so ist dies ohne Zweifel eine Anspielung auf Heartfield. Er montiert nicht die Gegenstände selbst, sondern Fotografien und Textmaterial. Diese dienen ihm als Bruchstücke, Fragmente und Indexe einer komplex gewordenen Realität.

4 Benjamin stützt sich hier auf Louis Aragons Aufsatz *John Heartfield et la beauté révolutionnaire* in der von Henri Barbusse herausgegebenen Zeitschrift *Commune* (3. Jg., 1935, Heft 2, S. 19-23, in der vorliegenden Fassung S. 985-991). Aragon hebt darin die politische Dimension der Fotomontagen Heartfields gegenüber modernen Strategien innerhalb der Malerei hervor. Anders als beispielsweise die Kubisten arbeite der Fotomonteur mit den Mitteln der Überraschung und Verblüffung (vgl. S. 988), an die Stelle der Abstraktion (wie beispielsweise bei Mondrian) trete bei ihm eine »redéfinition de la réalité« (S. 987). Heartfield – so Aragon – »spiele mit dem Feuer (in) der Realität« (»L'artiste jouait avec le feu de la réalité«, S. 988).

Heartfield versteht sich explizit als Monteur (was er gelegentlich durch entsprechende Arbeitskleidung betonte), seine Arbeiten als Montagen (vgl. Möbius 2000: 17). Dieses Selbstverständnis ist einer veränderten Auffassung über die Aufgaben der Kunst und der Künstler geschuldet. An die Stelle des schöpferischen Künstlers tritt der *Konstrukteur* (II 215) und *Operateur*. Heartfield entnimmt den Begriff der Montage dem Bereich der Industrie und der industriellen Herstellungsprozesse. Er impliziert eine Aufgeschlossenheit gegenüber neuen Techniken wie auch die Auffassung, dass die entstandenen ›Produkte‹ nicht einem bestimmten Publikum vorbehalten sein sollten. Die Arbeit des Monteurs ist eine destruierte wie auch konstruierende, gearbeitet wird mit dem Profanen, mit den Produkten und Resten der Massenkultur. Diese werden nicht mit dem Ziel bearbeitet, im Museum ausgestellt zu werden, sondern in Form von Plakaten, Zeitschriftenbeiträge, etc. wiederum in die Massenkultur zurückgeführt zu werden.

Die Montage wird damit zum Gegenbild einer Bildform, die kontemplativ zu ›bewältigen‹ ist. Durch ihre Möglichkeit, Unzusammenhängendes zusammenzuführen und nebeneinander bestehen zu lassen, bildet sie für Benjamin dasjenige Verfahren, das – am Dokument ansetzend und dieses zugleich destruiierend – ein ›Bild seiner Zeit‹ liefern kann. Heartfields Fotomontagen bieten nicht Erklärungen und Orientierungen, sondern sie setzen Komplexität, Fragmentarität und die Unmöglichkeit, mit der Wirklichkeit fertig zu werden, ins (Schrift-) Bild. Sie erfordern dabei sowohl einen Modus des Betrachtens wie auch des Lesens.

Während Heartfields frühere Arbeiten noch eine sehr offene Form besessen haben, sind seine späteren Fotomontagen in hohem Maße agitatorisch und politisch zielgerichtet. Hanno Möbius wendet als Kritiker ein, dass hier jene eindeutigen Botschaften, die der Dadaismus zu sprengen versucht hatte, durch die Hintertür wieder eingeführt werden. An der



Abb. 4: »Benütze Foto als Waffe!« Zur Ausstellung der Arbeiten von John Heartfield auf der Grossen Berliner Kunstausstellung.

Ausstellung fotomontage, die 1931 in der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin stattfand, zeigt sich die Ambivalenz der Fotomontage zwischen künstlerischer Innovation und politischer Instrumentalisierung. Hier wurde die ganze Bandbreite der ›Fotomontage-Kunst‹ präsentiert.⁵ Über Heartfield heißt es innerhalb einer Ausstellungsrezension der Zeitschrift *Der Arbeiter-Fotograf*, er sei »der erste Verwender der Fotomontage als einer politischen Waffe im Dienst der kommunistischen Idee. Seine konsequente, unermüdliche Arbeit an der Entfaltung der propagandistischen Möglichkeiten der Fotomontage ebnete, den Forderungen unserer Zeit gemäß, die Wege einer ganz neuen Kunst« (Durus 1931: 136). Dass eine sozialistische Zeitschrift Heartfields Arbeiten mit ihren eindeutigen politischen Botschaften positiv hervorhebt, überrascht wenig. Dieser (links)-propagandistische Einsatz der Fotomontage wird von Benjamin nicht problematisiert. Während er die Vereinnahmung ästhetischer Strategien durch wirtschaftliche Interessen, beispielsweise als Werbung für Produkte, scharf kritisiert, fordert ihn diese Art der Vereinnahmung nicht zur Kritik heraus. Hier deutet sich an, dass die von Benjamin geforderte Politisierung der Kunst in eine Richtung weist, in der es durchaus legitim zu sein scheint, die Kunst für politische Interessen in den Dienst zu nehmen. Dies kann einerseits als Kritik formuliert werden, andererseits liegt die Relevanz von Heartfields Fotomontagen gerade darin, dass sie in den 30er Jahren unmissverständlich antifaschistisch Position beziehen.

Benjamin geht es neben der inhaltlichen Untersuchung der Arbeiten Heartfields insbesondere auch um Form und Methode. Er sieht in dessen Fotomontagen die Montage als methodisches Prinzip verwirklicht (als eine weitere Erscheinung einer modernen nicht-auratischen Kunst), das für ihn weit über die Fotografie hinausweist. Im *Passagen-Werk* postuliert Benjamin das Verfahren der Montage nicht nur in Bezug auf das Theater und die Fotografie, sondern auch auf *Literatur* und *Geschichtswissenschaft*: »Die erste Etappe des Weges wird sein, das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten« (V 575).

5 Verschiedene Ausstellungsrezensionen sind versammelt in: Evers 2005: 226-238.

Fotografische Bildräume

Bei Benjamin entwickeln sich Fotografien zu Bildern, die über das Abgebildete weit hinausweisen. Im Folgenden geht es um eine Fotografie, die er auf ganz andere Art ins Spiel bringt als die Fotografien von Sander, Blossfeldt, etc.

In seinen Thesen *Über den Begriff der Geschichte* übt Benjamin fundamentale Kritik an der Geschichtsauffassung des Historismus. Er kritisiert die fehlende Gegenwartsbezogenheit, die daraus resultiert, dass die Herstellung von Zusammenhängen zwischen vergangenen und gegenwärtigen Ereignissen jener Position zufolge in den spekulativen Bereich fällt.

Geschichte wird zu einer ›Sammlung von Antiquitäten‹, einer Inventarisierung der Gegenstände, die zum Gegenstand des Genusses, nicht zum Gebrauch bestimmt sind. Dem historistischen Umgang mit Geschichte setzt Benjamin entgegen: »Wir machen in der Geschichte des Antiquitätenhandels Epoche und konstruieren eine Uhr, an der man ablesen wird, wann Gegenstände reif sind, gesammelt zu werden« (V 1213). In diesem Zitat klingt an, dass es nicht allein auf die Sammlung ankommt, sondern darauf, das Gesammelte mit auf dessen Bedeutung



Abb. 5: Interieurfotografie von Sasha Stone aus Benjamins Nachlass.

für die Gegenwart (und Zukunft) hin zu befragen. Sein Projekt besteht folglich darin, die antiquarische Sammlung zur Versammlung aufzustoßen und durch die Gegenwart zu belichten. Für die »Sammlung von Antiquitäten« hat Benjamin, der ein begeisterter Sammler der unterschiedlichsten Dinge war, ein Bild gefunden: eine Fotografie seines Freundes Sasha Stone, die im Nachlass enthalten ist und dort den Titel »raumgewordene Vergangenheit« trägt (Benjamin Archiv 2006: 224).

Sie zeigt ein Wohnzimmer oder – wie Benjamin es nennt: ein »Gehäuse« (V 292) des 19. Jahrhunderts. Hier erhält die Geschichtsvorstellung des Historismus von Benjamin einen Bildraum. Susan Buck-Morss bemerkt zu Benjamins theoretischer Arbeitsweise treffend: »Zumindest eine Überzeugung steht fest für Benjamin: Was er braucht, ist keine lineare Logik, sondern eine visuelle. Die Begriffe sind bildhaft aufzubauen« (Buck-Morss 2000: 265). Wie dies geschieht, lässt sich an

seiner Auseinandersetzung mit Fotografien nachvollziehen. Für das 19. Jahrhundert, dessen Urgeschichte er im Passagen-Werk zu entwerfen versucht, findet er das Bild des mit Gegenständen und Kitsch überladenen Zimmers.⁶ Dieses Zimmer /dieser Raum dient zugleich als Bild für (theoretische/historische) Gegenstände, die sich nicht der Handhabbarkeit öffnen, sondern die inventarisiert werden, ohne problematisiert und befragt zu werden.

Diesem mit Antiquitäten angefüllten Raum ist ein anderer (Bild-)Raum gegenüber zu stellen: Der Stadtraum, den der Fotograf Eugène Atget fotografisch ins Bild gesetzt hat. Die Paris-Fotografien Atgets stellt Benjamin im Fotografie- und im Kunstwerkaufsatz als menschenleere Bilder vor.

Bemerkenswert ist, wie Benjamin diese Bilder beschreibt: »[...] die Stadt auf diesen Bildern ist aufgeräumt wie eine Wohnung, die noch keinen neuen Mieter gefunden hat« (II 379). Die Bilder der Stadt beschreibt er hier wiederum als Wohnung. Diese ist jedoch eine andere als das überladene bürgerliche Wohnzimmer des 19. Jahrhunderts. Das private Gehäuse hat sich nach außen gekehrt, in den öffentlichen Raum verlagert. Mit den hoch plakatierten Wänden erscheint diese Fotografie wie eine in den Bildraum entworfene Fotomontage. Eine Fotomontage, die als Bildraum zur Kulisse wird, zu einer Gegenwartskulisse, die dem überladenen bürgerlichen Wohnzimmer des 19. Jahrhunderts gegenüber- und entgegensteht. Das private ›Gehäuse‹ hat sich nach außen gekehrt, in den öffentlichen Raum verlagert. Aus dem mit Kitsch überladenen, verwohnten privaten Raum, dem Gehäuse, in dem man nicht wohnte, sondern hauste, wird eine für jeden zugängliche ›Wohnung‹. Dass Benjamin diese Wohnung als eine leere vorstellt, die noch auf ihre Mieter wartet, weist auf etwas ›Noch-nicht-vorhandenes‹, auf einen Übergangszustand zwischen



Abb. 6: Eugène Atget: »Coin de la rue Saint-Séverin et des nos 4 et 6 rue Saint-Jacques (5^e arr.)«, 1899.

6 Dieser Raum kehrt auch in anderen Texten Benjamins wieder, beispielsweise in der *Einbahnstraße* unter dem Titel *Hochherrschaftlich möblierte Zehnzimmerwohnung* (IV 88/89) wie auch in der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (IV 253/254).

›nicht-mehr‹ und ›noch-nicht‹. Diese Situation des Übergangs, diese Schwellensituation, enthält ein unmissverständlich utopisches Potential, entpuppt sich als Zone der Potentialität. Atgets Fotografien werden von Benjamin in Geschichtsbilder ›umformuliert‹, die in einer sehr konkreten historischen Situation verankert sind, doch zugleich über diese hinausweisen.

Aktualisierbarkeit

Benjamins Haltung bzgl. des Verhältnisses zwischen Politik und Ästhetik wurde auf der Grundlage der folgenden Sätze, mit denen der Kunstverkaufsatz schließt, immer wieder als die Forderung nach einer *Politisierung der Kunst* bestimmt, die einer *Ästhetisierung der Politik* positiv gegenübersteht: »Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln in einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg. [...] So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst« (VII 382/384). Diese Position ist in der Tat eine historische und sollte auf der Folie der akuten Bedrohungssituation Benjamins durch den Faschismus gelesen werden. Niemand käme heute auf die Idee zu behaupten, der Kommunismus habe eine Politisierung der Kunst verwirklicht (vielmehr hat er weitere Spielarten für eine durch die Politik funktionalisierte Kunst aufgezeigt).

Wie aber ist eine Politisierung der Kunst zu denken? Sicher nicht als die Forderung nach einer Kunst, die sich von politischen Interessen in den Dienst nehmen lässt. Politisierung geschieht erst dort, wo das Denken zur Bewegung aufgerufen wird, nicht dort, wo es mit unmissverständlichen Botschaften konfrontiert wird. Sie ist somit nicht ohne die Rezipienten zu denken, die diese Bewegung zulassen.

Benjamin stellt die Forderung eines *politisierten Bildverstehens* und führt ein solches anhand konkreter Bildlektüren vor. Diese Forderung hat an Aktualität nicht eingebüßt. Zur *Aktualisierbarkeit* von Benjamins Ansatz bemerkt Ruth Sonderegger treffend: »Wäre er unumwunden auf die heutigen Verhältnisse anwendbar, so hätte er entweder nicht zeitgemäß gedacht oder die Zeit wäre stehen geblieben« (Sonderegger 2005: 238). Doch in einer Hinsicht ist Benjamin absolut zeitgemäß. Die Bilder und Fotografien, die er in seiner Zeit gesucht, gefunden und zur ›Versammlung aufgestört‹ (vgl. V 271) hat, um seine eigene Gegenwart sichtbar zu machen, sind in jeder Gegenwart neu und anders aufzusuchen und zu finden. Begeisternd ist an Benjamin insbesondere eins: die *konsequente Gegenwartsbezogenheit* seines Denkens und sein Postulat

der Geistesgegenwart in jeder politischen Konstellation und Situation. Diese Forderung ist nicht einlösbar, indem man Benjamins Denken als etabliertes Kulturgut seiner eigenen Aura zum Opfer fallen lässt, sondern sie erfordert immer wieder neue Arbeit und Aufmerksamkeit. Sie erledigt sich nicht, sondern ist immer wieder neu zu aktualisieren und anzuwenden.

Zeitgleich. Gegen(warts)bilder

Auf meiner Suche nach Gegenwartsbildern bin ich auf einen Ort gestoßen, der zeitgleich zur Tagung ›Avantgarden und Politik‹ auf ganz andere Weise zu einem Schauplatz des Politischen wurde: das Gipfeltreffen der 8 mächtigsten Industriestaaten in Heiligendamm und die damit einhergehenden Proteste, über die Simon Teune schreibt: »Selten haben so unterschiedliche Gruppen über einen längeren Zeitraum zusammengearbeitet, um ihre Aktionen zu koordinieren und Proteste gemeinsam vorzubereiten. Kein Treffen von Staats- und Regierungschefs in der Bundesrepublik hat einen so breiten und lang anhaltenden Mobilisierungsprozess ausgelöst« (Teune 2008: 17). Um über den G8-Gipfel und die damit einhergehenden vielfältigen Proteste zu berichten, waren nicht weniger als 5000 Journalisten an die Ostseeküste gereist.

Da eine Politisierung des Bildverstehens nur an den Bildern selbst ansetzen kann, möchte ich abschließend einen Fotografen, für den die Produktion politischer Gegen(warts)bilder Programm ist, und drei seiner Fotografien dieses Schauplatzes ›zu Wort‹ kommen lassen:

Sehr geehrter Herr Vogt, durch die Suche nach politischen Bildern oder nach Fotografien, die politische Ereignisse ins Bild setzen, bin ich auf ihre Internetseite www.randbild.de gestoßen. Woher rührt der Name »randbild«?



Abb. 7: Fotografie der Proteste anlässlich des G8-Gipfels in Heiligendamm, fotografiert von Timo Vogt.

Der Name ›randbild‹ spiegelt den Ansatz meiner Fotografie wider. Als Fotojournalist konzentriere ich mich auf Nischenthemen und Randaspekte. Bei Ereignissen, die in großer Breite von den Medien begleitet

werden, bin ich z.B. gerne etwas früher vor Ort oder bleibe am Ende länger, um auch hier auf Beiläufiges oder Übersehenes reagieren zu können. Als 20. Fotograf in einer Gruppe den gleichen Moment zu fotografieren macht für mich wirtschaftlich und inhaltlich keinen Sinn. Es engt vielmehr die Kreativität bei der Bildgestaltung ein und führt dazu, dass Ereignisse durch die Fotografen der großen Nachrichtenagenturen erzählt werden, die sich auf besonders »fotogene« Szenen beschränken und denen sich dann viele andere Fotografen anschließen. Eine der Realität nahe kommende journalistische Fotografie muss aber darüber hinausgehen.



Abb. 8 und 9: Zwei Fotografien der Proteste anlässlich des G8-Gipfels in Heiligendamm, fotografiert von Timo Vogt.

Was ist der besondere Reiz der Fotografie aktueller politisch brisanter Themen; die das Fotografieren ja eher unbequem machen?

Die wirtschaftliche Situation von Fotojournalisten ist in allen Bereichen dieser Berufsgruppe angespannt. Ein »Roter-Teppich«-Fotograf hat es grundsätzlich nicht leichter als ein Kriegsfotograf, wenn es darum geht, von der täglichen Arbeit leben zu müssen. Beschäftigt man sich mit den abseitigen und unbequemen Themen, kann man relativ konkurrenzlos arbeiten. Allerdings muss man seine Arbeiten wesentlich besser kommunizieren bei gleichzeitig immer weniger zur Verfügung stehendem Platz in den klassischen Print-Publikationen. Und die Verflachung der Berichterstattung macht die Veröffentlichung von umfangreichen Foto-reportagen in etablierten Medien immer unwahrscheinlicher.

Auch wenn die Dokumentation bestimmter Ereignisse intendiert ist, ist eine Fotografie meistens mehr als reine Wiedergabe. Fühlen sie sich als Fotograf dem Problem ausgesetzt, durch ihre Arbeit zu einer Ästhetisierung der dargestellten Ereignisse beizutragen (beispielsweise gehen aus brennenden Barrikaden in der Regel sehr »schöne« Fotografien hervor)?

Ästhetisierung bestimmter Ereignisse ist nicht das Problem eines Fotojournalisten, der der Wahrheit verpflichtet ist, Ereignisse nicht inszeniert und mit der »klassischen« Reporterausrüstung arbeitet. Wenn unter diesen Bedingungen ein ästhetisierendes Bild entsteht, sehe ich darin kein Problem. Problematisch wird es, wenn einem solchen Bild die Rolle angedichtet wird, es sei DAS repräsentative Bild zur Bebilderung eines Ereignisses, das mit Sicherheit wesentlich vielfältiger war. Ästhetik ist für mich eher positiv besetzt. Verherrlichung aber sollte einem Fotografen fremd sein.

Trauen sie der Fotografie zu, durch das Sichtbarmachen von Ungesehenem in bestimmten Bereichen ein Umdenken in Gang zu setzen?

Es ist schön, wenn eine Fotografie die Menschen zum Denken und Nachdenken anregt und, durch prominente Veröffentlichung im öffentlichen Diskurs, Einfluss auf die Meinungen hat. Hervorragend ist es, wenn durch Fotografie positive Dinge angeschoben und negative ausgebremst werden. Das kann Fotografie, wenngleich es in der bildüberfrachteten Umgebung immer schwieriger wird, sich mit Fotografien einer breiten Öffentlichkeit gegenüber »Gehör« zu verschaffen. Zudem werden die »Bilder des Jahres« immer mehr durch Fotos von Überwachungskameras (Vereitelte Bombenanschläge in Köln), Touristenhandys (Tsunami) oder Selbstdarsteller (Abu Ghraib) dominiert. Fotografen mit Idealismus, Mut und humanistischer Arbeitseinstellung sollten sich davon aber nicht abschrecken lassen. Der Beruf ist zu spannend, als dass die Fotografen mit Leidenschaft und Ideen das Feld den rein kommerziell ausgerichteten Bildverkäufern überlassen sollten!

Literatur

- Barthes, Roland (1989): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1991): Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Blunck, Friedrich (1931): »Geleitwort«. In: Erich Retzlaff, Die von der Scholle. Sechsfünfzig photographische Bildnisse bodenständiger Menschen, Göttingen: Deuerlich, S. 3-7.
- Brückle, Wolfgang (2000): »Kein Porträt mehr? Physiognomik in der deutschen Bildnisphotographie um 1930«. In: Claudia Schmöl-

- ders/Sander L. Gilman (Hg.), *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln: DuMont, S. 131-155.
- Buchloh, Benjamin (1997): »Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa«. In: Ingrid Schaffner/Matthias Winzen (Hg.), *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, München/New York: Prestel, S. 50-60.
- Buck-Morss, Susan (2000): *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dierking, Dierk E./Ann und Jürgen Wilde (Hg.) (2004): *Urformen der Kunst. Aus Pflanzenreich und fremden Welten. Ausstellungskatalog anlässlich der gleichnamigen Sonderschau der Art Cologne vom 28. Oktober – 1. November 2004*, Köln: Druckhaus Locher.
- Durus, Alfred, d.i. Alfréd Keményi (1931): »Fotomontage Ausstellung«. *Der Arbeiter-Fotograf* 5, S. 136.
- Evers, Bernd (Hg.) (2005): *Neues Sehen in Berlin. Fotografien der Zwanziger Jahre*, Ausstellungskatalog, Berlin: Kunstbibliothek.
- Harald Olbrich (1991): »Grün oder – Rot?« *Streit unter Avantgardisten*. In: Helen Adkins (Hg.), John Heartfield. *Eine Ausstellung der Akademie der Künste zu Berlin*, Köln: DuMont, S. 348-356.
- Kemp, Wolfgang (1999): *Theorie der Fotografie*, Bd. 2, München: Schirmer/Mosel.
- Kröner, Magdalena (2004): »Ein Geysir neuer Bilderwelten. Urformen der Kunst und Magie der Form: Ein überraschender Dialog«. In: Dierk E. Dierking, Ann und Jürgen Wilde (Hg.), *Urformen der Kunst. Aus Pflanzenreich und fremden Welten*, Köln: Druckhaus Locher, S. 9-23.
- Lange, Susanne/Gabriele Conrath-Scholl (2001): »August Sander. Ein Konzept in seiner Entwicklung«. In: *Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur* (Hg.): *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts*, München: Schirmer/Mosel, S. 12-29.
- Möbius, Hanno (2000): *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München: Fink 2000.
- Nitsche, Jessica (2008): »Walter Benjamins Rezeption der Paris-Fotografien Eugène Atgets«. In: Bernd Witte (Hg.), *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2008, S. 258-269.
- Sonderegger, Ruth (2005): »Über die mehrfachen Grenzen zwischen Theorie und Praxis; mit ständiger Rücksicht auf das Theater von René Pollesch und die Kunstkritik-Theorie von Walter Benjamin«. In: Beatrice von Bismarck (Hg.), *Grenzbespielungen. Visuelle Politik in*

der Übergangszone, Köln: Verlag der Buchhandlung König, S. 225-250.

Teune, Simon (2008): »Gegen Zaun, Gipfel und Käfighaltung. Eine Chronik des Protestes gegen das G8-Treffen in Heiligendamm«. In: Dieter Rucht (Hg.), Nur Clowns und Chaoten? Die G8-Proteste im Spiegel der Massenmedien, Frankfurt u.a.: Campus Verlag, S. 17-29.

Walter Benjamin Archiv (Hg.) (2006): Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Weigel, Sigrid (2003): »Techne und Aisthesis photo- und kinematographischer Bilder – Die Geburt von Benjamins Theorie optischer Medien aus dem Detail«. In: <http://www.iwb.uni-duesseldorf.de/Pdf/Weigel11.pdf> (Vortrag, ZKM Karlsruhe, letzter Zugriff 22.01.09).

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Photographische Sammlung, SK Stiftung Kultur Köln (Hg.) (2001): August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts, Studienband, München: Schirmer/Mosel, S. 107. – Abb. 2 und 3: Dierking/Wilde (2004): 16 u. 38. – Abb. 4: Evers 2005: 185. – Abb. 5: Walter Benjamin Archiv 2006: 224. – Abb. 6: Hans Christian Adam/Andreas Krase (Hg.) (2001): Eugène Atget's Paris, Köln u.a.: taschen, S. 11. – Abb. 7-9: Die drei Fotografien der Proteste anlässlich des G8-Gipfels in Heiligendamm stammen von Timo Vogt (siehe www.randbild.de), dem an dieser Stelle herzlich für die kooperative Zusammenarbeit gedankt sei.

Museum, Avantgarden, Politik. Museumsleiter in der Weimarer Republik am Beispiel Alexander Dorners¹

INES KATENHUSEN

»Die großen internationalen Kunstaussstellungen erinnern an einen Zoo, in dem die Besucher von tausend verschiedenen Bestien zur gleichen Zeit angestarrt werden.« (zit. nach: Lissitzky-Küppers 1969: 363). Mit diesen Worten kennzeichnete der russische Konstruktivist El Lissitzky Mitte der 1920er Jahre den Ausstellungsbetrieb seiner Zeit. Mit seiner Einschätzung stand der Künstler nicht allein; weder in Europa noch in den USA: Anfang der 1930er Jahre urteilte Gertrude Stein mit Blick auf das gerade erst gegründete New Yorker Museum of Modern Art rigoros, »a museum can either be modern or it can be a museum, but it cannot be both« (zit. nach: Lynes 1973: 282).

Obleich internationale Erscheinung, war die Museumskritik im Deutschland des Wilhelminischen Kaiserreichs und dann der Weimarer Republik besonders stark. Die Gründe hierfür sind zuvörderst in der Sozialgeschichte dieses Eckpfeilers bürgerlicher Kultur zu suchen, in der Rolle also, die Kunst und Kultur für die gesellschaftliche Formation des deutschen Bildungsbürgertums spielten (Borgmann 1995; Joachimides

1 Die Verf. dankt folgenden Einrichtungen für Forschungsstipendien und Reisebeihilfen: Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung, John Nicholas Brown Center for American Studies/Brown University, Providence, R.I., Institute for Contemporary German Studies, Washington, D.C./DAAD, Fulbright-Kommission, Deutsches Historisches Institut, Washington, D.C., sowie Terra Foundation for American Art, Chicago/John F. Kennedy-Institut für Nordamerikastudien, Berlin. Der Artikel wurde gefördert mit Forschungsmitteln des Landes Niedersachsen.

2001; Sheehan 2002). Im Zeichen neuer, sich teils dezidiert antibürgerlich gebender künstlerischer Strömungen – des Naturalismus, des Expressionismus, des Konstruktivismus und vollends des Dadaismus – schien das deutsche Museum als »Weihestätte« zur Verherrlichung der schönen Künste und der Veredelung des Menschen statisch, überholt und zudem Symbol politisch-sozialer Hierarchien, die es, vor allem angesichts der Umwertung der Werte im Verlauf des Ersten Weltkrieges, zu überwinden galt (Hepp 1992).

Wandervogelbewegung, Blauer Reiter, Schönbergs Zwölftonmusik und Staatliches Bauhaus – sie alle verband trotz ideologisch-kulturpolitischer Ambivalenz das zivilisationskritische, lebensreformerische und kunstrevolutionäre Pathos einer jungen Generation im Aufbruch (Mommesen 1994). Gemeinsames Ziel war nichts weniger als die Reintegration der Ästhetik mit dem täglichen Leben, die Überwindung der Kluft zwischen Kunst und Leben, wie sie im bürgerlichen Zeitalter so charakteristisch für das durch Kant und Hegel bestimmte Kunst- und Kulturleben gewesen war. Auch für die Mitglieder des 1919 gegründeten Bauhauses war künstlerisches Engagement moralisch-politisch konnotiert. Der »Führung mit dem öffentlichen Leben, mit dem Volke durch Ausstellungen und andere Veranstaltungen« (zit. nach: Hüter 1976: 208), so die Bauhaus-Satzung, kam große Bedeutung zu. Durch die Integration von Kunst und Leben zu einer neuen »optischen Kultur«, so der Titel einer Veröffentlichung Walter Gropius' (Gropius 1956), zu erziehen, so lautete eine der Forderungen der Zeit.

Den deutschen Kunstmuseen kam in diesem Reformprozess große Bedeutung zu. An vielen Orten im Deutschen Reich, etwa in Hamburg in der Tradition Alfred Lichtwarks, in Hagen mit Karl Ernst Osthaus, in Halle mit Max Sauerlandt und Alois Jakob Schardt und in Mannheim mit Fritz Wichert und Gustav Hartlaub – überall transformierten sich nach dem Ersten Weltkrieg Musentempel zu Lernorten, wurden zu Foren der Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst und trugen entscheidend zur Herausbildung jenes experimentierfreudigen und in kunstpolitischer Hinsicht liberalen Klimas bei, wie es so bezeichnend für die 1920er Jahre war (Luckow 1988; Flacke-Knoch 1995: 19-35).

»Die neuen Museen sollen zu einer lebendigen Chronik der Zeit werden und die Dinge zeigen, so lange sie noch in Bewegung sind und nicht erst, wenn sie anfangen, im historischen Sarg zu liegen« (Giedion 1929: 103), forderte der Kunsttheoretiker Siegfried Giedion Ende des Jahrzehnts und dachte wie viele andere seiner Zeit an Führungen speziell für Arbeiter, erweiterte Öffnungszeiten und lebendigere Museumsführer. Einer, der das »Lebendigmachen des Kunstbesitzes« und seine »Eingliederung ins Leben« (ebd.) nach Giedions Überzeugung zu diesem

Zeitpunkt bereits vorbildlich umgesetzt hatte und dem er seinen Beitrag mit dem Titel *Lebendiges Museum* denn auch widmete, war der hannoversche Kunsthistoriker und Museumsdirektor Alexander Dorner (Alexander Dorner Kreis 1993; Staniszewski 1998; Gordon Kantor 2002).

Giedion stand mit seiner Wertschätzung nicht allein. Alexander Dorner war zu diesem Zeitpunkt, 1929, auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Progressive Museumskollegen aus ganz Europa und den USA kamen in die norddeutsche Stadt, die sich ganz entscheidend auch seinetwegen in den 1920er Jahren von künstlerisch-kulturpolitischer Mittelmäßigkeit zu einem international beachteten Zentrum der Moderne entwickelt hatte (Katenhusen 1998). Serge Chermayeff, Designer und Architekt an der Harvard University, urteilte rückblickend: »I don't believe that what has happened to the Museum of Modern Art could have happened without the preliminary work of Dorner in Hannover.«² Diese Einschätzung ist auch heute symptomatisch für die Beschäftigung mit Alexander Dorner, einem Museumsreformer, der durch die Komplexität und Widersprüchlichkeit seiner Person bestens geeignet war, die, wie Joan Ockman es nennt, paradoxe Rolle eines »avant-garde museum directors« (Ockman 1997: 82), ja vielleicht *des* Avantgarde-Museumsdirektors des vergangenen 20. Jahrhunderts per se einzunehmen.

Zudem ist Alexander Dorner sozusagen Schutzpatron einer Reihe kuratorischer Experimente, etwa des *Museum of Museums* in Hagen oder des in Wien gegründeten *museum in progress*, das Präsentationen von Kunst in den Massenmedien lanciert. Die 1998 gegründete *Union of the Imaginary*, permanentes Forum für Themen, die sich mit kuratorischer Praxis in zeitgenössischen Gesellschaften beschäftigen, formierte sich gar ausdrücklich im Gedenken an Dorner, und die experimentielle Ausstellung *Laboratory* 1999 in Antwerpen nahm im Titel bereits einen der zentralen Begriffe Dornerscher Arbeit auf – das Museum als sich ständig selbst veränderndes Labor von Ideen und Konzepten.

Treibende Kraft hinter vielen dieser Projekte ist ein Team von weltweit tätigen Kuratoren, von denen einige zum Kreis der Documenta-Macher gehören. Überhaupt hat sich die Documenta als eine der wichtigsten internationalen Ausstellungen visueller Kultur immer wieder in ihrer mehr als fünfzigjährigen Geschichte der Tätigkeit Alexander Dorners erinnert. Zuletzt tat dies der Co-Curator der Documenta 11 2002, Carlos Basualdo, der vor allem die Wirkung Dornerscher Arbeit auf Museumskonzeptionen in den Vereinigten Staaten hervorhob. »Dorner

2 Serge Chermayeff aus Anlass der Gedächtnisfeier für Alexander Dorner, Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Ma., Juli 1961 (Busch-Reisinger Museum/Harvard Art Museums, Charles L. Kuhn Papers, Ordner Dorner Archive: Mrs. Lydia Dorner).

is a very significant – I would even say iconic – figure for those of us interested in the history of exhibitions and curatorial practice.«³

Dies war, zugegebenermaßen, eine lange Vorbemerkung zum eigentlichen Thema, dem Leben und der Arbeit Alexander Dorners in Hannover. Sie war es umso mehr in Anbetracht der heute eher spärlichen sichtbaren Spuren. Da ist der 1926/27 eingerichtete, im Nationalsozialismus zerstörte und Ende der 1960er Jahre wieder hergestellte Raum für abstrakte Kunst an Dorners erstem Wirkungsort, in Hannover (Nobis 1991; Nobis 1993). Da sind die fünf Räume an der zweiten und letzten Arbeitsstätte an der US-amerikanischen Ostküste, die er zwischen 1938 und 1941 schuf (Mathes Woodward/Westcott Robinson 1985: 38ff.). Da ist das Buch *The Way beyond ›Art‹* (deutsch: Überwindung der ›Kunst‹), erstmals 1947 in New York veröffentlicht, Rechenschaftsbericht seines theoretisch-konzeptionellen wie des praktischen Museumsengagements, ein anspruchsvolles, beziehungsreiches Buch, das weder auf dem US-Markt noch in der bundesrepublikanischen Fachwelt nennenswerte Beachtung gefunden hat. Und schließlich *The Living Museum* (Das Lebendige Museum), die Biographie, an der Dornier akribisch mitgearbeitet hat und deren Fertigstellung er nicht mehr erlebte (sie erschien zwei Monate nach seinem Tod, Anfang 1958), ein weit ausgreifender Bericht eines Lebens, der immer wieder von programmatischen Texten zu jenem Bereich unterbrochen wird, von dessen Geschichte, Gegenwart und, mehr noch, Zukunft Dornier Zeit seines Lebens gefangen blieb, dem Museum. Alles in allem also ein schmales sichtbares Erbe dieses, so Yve-Alain Bois, »grand champion« der Museologie des 20. Jahrhunderts (Bois 1989: 67), der soviel plante und so wenig nur realisieren konnte. Mögliche Antworten auf die Frage zu finden, warum sich dies so verhalten könnte, ist Aufgabe der folgenden Überlegungen, die auch einen Blick auf zentrale Projekte Dornierscher Arbeit werfen werden, einen Blick, der zugleich die Rezeption seitens anderer Museumskollegen in der Weimarer Republik und dann in den USA und damit auch die Einordnung und Kontextualisierung in Museumsreformbewegungen allgemein nicht außer Acht lassen soll.

Als der 26jährige Alexander Dornier, Sohn aus einflussreicher ostpreußischer Theologenfamilie, nach Kriegsdienst und Studium 1919 am hannoverschen Provinzialmuseum, dem heutigen Niedersächsischen Landesmuseum, zu arbeiten begann, da unterschied das zu diesem Zeitpunkt knapp 70 Jahre alte Haus wenig nur von Museen anderer Städte. Verwickelte Besitzverhältnisse hatten aus dem Vierspartenmuseum (Ur- und Frühgeschichte, Naturgeschichte, Völkerkunde und schließlich

3 So Carlos Basualdo in einer eMail an die Verf., 04.09.2003.

Kunst) ein Raritätenkabinett gemacht, in dessen Kunstabteilung die Bilder einem Briefmarkenalbum gleich die Wände bedeckten und ein Altar gleich neben einem ausgestopften Wildschwein keine Besonderheit war (Flacke-Knoch 1985: 36; Katenhusen 2002b). Begünstigt durch den bereits angesprochenen Reformeifer dieser Zeit, zudem mit Ideen, Elan und Durchsetzungsvermögen ausgestattet, übernahm Dorner schon bald die Verantwortung für die Neuordnung der Bestände. Sein Gestaltungskonzept besteht im Kern darin, den Ablauf kunstgeschichtlicher Entwicklung bis in die Gegenwart der 1920er Jahre darzustellen, und zwar durch die Einrichtung so genannter Atmosphärenräume (Germundson 2005).

Vielleicht auch durch die Freundschaft zu Walter Gropius und den Austausch über die Möglichkeiten der Versöhnung von Kunst und Leben, ging es ihm hier darum, die einzelnen Kunstwerke weder als isolierte Objekte noch als Bestandteile der so genannten Atmosphärenräume, also seiner Überzeugung nach unstatthafter Simulierung bestimmter Kunstepochen, allein zu zeigen. Stattdessen bemühte er sich unter anderem dadurch, dass er die Wände unterschiedlichen tünchen ließ (die Renaissanceräume beispielsweise in grau, Barock in roten Samt), dem spezifischen *Kunstwollen* für jede Epoche auf die Spur zu kommen. Auf diese Weise gelang es ihm, die Aufeinanderfolge, also das dynamische Element, aber auch das spezifische Neue jeder kunsthistorischen Phase in der Entwicklungsgeschichte zu spiegeln.

Neben der räumlichen Umstellung integrierte er erste, aus heutiger Sicht außerordentlich vorausschauende Vermittlungskonzepte. So wurden überall Texte zum Hintergrund der jeweiligen Epoche untergebracht, die informativ, aber nicht belehrend wirken sollten. Ein dreiteiliger Katalog informierte darüber hinaus überblicksartig und wiederum mit dem Ziel verfasst, das Ineinanderwirken von Politik, Wirtschaft, Gesellschaft und Kunst zu beleuchten, die einzelnen Abschnitte der Kunstentwicklung. Bereits 1928 entwickelte Dorner Überlegungen zu Audioführungen, also zum Einsatz von Lautsprechern und Kopfhörern in den Ausstellungsräumen, die allerdings zunächst aus technischen Gründen fruchtlos blieben (Katenhusen 2002a).

Dorner, der 1923 mit gerade 30 Jahren die Leitung der Kunstabteilung des Provinzialmuseums übernahm, war zeitweise nicht nur der jüngste Museumsdirektor Europas. Seine vielfältigen Kontakte in der deutschen wie der internationalen Museumsszene ließen ihn auch weltweit zu einem ersten Käufer der Werke jener Künstler werden, die einer jungen, avantgardistischen Generation angehörten – seiner Generation. Arbeiten etwa von Piet Mondrian, Fernand Léger oder Alexej Jawlensky wurden für Hannover angekauft und dauerhaft ausgestellt. Die neuesten

Ergebnisse künstlerischen Schaffens als Ausdruck der Gegenwart zu präsentieren, war logische Konsequenz seines Konzepts von kultureller Progression durch Sukzession, für das er in Interviews und Artikeln nicht müde wurde zu werben (Katenhusen 2009b).

Höhe- und gleichzeitiger Endpunkt seiner Reise durch die Entwicklungsgeschichte der abendländischen Kunst war der 45. Raum der Gemäldegalerie, das so genannte Abstrakte Kabinett, das Alexander Dorner 1926/27 von El Lissitzky einrichten ließ. Er selbst schilderte diesen Raum so:

»In die Wände des Raums waren schmale Zinnstreifen eingelassen, die rechtwinklig zur Wandfläche standen. Da diese Streifen auf der einen Seite schwarz bemalt waren, auf der anderen grau und weiß an den Kanten, änderte die Wand ihren Ausdruck mit jedem Schritt des Beschauers. Die Tonskala war in dem Teil des Raumes verschieden. Daher kann man sagen, dass diese Konstruktion eine überräumliche Umgebung für die ungerahmten Kompositionen schuf.« (Dorner 1959: 144)

Und schließlich, nicht ohne Stolz auf das Erreichte zusammenfassend: »Dieser Museumsraum enthielt viel mehr sinnliche Bildeindrücke, als ein starrer Raum enthalten kann. Die Beweglichkeit explodierte ihn sozusagen.« (Ebda.)

Wenn auch in einem von Künstler und Museumsdirektor gesetzten Rahmen, so konnte der Besucher doch in diesem ersten konstruktivistischen Gesamtkunstwerk in der Kunstgeschichte durch Betätigung von Holzpanelen mit montierten Bildern die Gestaltung des Raums selbst mitbestimmen – ein Element, das El Lissitzky in den späten 1920er Jahren so beschrieb: »Wenn der Besucher während seines Gangs entlang der Ausstellungswände in eine gewisse Passivität versetzt wurde, so sollte unser Raum ihn im Gegenteil aktivieren« (zit. nach: Lissitzky-Küppers 1967: 362); - ein Element aber auch, das beispielsweise in der heutigen Diskussion über den Einsatz von digitalen Medien *auch*, aber nicht *nur* im Museum eine große Rolle spielt (Gough 2003).

Dass seine Vorstellungen in die Konzeption des Abstrakten Kabinetts einfließen, wird auch noch an einem anderen, für Dorner typischen Element deutlich: In Vitrinen und beweglichen Trommeln wurde die »Wirkung der abstrakten Kunst auf die Grundzüge des täglichen Lebens« (zit. nach: Cauman 1961: 113) thematisiert; hier stand die Alltags-tauglichkeit zeitgenössischer Malerei, Graphik und Plastik für Druckerzeugnisse, Werbung, Mode und moderner Architektur auf dem Prüfstand. Modernes Design, Gebrauchsgegenstände des täglichen Lebens in Kunstaustellungen zu präsentieren, war für deutsche Museumsleiter der

späten 1920er Jahre ein Novum – und ist es, so kann hinzugefügt werden, auch heute vielfach noch. Nicht von ungefähr hat die erste *Documenta* 1955 zwar ostentativ den Anschluss an die durch den Nationalsozialismus zerstörte Klassische Moderne der Weimarer Republik gesucht, ohne indes dem Design und der angewandten Kunst, die doch im Zeichen von Werkbund und Bauhaus so zentral für die visuelle Kultur der 1920er Jahre gewesen waren, auch nur annähernd so große Bedeutung zu schenken (Grasskamp 1988).

Auch das, das frühe Interesse an Gebrauchskultur und die Bereitschaft, ihr als Produkt zeitgenössischen Kunstschaffens einen gleichberechtigten Platz in Museumsausstellungen zu verschaffen, hatte Serge Chermayeff von der Harvard University im Sinn gehabt, als er rückblickend äußerte, ohne die vorbereitende Arbeit Dorners hätte die Geschichte des Museums of Modern Art in New York eine andere Richtung genommen. Schließlich hatte man in New York früh damit begonnen, Design im gleichen Rang zu zeitgenössischer Kunst zu zeigen. Der Gründungsdirektor des MoMA, Alfred H. Barr, jedenfalls urteilte Mitte der 1950er Jahre, das Abstrakte Kabinett in Hannover sei »probably the most famous single room of twentieth-century art in the world« gewesen (zit. nach: Cauman 1961: 108; Helms 1962: 195).

Dorner, bei Fertigstellung des Abstrakten Kabinetts dreiunddreißig Jahre alt, gab sich mit dem Aufsehen, das es ihm bescherte, nicht lange zufrieden. Gemeinsam mit dem Bauhaus-Künstler László Moholy-Nagy und bezeichnender Weise hervorgegangen aus einer Werkbund-Ausstellung, die neue Entwicklungen der Gestaltung zeigte (Bauhaus Archiv 2007; Hemken 1994), konzipierte er einen Raum der Gegenwart, der, wiederum, dem Aspekt der Dynamik und stetigen Selbstveränderung Rechnung tragen sollte. Seine Absicht hätte sein sollen, die neuesten Produkte westlicher visueller Kultur exemplarisch zu zeigen. Wiederum sollte den Besuchern Gelegenheit zum aktiven Umgang mit Ausstellung und Exponaten gegeben werden. Wiederum auch sollten moderne Architektur und Industriedesign fester Bestandteil des Konzepts sein. Ja, hierüber, also über die Intensität des Einsatzes von Beispielen der Alltagskultur, waren Moholy-Nagy und Dorner gar unterschiedlicher Auffassung: Während ersterer das dynamisch-produktive Gesamtkonzept in den Vordergrund stellte, legte Dorner größeren Wert darauf, möglichst viel Design zu integrieren: Stoffe, Tapeten, Möbel, Geschirr, Konstruktionsskizzen von Autos und Flugzeugen – all dies sollte sein Raum der Gegenwart zeigen (Ockman 1997: 97).

Anders als das Abstrakte Kabinett sollte weniger Kunst als in einer ständigen Entwicklungslinie stehend, sich an Traditionen orientierend gezeigt werden, sondern hier, am Ende des Gangs durch die Kunststabi-

lung des Provinzialmuseums, sollte den neuen Möglichkeiten künstlerisch-kultureller Reproduktion Raum gegeben werden: Photographie, Film – und zwar sowohl zeitgenössischer Dokumentarfilm, etwa von Sergej Eisenstein, als auch abstrakter Experimentierfilm etwa von Hans Richter hätten wie die modernen Printmedien im Raum der Gegenwart, dieser einzigartigen Multimediagaleries (ebda.), einem Museumsraum, der fast ganz ohne Originale ausgekommen wäre, gezeigt werden sollen. »Was lehrt uns die Geschichte für die Gegenwart?«, das wäre die Frage gewesen, mit der Dorner die Besucher des Raums der Gegenwart entlassen wollte (Lange 1988; Katenhusen 2009a).

»Hätten – sollen« – der Konjunktiv deutet an, dass der Raum der Gegenwart nie realisiert wurde. Dies hatte mehrere Gründe. Einer bestand darin, dass es unter Künstlern wie Museumskollegen wenige gab, die nicht gelegentlich mit Dorners Risikobereitschaft und Selbstvertrauen kollidierten und dass jede Zusammenarbeit mit ihm ein Wagnis war. Selbst vielen seiner aufgeschlosseneren Kollegen war Dorner zudem gewissermaßen »zu modern«. Als er 1929 mit der Ausstellung *Original und Reproduktion* die Möglichkeiten moderner Reproduktionsmittel vor Augen führte – sechs Jahre, bevor Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* erschien – und in diesem Zusammenhang behauptete, »dass die Möglichkeiten der Malerei, die den herkömmlichen Aspekt von Realität darstellten, erschöpft« seien (Dorner 1929), brachte dies einige Kollegen vorübergehend erheblich in Rage: Wenn auch letztlich erfolglos, so wurde ein Verfahren vor dem Ehrenrat des Deutschen Museumsbundes erwogen. Dorners Aufnahmeantrag in den renommierten Verband Internationaler Museumsbeamter freilich wurde abgelehnt.

Die Realisierung des Raums der Gegenwart scheiterte also an Differenzen mit Museumskollegen und Künstlern, aber auch an den finanziellen Problemen dieser Zeit der Weltwirtschaftskrise. Und ein weiterer Aspekt kam hinzu: Im Zeichen eines sich radikalisierenden kunst- und kulturpolitischen Klimas verschlechterten sich die Chancen rapide, ein derart progressives Projekt auf den Weg zu bringen. Vollends nach der nationalsozialistischen Machtübernahme war daran nicht mehr zu denken.

Noch vier Jahre verblieb Alexander Dorner auf seiner Position am hannoverschen Museum. Kollegen an anderen deutschen Häusern, die ähnlich wie er zeitgenössische Kunst angekauft und kuratorische Experimente verfolgt hatten, wurden, einer nach dem anderen, aus ihren Ämtern entlassen. Nicht so in Hannover. Hier setzte der Leiter der Kunstabteilung des seit Sommer 1933 von Provinzial- in Landesmuseum umbenannten Hauses mit Billigung seiner Vorgesetzten sein ganz eigenes

Konzept um. Fortan wurde im Abstrakten Kabinett El Lissitzkys dargelegt, inwiefern eine Buchgestaltung durch die Typographie und die »frei im Raum« stehenden Köpfe Paul von Hindenburgs und Adolf Hitlers »das neue und freie Lebensgefühl« spiegelten (zit. nach: Kurzhals 1993: 97), und ein Werbeblatt für den Roman *Das Dritte Reich* des Rechtsintellektuellen und Antiliberalisten Arthur Möller van den Bruck sollte belegen, dass der Charakter des Raumes, in Dorners Worten, »nach außen hin durchaus im gedachten Sinne verändert«, seine Bedeutung aber »nicht verloren« sei.⁴ Offenkundige Bereitschaft zur Anpassung und kunst- und parteipolitische Lippenbekenntnisse ermöglichten wie die gesuchte und gefundene Nähe zu Funktionsträgern im neuen Staat nicht nur die Fortsetzung seiner Arbeit, sondern – und dies war einzigartig in der deutschen Museumslandschaft – sie gestatteten sogar, dass Dorner die Werke als »entartet« geltender Künstler in der Ausstellung beließ (Wendland 1999; Katenhusen 2008). Erst Anfang 1937 änderte sich dies, erst dann war er, der als politisch unzuverlässiger »Salonbolschewist« galt,⁵ nicht länger zu halten. Offenbar einer Verhaftung durch die Gestapo vorbeugend, ersuchte er um seine Entlassung, der mit Blick auf »erhebliche[.] Dienstvergehen« und unter Aberkennung seines Professorentitels und seiner Pensionsberechtigung entsprochen wurde.⁶ Im Sommer 1937 emigrierte Dorner auf Einladung des alten Freundes Walter Gropius mit seiner Frau in die USA (Katenhusen 2004).

Seine Reputation und die Fürsprache Barrs, Gropius' und anderer sicherten ihm schon bald eine Stelle als Direktor des Museums der renommierten Rhode Island School of Design an der US-amerikanischen Ostküste. Sie hatte gegen Ende des 19. Jahrhunderts, vornehmlich zur Ausbildung des ästhetischen Empfindens ihrer Studierenden, ein Museum gegründet und dort, vornehmlich aus privatem Besitz, eine erlesene Kunstsammlung zusammen gebracht, präsentiert nach einem Konzept, das einzig von dem individuellen Geschmack des Leiters bzw., wichtiger noch, der privaten Eigentümer abhängig blieb. Wie dieser Geschmack aussah, machte die Präsidentin der Schule Mitte der 1920er Jahre deutlich, als sie ein neues Museumsgebäude dieses »temple of art« mit den Worten einweihte: »In the thronging years before us may we

4 Schreiben Alexander Dorners an Schatzrat Hartmann, 09.01.1934 (Landesarchiv Hannover, Hann. 151, Nr. 172).

5 Notiz Georg Grabenhorsts, Niedersächsisches Kultusministerium, 25.7.1957 (Landesarchiv Hannover, Nds. 401, Acc. 2000/155, Nr. 32).

6 Abschrift des Schreibens des Oberpräsidenten der Verwaltung des Provinzialverbandes an Alexander Dorner, 02.02.1937 (Landesarchiv Hannover, VVP 21, Nr. 114).

come into this quite place out of the rush and hurry of the world, and commune here with beauty as with a friend.« (Radeke 1926)

Diese Vorstellung von einer das Leben verschönernden und den Menschen erhebenden Kunst spiegelte eine Position, die, wie bereits angesprochen, nur kurz zuvor überall in Europa und besonders in Deutschland hart umkämpft und für die meisten Kunstmuseen als ungeeignet und antiquiert verworfen worden war. So auch in Hannover, so auch und gerade von Alexander Dorner. Warum man sich in Providence ausgerechnet für ihn als einen der entschiedensten Neuerer der Museumsszene entschied, bleibt damit aus heutiger Sicht schwer verständlich, zudem – und das mag zynisch klingen, bleibt aber Tatsache – zu dieser Zeit aufgrund der nationalsozialistischen Restriktionspolitik jede US-amerikanische Bildungseinrichtung und mithin auch das RISD-Museum aus einer Fülle hoch qualifizierter Emigranten wählen konnte. Dorner jedenfalls dachte nicht im Entferntesten daran, in Providence von seinen museumskonzeptionellen Überzeugungen abzurücken. Vier Wochen nach seiner Anstellung, Ende Januar 1938, hielt er an der nahen Harvard University einen in der US-amerikanischen Museumswelt viel beachteten Vortrag mit dem Titel *What can Art Museums do today?*, in dem er u.a., als nähme er direkt Bezug auf die eben erwähnte Rede der RISD-Präsidentin, dazu aufforderte, »a new way of looking upon history and art history« zu entwickeln, welcher »does not see to grasp the so-called eternal elements in each artistic period, but the changing ones«.⁷

Eben jenes, die Suche nach einem dynamischen, sich selbst ständig ändernden Konzept von visueller Kultur, prägte Dorners Arbeit auch am Museum der Rhode Island School of Design. Binnen weniger Monate transformierte er, sich an dem in Hannover bewährten Konzept orientierend, fünf Räume in seinem Museum zu »Stimmungs«- oder »Atmosphärräumen«. Hier zeigte er die Entwicklung vom antiken Orient bis ins 15. Jahrhundert. Nun endlich konnte er sein pädagogisches Konzept mit einem Lautsprecheresystem unterstützen, das über Kopfhörer erklärende Texte plus für die jeweilige Periode typische Musik- und Tondokumente bereit hielt, nicht um die jeweilige Zeit zu imitieren, sondern um sie mit der Distanz des Zeitgenossen der 1940er Jahre zu rekonstruieren. Um seine Überzeugung zu vermitteln, »that an art museum can do more than teach beauty and refine the taste«,⁸ hielt er – in gebro-

7 Redemanuskript *What can Art Museums Do Today?* Harvard University, 27.01.1938 (Busch-Reisinger Museum/Harvard University Art Museums, Alexander Dorner Papers, Ordner 469–471).

8 Quarterly Report of the Museum Committee to the Board of Trustees, October 1, 1940 – January 1, 1941 (Busch Reisinger Museum/Harvard University Art Museums, Alexander Dorner Papers, Ordner 35).

chenem Englisch – Rundfunkansprachen, veranstaltete Preisausschreiben und lud die unterschiedlichsten Clubs und Verbände in Rhode Island zu Themenabenden ins Museum ein. Die enge Zusammenarbeit mit vielen Schulen führte ebenso wie die Gründung eines Clubs für Kinder und Jugendliche dazu, dass das RISD-Museum sich im ersten Dorners-Jahr vor Besuchern kaum retten konnte. Die Zahl stieg auf das rund Dreifache, knapp 90.000 Menschen kamen 1939 – zum Vergleich: Providence hatte zu dieser Zeit etwa eine Viertelmillion Einwohner.

Ähnlich wie zehn Jahre zuvor in Hannover, so überschlugen sich nun auch in Providence und weit darüber hinaus die Lobesbekundungen und Glückwünsche. Genau aber wie im Hannover zu Beginn der 1930er Jahre, so gab es auch in Providence der frühen 1940er Jahre viele, die Anstoß an der Person wie der Arbeit Alexander Dorners nahmen. Nach ihrer Überzeugung zollte Dorner den Mäzenen und insbesondere dem Direktorium der Rhode Island School of Design nicht ausreichend Respekt, er verfare, so hieß es, mit ihren Stiftungen nach Gutdünken und lehne es ab, über seine Schritte – auch das Finanzielle betreffend – Rechenschaft abzulegen. Sein Interesse für zeitgenössische europäische Kunst – wiederum war er einer der ersten Museumsdirektoren, diesmal in den USA, die Werke etwa von Ernst Ludwig Kirchner oder Franz Marc ankauften – erschien vielen zu modern und überdies wenig patriotisch. Überhaupt geriet Dorner, vor allem nach Beginn des Zweiten Weltkrieges und im Zuge einer sich schnell verschärfenden anti-deutschen Haltung in den USA, immer stärker in das Blickfeld jener, die sich daran störten, dass dieser Posten, der in ihren Augen einem US-Amerikaner zustand, von einem Angehörigen des Feindstaats Deutschland, einem *enemy alien* also, besetzt wurde. Und dann noch von diesem Deutschen: Schließlich trat Dorner in Providence mit unverändertem Selbstbewusstsein auf, wenig geneigt, sich amerikanischen Teamgeist zu eigen zu machen; kurz: ein, so heißt es in den Akten, typischer deutscher Herrenmensch (Katenhusen 2005).

Polemisch zugespitzt: Einer der einfachsten und schnellsten Wege, sich in dieser Zeit dieses Fremdkörpers in der städtischen Öffentlichkeit zu entledigen, bestand darin, ihn unamerikanischer Umtriebe zu bezichtigen. Und eben dies geschah: Die von der Schuldirektion nach Providence gerufenen FBI-Beamten vermochten zwar trotz genauer Suche letztlich keine Nazi-Spitzeltätigkeit des unbequemen Deutschen zu ermitteln, der Wirbel aber, den die Untersuchungen in der Stadt verursachten, war in den Augen der Verantwortlichen nicht mit der Würde der Rhode Island School of Design und ihrem Museum vereinbar. Dorners Vertrag wurde nicht verlängert (ebs.). Nicht nur wurden er und seine Frau in sozialer Hinsicht diskreditiert, auch sein Ruf als innovativer Mu-

seumfachmann erlitt empfindlichen Schaden – durch das Verhalten einer städtischen Öffentlichkeit, die dem Deutschen wie dem Museumsneuerer wenig Toleranz entgegen brachte, aber auch durch die Haltung dieses deutschen Museumsbeamten, der jedwede Anpassungsangebote und -gebote an US-amerikanische Lebens- und Arbeitsweisen ignorierte.

Von einem Museumsbegriff im traditionellen Sinn hatte sich Alexander Dorner zu diesem Zeitpunkt allerdings bereits lange gelöst. Ein herkömmliches Galeriemuseum, das an den Traditionen der Pflege schöner Künste festhalte und mit der Gegenwart möglichst nichts zu tun haben wolle, sei – so seine Überzeugung – nicht mehr in der Lage, der ungeheuren Dynamik des Lebens in den 1950er Jahren Rechnung zu tragen – eines Lebens, das durch den Kalten Krieg, die Atombombe und andere immer neue, sich oft parallel zu den visuellen Künsten vollziehenden Entdeckungen in den Naturwissenschaften gekennzeichnet war.

Diesen Entwicklungen dürfe sich das Kunstmuseum nicht verschließen, sondern, im Gegenteil, es müsse sich zu ihrem Deuter machen. Museen bisherigen Typs stünden für die »Flucht vor dem Leben« (Dorner 1959: 180f.); Museen neuen Typs oder, nach Dorner, besser: Kulturinstitute der Zukunft hingegen würden »eher einem Kraftwerk gleichen, einem Erzeuger neuer Kräfte« (ebda.: 181), seien Ratgeber und Helfer des täglichen Lebens aller Menschen. Aus dieser Überzeugung heraus entwickelte Dorner in den letzten zwei Jahrzehnten seines Lebens eine Fülle von Plänen für ein »Museum der Zukunft«, das seiner politisch-sozialen Verantwortung gerecht werden sollte (Petermann 1993). Da war einmal das Faksimilemuseum, das die Idee von der Reproduktionsausstellung in Hannover 1929 wieder aufnahm. Warum sollten vor allem die kleineren Museen in den USA Originale minderer Qualität ankaufen, wo doch ein reisendes Kunstinstitut viel besser die bedeutenden Werke der Kunstgeschichte vor Augen führen könne? In vierzehn Kulturperioden von der Prähistorie bis zur Gegenwart sollten diese mobilen Ausstellungen die Entwicklungen visueller Kultur, illustriert durch Filme, Photographien, Fotomontagen und Musik in Reproduktionen vor Augen führen. Begleitet werden sollte die Wanderausstellung des Faksimile-Museums durch Bücher und Informationsmaterialien, die von Kunsthistorikern ebenso wie Physikern, Medizinern, Ökonomen, Linguisten und Anthropologen gemeinsam zu leitenden *Institut für Konstruktive Kunstgeschichte* erstellt werden sollten.

Der Konzeption des *Instituts für Konstruktive Kunstgeschichte* folgten in rascher Folge weitere entwicklungsgeschichtlich motivierte Pläne: Da waren etwa das *Institute for the Growth of Vision* oder auch das *Planetary of Mental Growth*. Schon die Titel vermitteln einen Eindruck von der Tiefe und Breite der Interessen Alexander Dorners in diesen Jahren.

Unermüdlich war er nun, gegen Ende seines Lebens, den in seinen Augen so evidenten Parallelentwicklungen in den visuellen Künsten und den Naturwissenschaften auf der Spur. Die Physiker Werner Heisenberg und Robert Oppenheimer, der Philosoph des Pragmatismus John Dewey, der in Dorner seit den frühen 1940er Jahren einen überzeugten Anhänger gefunden hatte, die Künstler Alexander Calder, Jackson Pollock und Robert Motherwell und immer wieder der Architekt Walter Gropius: sie alle sollten ihm helfen, seine Pläne zu realisieren, ihnen allen waren in seinen Institutsplänen wichtige Positionen zugeordnet.

Die wenigsten dieser Spezialisten freilich antworteten auf seine Anfragen. Dies mochte auch damit zusammen hängen, dass Dorner oft beleidigend auftrat, vor allem, wenn er, oft, doch nicht immer ohne Grund, in den Schriften der anderen ein Plagiat seiner Ideen wähte. Auch übte er scharfe Kritik an den Bauhaus-Freunden, hatten sie doch nach seiner Überzeugung zugunsten gefälliger Stilkunst die einstigen Ziele der Wiederverbindung von Kunst und Leben verraten. Vielen – amerikanischen Zeitgenossen ebenso wie aus Deutschland emigrierten Kollegen – galt Dorner so als komplizierter Sonderling, reizbar und oft unverständlich in seinen Äußerungen (Katenhusen 2004). Zu Lebzeiten gab es in dem Land, in dem er zwei Jahrzehnte gearbeitet und dessen Staatsangehöriger er 1943 erworben hatte, denn auch nur sehr wenig Ansätze, sich mit der Arbeit Alexander Dorners auseinander zu setzen und innovatives Potenzial darin zu entdecken.

Seine Anträge auf finanzielle Unterstützung der Institutsgründungen wurden von allen großen Stiftungen des Landes abgelehnt – mit zwei Ausnahmen: Förderung erfuhr er von der zweiten Frau John D. Rockefellers jr., einer Bewunderin aus den Tagen in Providence. Und von der Carnegie-Stiftung, wo man seine ungewöhnlichen Überlegungen über Methoden der Museumspädagogik eingangs zu schätzen wusste und seine Arbeit am RISD-Museum auch zunächst großzügig finanziell unterstützte. Dies aber änderte sich rasch, nachdem Gerüchte über eine Spitzeltätigkeit Dorners in Diensten des faschistischen Deutschland laut geworden waren. Gefragt, ob ein bereits weitgehend fertig gestelltes Manuskript mit dem Titel *Why have Art Museums?* mit Carnegie-Mitteln gedruckt werden solle, lehnte die zuständige Sachbearbeiterin bedauernd ab, sie glaube, Dorner sei »a psychiatric case now and will doubtless get worse.«⁹ Hinsichtlich seines Antrags hieß es im November 1941, seine Ideen seien vielleicht zehn oder fünfzehn Jahre noch innovativ gewesen, nun aber offenbarten sie eine völlige Unkenntnis und Ignoranz dessen,

9 Bericht Lydia Bond Powels, Forschungsassistentin, an den Präsidenten der Carnegie Foundation, November 1941 (Columbia University Archives, New York, Bestand Carnegie Corporation, Ordner Alexander Dorner).

was seitdem in amerikanischen Museen geleistet worden sei und gerade geleistet werde. Sachlich traf dies keineswegs zu – wobei zu klären sein wird, wie progressiv Dorners Ideen in den 1940er und 1950er Jahren in den USA tatsächlich waren; hier reicht es z.B. nicht aus, allein die Museumsszene in New York in den Blick zu nehmen.

In jedem Fall war an eine Förderung nach diesem Urteil nicht mehr zu denken. Auch, weil dem deutsche Museumsdirektor, der die Stereotype vom deutschen »Herrenmenschen« in geradezu vorbildlicher Weise zu erfüllen schien, gerade zu diesem Zeitpunkt, 1941/42, nicht zugebilligt werden konnte, zu den Reformen im amerikanischen Museumswesen entscheidend beizutragen? Es fällt auf, dass erst einige Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und vollends erst nach dem Tod Alexander Dorners im November 1957 in jenem Land, in dem er zwei Jahrzehnte arbeitete und dessen Staatsangehöriger er wurde, wieder begonnen wurde, sich mit seiner Arbeit auseinander zu setzen.

Zum Abschluss und Ausblick: Carlos Basualdo, der Co-Kurator der *Documenta 11* im Jahr 2002, hat auf die Frage, inwieweit Alexander Dorners Nationalität und seine offensichtliche Unfähigkeit, sich in der Emigration an kulturelle Assimilationsangebote und -gebote zu halten, ausschlaggebend für die skizzierte Auseinandersetzung mit seinen Ideen in den USA und auch letztlich für sein Scheitern hier waren, geantwortet, sicher habe dies zu seiner Ablehnung beigetragen. Basualdo spricht dann aber noch einen anderen Aspekt an, und der ist im Zusammenhang mit den zentralen Themen im Zusammenhang von Avantgarden und Politik, vielleicht nicht uninteressant. Er schreibt:

»I wonder how much of the whole problem was caused by his sheer unwillingness to submit to the administrative bureaucratism of early American corporate culture – that ultimately colonized the entire museum world of the U.S. It is an extremely important topic to me, as I see that very culture as stifling innovation, and I am trying to understand shows like *Documenta* as possible exits from it.«¹⁰

10 E-Mail Carlos Basualdos an die Verf., 04.9.2003.

Literatur

- Alexander Dorner Kreis (Hg.) (1993): *Überwindung der Kunst, Zum 100. Geburtstag des Kunsthistorikers Alexander Dorner, Ausstellungskatalog, Symposiumsbeiträge*, Hannover: Selbstverlag.
- Bauhaus Archiv (Hg.) (2007): *werkbund-ausstellung 1930. leben im hochhaus (Broschüre)*, Berlin: Bauhaus-Archiv.
- Bois, Yve Alain (1989): »Exposition : esthétique de la distraction, espace de la démonstration«. *Cahiers du Musée National d' Art Moderne*, 29, 1989, Herbst, S. 57–79.
- Borgmann, Karsten (1995): »Die Integrationskraft der Elite. Museums-geschichte«. In: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau/Viola Vahrson/Nikolaus Bernau (Hg.): *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830 – 1990*, Dresden/Basel: Philo-Verlagsgesellschaft, S. 94-107.
- Cauman, Samuel (1961): *Das lebende museum. erinnerung eines kunst-historikers alexander dorner*, Hannover: Fackelträger-Verlag.
- Dorner, Alexander (1929): »Das Ende der Kunst?«. *Lübeckische Blätter. Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 10.02.1929.
- Dorner, Alexander (1959): *Überwindung der ›Kunst‹*, Hannover: Fackelträger-Verlag.
- Flacke-Knoch, Monika (1995): *Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik. Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover*, Marburg: Jonas-Verlag.
- Germundon, Curt (2005): »Alexander Dorner's Atmosphere Room: The Museum as Experience«. In: *Visual Resource*, Bd. 21/3, S. 263-273.
- Giedion, Sigfried (1929): »Lebendiges Museum«. *Cicerone*, Nr. 21, S. 103-106.
- Gough, Maria (2003): »Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover ‚Demonstrationsräume‘«. In: Nancy Perloff/Brian Reed (Hg.): *Situating Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*. Santa Monica: Getty Publications, S. 77–125.
- Grasskamp, Walter (1988): »Die unbewältigte Moderne: Entartete Kunst und Documenta I. Verfemung und Entschärfung«. In: *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hg.): Museum der Gegenwart. Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937*, Düsseldorf, S. 13-24.
- Gropius, Walter (1956): *Architektur. Wege zu einer optischen Kultur*. Frankfurt/M.: S. Fischer Verlag.
- Helms, Dietrich: »Dorner, Lissitzky und das Kabinett der Abstrakten«. In: *Kunstverein Hannover (Hg.): Die Zwanziger Jahre in Hannover*,

- Hannover: Verlag Erhard Friedrich, Velber b. Hannover, S. 193 – 220.
- Hemken, Kai-Uwe (1994): »Die Zukunft im Räderwerk der Harmonie. Utopievorstellungen zweier Werkbund-Ausstellungen im Jahr 1930«. Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 39/1, S. 79-103.
- Hepp, Corona (1992): Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende, München: dtv.
- Hüter, Karl Heinz (Hg.) (1976): Das Bauhaus in Weimar, Berlin: Akademie-Verlag.
- Joachimides, Alexis (2001): Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880 – 1940, Dresden: Philo Fine Arts.
- Gordon Kantor, Sybil (2002): Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art, Cambridge, Ma.: MIT Press.
- Katenhusen, Ines (1998): Kunst und Politik. Hannovers Auseinandersetzungen mit der Moderne in der Weimarer Republik, Hannover: Verlag Hahnsche Buchhandlung.
- (2002a): »Alexander Dorner (1893 – 1957). A German Art Historian in the US-American Emigration«. In: Working Papers of the American Institute for Contemporary German Studies (AICG), Washington D.C.
- (2002b): »150 Jahre Niedersächsisches Landesmuseum Hannover«. In: Heide Grape-Albers (Hg.): 2002. Das Niedersächsische Landesmuseum Hannover. 150 Jahre Museum in Hannover. 100 Jahre Gebäude am Maschpark. Festschrift zum Jahr des Doppeljubiläums, Hannover, 18-94.
- (2004): »Biographie des Scheiterns? Alexander Dorner, ein deutscher Kunsthistoriker in den USA«. In: Gesellschaft für Exilforschung/ Society for Exile Studies (Hg.): Exilforschung. Ein Internationales Jahrbuch, Bd. 22, S. 260-284.
- (2005): »Les deux faces de l'exclusion. L'art historien Alexander Dorner aux Etats-Unis«. In: Michel Prum/Groupe de Recherche sur L' Eugénisme et le Racisme (GRER) (Hg.): L' Un sans l'Autre. Racisme et eugénisme dans l' aire anglophone, Paris: L'Harmattan, S. 53-73.
- (2008): »Ein Museumsdirektor auf und zwischen den Stühlen. Alexander Dorner (1893 – 1957) in Hannover«. In: Olaf Peters/Ruth Heftrig/Barbara Schellewald (Hg.): Kunstgeschichte im »Dritten Reich«. Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin: Akademie-Verlag, S. 156-170.

- (2009a): »Alexander Dorners und László Moholy-Nagys Raum der Gegenwart im Provinzialmuseum Hannover«. In: Kai-Uwe Hemken/Kai-Uwe Schierz/Ulrike Gärtner (Hg.): *Lichtspielkunst*, Erfurt 2009. S. 128-137.
- (2009b): »Kasimir Malewitsch: *Suprematistische Komposition*, 1919–1920«. In: Uwe Fleckner (Hg.): *Das verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im ‚Dritten Reich‘*, Berlin: Akademie-Verlag. S. 137-171.
- Kurzahls, Frank G. (1993), »Die politische Blindheit des Bildungsbürgers. Alexander Dorner (1893 – 1957)«. In: Hinrich Bergmeier/Günter Katzenberger (Hg.): *Kulturaustreibung. Die Einflussnahme des Nationalsozialismus auf Kunst und Kultur in Niedersachsen*, Hannover: Pfau-Verlag, S. 94 – 97.
- Lange, Sabine (1988): »Der ‚Raum der Gegenwart‘ von Laszlo Moholy-Nagy«. In: *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hg.): Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937*, Düsseldorf, S. 58-69.
- Lissitzky-Küppers, Sophie (Hg.) (1967): *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograph, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Berlin: Verlag der Kunst VEB.
- Loers, Veit (1991): »Moholy-Nagys ‚Raum der Gegenwart‘ und die Utopie vom dynamisch-konstruktiven Lichtraum«. In: o.A. (Hg.): *Laszlo Moholy-Nagy (Ausstellungskatalog)*, Kassel 1991, Ostfildern: Hatje, S. 37-51.
- Luckow, Dirk (1988): »Museum und Moderne. Politische und geistesgeschichtliche Voraussetzungen von Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik«. In: *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hg.), Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937*, Düsseldorf, S. 33-45.
- Lynes, Russel (1973): *Good Old Modern. The Museum of Modern Art*, New York: Atheneum.
- Mommsen, Wolfgang J. (1994): »Die Herausforderung der bürgerlichen Kultur durch die künstlerische Avantgarde. Zum Verhältnis von Kultur und Politik im Wilhelminischen Deutschland«. In: Hans-Jürgen Puhle (Hg.): *Nationalismus und Regionalismen in Westeuropa*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 424-444.
- Nobis, Beatrix (1991): »Der Raum der Abstrakten für das Provinzialmuseum 1927/28«. In: Bernd Klüser/Katharina Hegewisch (Hg.): *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaustellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt/M.: Insel, S. 76-82.

- (1993): »Das nützliche Gesamtkunstwerk. Alexander Dorner und El Lissitzkys ‚Raum der Abstrakten‘«. In: Alexander Dorner Kreis (Hg.) (1993): *Überwindung der Kunst, Zum 100. Geburtstag des Kunsthistorikers Alexander Dorner*, Ausstellungskatalog, Symposi-umsbeiträge, Hannover, S. 83-85.
- Ockman, Joan (1997): »The Road not Taken. Alexander Dorner’s Way beyond Art«. In: R. E. Somol (Hg.): *Autonomy and Ideology. Positioning an Avant-Garde in America*, New York: The Monacelli Press, S. 82–118.
- Petermann, Albert (1993): »Alexander Dorners ‚Konstruktive Kunstgeschichte‘ aus den USA«. In: Alexander Dorner Kreis (Hg.): *Überwindung der Kunst, Zum 100. Geburtstag des Kunsthistorikers Alexander Dorner*, Ausstellungskatalog, Symposi-umsbeiträge, Hannover, S. 85-91.
- Radeke, Eliza (1926): »Opening Speech«. *Bulletin of Rhode Island School of Design*, 14.04.1926, S. 14.
- Sheehan, James J. (2002): *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*, München: C.H. Beck.
- Staniszewski, Mary Anne (1998): *The Power of Display, A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Ma.: MIT Press.
- Wendland, Ulrike (1999): »Überbrückungsversuche in der Provinz: Alexander Dorner in Hannover«. In: Eugen Blume/Dieter Scholz (Hg.): *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937*, Köln: Verlag der Buchhandlung König, S. 80-91.
- Mathes Woodward, Carla/Franklin Westcott Robinson (Hg.) (1985): *A Handbook of the Museum of Art*, Rhode Island School of Design, Providence: Museum.

Tanz zwischen Avantgarde und Klassischer Moderne: Anita Berber und Mary Wigman

ULRIKE WOHLER

Beim Tanz muss man zwischen verschiedenen Sparten bzw. Stilen, aber auch zwischen verschiedenen Kategorien differenzieren. Zunächst ist zwischen künstlerischem Tanz und Gesellschaftstänzen zu unterscheiden. Ersterer teilt sich nochmals auf in hochkulturelle Tanzsparten und die der Massenkultur, der Kulturindustrie. In der künstlerischen Kategorie gelten Ballett, Ausdruckstanz und Modern Dance bzw. Contemporary Dance als hochkulturell, dazu zählen auch Tanztheater etc. Dagegen sind Jazzdance, Musical, Step, Standard/Latein, Striptease, Gogo-, und Tabledance massenkulturelle und auch kulturindustrielle künstlerische Tanzphänomene, die als erotisch gelten, und somit mit ihren Bühnen, auf denen sie stattfinden, dem sogenannten »Milieu« zugeordnet werden. Orientalischer Tanz – volkstümlich Bauchtanz genannt – indischer Tanz, Flamenco etc. sind ethnische Tänze und gelten in der Regel als Kleinkunst. Bestimmten Tänzen kommen auch Doppelfunktionen zu: Standard/Latein und Salsa beispielsweise sind Gesellschaftstänze und fungieren gleichzeitig als Showtänze. Tanz gilt auch als Kunstform in der Gestalt der Performance im Kunst-Medium Video und im Happening. Massenkulturell ist er allerdings im Musikvideoclip eingebunden.

Ich beschäftige mich in diesem Text mit dem künstlerischen Tanz in der Epoche der Klassischen Moderne und historischen Avantgarde. Eine Problematik, die darstellende Künste im Allgemeinen, den Tanz aber im besonderen Maße trifft, ist seine Flüchtigkeit bzw. Vergänglichkeit. Diese Besonderheit ist gegenüber der Bildenden Kunst, sei sie hochkulturell oder massenkulturell, zu berücksichtigen.

Klassische Moderne und Avantgarde

Die *Klassische Moderne* ist jener Bereich der modernen Kunst, der einen gesellschaftskritischen Ansatz besitzt, jedoch die moderne (autonome) Kunstsphäre und damit die bürgerlichen Kunstinstitutionen nicht verlässt. Gleichzeitig stellt die Klassische Moderne eine künstlerische Epoche innerhalb der heute immer noch bestehenden Moderne dar – inmitten der Industrialisierung, der technischen Entwicklung der Photographie und des Films und weiteren wissenschaftlich-technischen Entwicklungen, bis hin zur Entdeckung des Atoms. Diese Entwicklungen begleiteten gesellschaftlich enorme Umbrüche und damit auch künstlerisch neue Möglichkeiten, Reaktionen und enorm kreative Phasen, und riefen diese zu einem nicht unbedeutenden Teil sogar hervor. Diese künstlerische Epoche innerhalb des Modernismus wird durch Édouard Manet eröffnet, welcher zuerst Realist, dann impressionistischer Maler war. Sie beginnt also letztlich zu Beginn der Entstehung des Impressionismus. Ich setze den Beginn der Klassischen Moderne mit Manet an, weil dieser sich mit der Veränderung der Welt und der Sehgewohnheiten durch die Technisierung und Industrialisierung auseinandersetzt, und ein Gegenmodell zur parallel existierenden bildungsbürgerlichen Salonkunst darstellt.

»Immer wieder versprach Manet traditionelle Lösungen und immer wieder täuschte er die Erwartungshaltung. Das Unterscheidende, der Bruch, die Störung wird zum Thema« (Körner 1997: 187).

Die Klassische Moderne endet mit der Neuen Sachlichkeit und anderen parallelen Stilen mit dem Ende der Weimarer Republik, mit dem auch die kreativen Möglichkeiten schwanden, und viele Künstler – auch Tänzerinnen und Tänzer – sowohl der Klassischen Moderne als auch der Avantgarde, in die Emigration getrieben wurden. Wie in anderen Bereichen auch, arrangierten sich manche allerdings auf unterschiedliche Art mit dem nationalsozialistischen Regime. Im Nationalsozialismus wurde die Kunst der Klassischen Moderne als »entartet« aufgefasst.

Neben den kritischen künstlerischen Bewegungen der Klassischen Moderne gab es die radikalere Avantgarde, die man von den Stilen der Klassischen Moderne qualitativ zu unterscheiden hat. Die *Avantgarde* erkenne ich in Anlehnung an Bürger (1995) als eine Form der Rückführung der Kunst in Lebenspraxis, die eine Politisierung der Kunst, Thematisierung politischer und sozialer Missstände, eine Aufhebung der Trennung von Kunst und Massenkultur zum Ziel hat, und die die bürgerlichen Kunstinstitutionen kritisiert und verlässt.

Zur Differenz der Avantgarde gegenüber der Klassischen Moderne und anderen Stilrichtungen der autonomen Kunst hebt Bürger deren Umgang mit den Kunstmitteln hervor:

»Erst die Avantgarde [...] macht die Kunstmittel in ihrer Allgemeinheit erkennbar, weil sie die Kunstmittel nicht mehr nach einem Stilprinzip auswählt, sondern über sie *als Kunstmittel* verfügt« (Bürger 1995: 25).

Somit ist die Avantgarde kein Stil innerhalb der Klassischen Moderne. Huysen argumentiert, dass die klassische Moderne »es immer verschmäht hatte, sich auf die Straße zu begeben«, damit büßte sie ihren Ruf als echte Gegenkultur ein (Huysen 1986: 18). Die radikale, progressive Avantgarde löst sich also vom bürgerlichen Kultur- und Kunstbegriff.¹

Ein wichtiger Ansatzpunkt beim Umgang mit den Begrifflichkeiten der künstlerischen Avantgarde und der Klassischen Moderne – einschließlich des autonomen Kunstwerks, welches die Dadaisten zu demontieren versuchten – ist die Debatte von Benjamin und Adorno, welche sich an der Kritikfähigkeit von Kunst und deren Bedeutung für die Gesellschaft und Lebenspraxis entzündet.

Der Dadaismus ist eine Kritik am autonomen Kunstwerk und am Kunstmarkt schlechthin. Benjamin fasst die Ziele des Dadaismus wie folgt zusammen:

»Der Dadaismus versuchte, die Effekte, die das Publikum heute im Film sucht, mit den Mitteln der Malerei (bzw. der Literatur) zu erzeugen. [...] Auf die merkantile Verwertbarkeit ihrer Kunstwerke legten die Dadaisten viel weniger Gewicht als auf ihre Unverwertbarkeit als Gegenstände kontemplativer Versenkung« (Benjamin 1994: 36).

Bürger betont noch einen anderen Aspekt der kunstkritischen anti-bürgerlichen Zielsetzung des Dadaismus: neben der Kritik an der Institution Kunst, insbesondere den Zusammenhang von Autonomie und Folgenlosigkeit. Er schreibt:

»Der Dadaismus, die radikalste Bewegung innerhalb der europäischen Avantgarde, übt nicht mehr Kritik an den ihm vorausgegangenen Kunstrichtungen, sondern an der Institution Kunst, wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat. [...] Der avantgardistische Protest, dessen Ziel es ist, Kunst

1 Die Postmoderne führt später die Ziele der Avantgarde mit anderen Mitteln erweitert fort (Bürger 1995, Crimp 1996, Huysen 1986; Hieber 1997 und 2005).

in Lebenspraxis zurückzuführen, enthüllt den Zusammenhang von Autonomie und Folgenlosigkeit« (Bürger 1995: 28f).

Die Autonomie der Kunst identifiziert er als ideologische Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft (ebd.: 63) und betont, der Verdienst Benjamins sei die Erkenntnis, dass die Institutionen die Funktionsweise der Kunstwerke bestimmen und dass Rezeptionsweisen sozialgeschichtlich fundiert sind (ebd.: 40). Während Adorno am autonomen Kunstwerk festhält, sieht Benjamin die Aura des Kunstwerks durch seine technische Reproduzierbarkeit verkümmern und darin die Chance der Politisierung der Kunst. Für Adorno, seinen modernistischen Gegenpart, ist für kritische Kunst der Erhalt ihrer Autonomie wichtig. Gerade in ihrer Funktionslosigkeit sieht er die Chance einer gesellschaftlichen Funktion:

»Soweit von Kunstwerken eine gesellschaftliche Funktion sich präzisieren lässt, ist es ihre Funktionslosigkeit. Sie verkörpern durch ihre Differenz von der verhexten Wirklichkeit negativ einen Stand, in dem, was ist, an die rechte Stelle käme, an seine eigene. Ihr Zauber ist Entzauberung« (Adorno 1972: 336f).

Im Gegensatz zu Benjamin, der dem Publikum bei der kollektiven genießenden Rezeption kulturindustrieller Produkte wie Kinofilmen eine zerstreute Examinatorstellung zuschreibt, also keine unausweichliche kollektive Verdummung durch die Kulturindustrie sieht, konstatiert Adorno: »Vergnügt sein heißt Einverstanden sein« und darüber hinaus: »das Leiden vergessen, noch wo es gezeigt wird« (Adorno/Horkheimer 1991: 153).

So wie Benjamin die Trennung von Wissenschaft und Kunst aufheben möchte, und wie die Trennungen von high and low, Kunst und Pornographie aus Perspektive der Avantgarde aufzuheben sind, sind es im Tanz verschiedene Merkmale, die ebenfalls im Kontext der Rückführung der Kunst in Lebenspraxis und der Aufhebung von high and low und im Verfolgen politischer Ziele stehen, welche ihn als avantgardistisch auszeichnen.

Wann ist Tanz klassisch modern und wann avantgardistisch?

Meine These bezüglich des Ausdruckstanzes lautet, dass er modern ist, einer bürgerlichen Kunstauffassung entspricht, und damit der *Klassischen Moderne* zuzuordnen ist, da er zwar die bestehenden tänzerischen

Kategorien, das erstarrte Ballett, durchbricht, jedoch der Hochkultur, und bei einigen Vertretern auch dem Geniekult, verpflichtet bleibt.

Es war vor allem das bildungsbürgerliche Publikum, welches der Ausdruckstanz oder auch der »freie Tanz« ansprach. Sein Ziel war die Ballettbühne der bürgerlichen Theaterinstitutionen. Das primäre inhaltliche Ziel des Ausdruckstanzes war die Befreiung des Körpers und der Bewegungs- und Ausdrucksformen. Die große Leistung des Ausdruckstanzes war das Aufbrechen der erstarrten Bewegungsmuster des klassischen Balletts. In dieser Hinsicht kann man ihn durchaus als progressiv bezeichnen. Da er jedoch in der Hauptsache weniger politische als mystisch-verklärende Tendenzen hatte – Laban wie Wigman begriffen den tänzerischen Raum als mit dem Kosmos verbunden (Klein 1994: 188) – seine Themen wie Tod, Leiden etc. oft metaphysisch untermauert waren, und er sich dem Ziel der Präsenz auf den Bühnen der bürgerlichen Kunstinstitutionen verschrieben hatte, ist er der Klassischen Moderne zuzurechnen. Zudem lässt sich im Ausdruckstanz bzw. Freien Tanz, auch »German Dance« genannt, mit der Entwicklung vom Individualismus, der im Solotanz seinen Ausdruck fand, zum chorischen Tanzen in Form epischer Massentanzszenen, eine stark konservative Tendenz erkennen, die das Individuum hinter die Ziele der Gesellschaft zurücktreten lässt, und die vom Nationalsozialismus aufgegriffen und in veränderter Form fortgeführt werden konnte.

Avantgardistisch ist künstlerischer Tanz dann, wenn er bestehende gesellschaftliche Verhältnisse kritisiert, wenn er aus den hochkulturellen Bühneninstitutionen zumindest partiell ausbricht, wenn er Körperlichkeit, Körperbilder und Bewegung – wie im Film – durch Brüche und Schnitte neu darstellt und hinterfragt, und wenn er – wie im Falle von Anita Berber – bürgerliche Kategorien wie die Geschlechtsrollenklichs oder die bestehende Sexualmoral offenbart und kritisiert und dem Publikum mit nicht(!)-asexueller Nacktheit einen Spiegel vorhält, während im Ausdruckstanz, wie in der Freikörperkultur etc. Nacktheit in asexueller Reinheit dargestellt wird.

Der Ausdruckstanz bildet aus diesen Gründen den Gegenpart zum avantgardistischen Tanz, auch wenn er dem erstarrten Ballett neue Bewegungsmuster entgegengesetzt hat: »Die thematische Beschränkung auf die »unterirdische Geschichte« des menschlichen Daseins raubte dem expressionistischen Tanz aber zunehmend sein ursprünglich kritisches Potential« (Klein 1994: 195).

Gleichzeitig muss man gerade in Bezug auf das Weiblichkeitsbild im Ausdruckstanz sehen, dass dieses keineswegs befreiend war. Klein fasst das wie folgt zusammen:



Abb. 1: Mary Wigman,
Mütterlicher Tanz



Abb. 2: Schule Hertha Feist

»Im Ausdruckstanz erschienen Erotik und Sexualität der Tänzerinnen in gereinigter Form; die scheinbare »Befreiung des Körpers« erwies sich als ein Übergang von alten Abhängigkeiten in neue. Die neuen Ideale des Ausdruckstanzes verblieben zudem innerhalb des bürgerlichen Diskurses über die »natürliche« Sittlichkeit des Weiblichen dies nicht nur seitens männlicher Kritiker« (Klein 1994: 208).

Scheier beschreibt Labans erotikfeindliche Tendenzen wie folgt: »Nein, Sexualität, Erotik und Sinnlichkeit scheinen Laban die Angriffspunkte der verderblichen Zivilisation, die das Bild des Menschen entstellt« (Scheier 1992: 177).

Der tänzerische Gestus bei Mary Wigman beispielsweise in ihrem »Mütterlichen Tanz« (Abb. 1) entspricht ganz dem bürgerlichen Geschlechterrollenklichee der emotionalen und umsorgenden Frau. Geradezu marienhaft in asketischer Manier, starke

Emotionen und Hingabe ausdrückend, von unten nach oben, geradezu unterwürfig hinaufbückend, widerspricht ihr Ausdruck einer selbstbewussten emanzipierten Stellung von Frauen.

Ausdruckstanz wurde in den 1920er Jahren durchaus auch nackt getanzt. Oft sind Aufnahmen im Freien in der Natur am Wasser mit Strand, Wäldern und Wiesen entstanden, die den menschlichen nackten Körper in einem neuen naturalistischen Körper- und Schönheitsgefühl darstellen. Das zeigt auch die Aufnahme von zwei Tänzerinnen der Tanzschule von Hertha Feist, einer Schülerin von Laban (Abb. 2). Der Ausdruckstanz verkörpert die »reine«, »künstlerisch wertvolle«, »natürliche« und damit rigide, d.h. strenge und puritanische Variante des Nackttanzes, bei der der Körper durch die Natürlichkeitsideologie asexualisiert wird. Das

Pendant dazu ist die Freikörperkultur. Körperdisziplin und die Vorstellung einer »reinen« und »unschuldigen« Nacktheit ging in der Freikörperkultur einher mit Triebbeherrschung. Guggenberger verweist allerdings darauf, dass es eine »natürliche« Nacktheit in zivilisierten Gesellschaften nicht geben kann: »Natürliche Nacktheit ist nicht wiederholbar. Zwischen Naturnacktheit und Kulturnacktheit gibt es, aller naturseligen Nackttümelei zum Trotz, keine Brücke. [...] Die »natürliche Nacktheit« in der Kultur gibt es nicht!« (Guggenberger 1989: 165).



Abb. 3: Valeska Gert, *Canaille*

Nackttanz stellt im Gegensatz zu dieser Reinheits- und Natürlichkeitsideologie eine »verrufene« exzessive Variante des nackt getanzten Tanzes dar, die durchaus auch expressive Tanzelemente erhält, den Körper aber nicht entsexualisiert oder entsinnlicht. Dadurch unterscheidet er sich grundlegend vom Ausdruckstanz – auch wenn dieser den Akt kennt.

Der Bühnentanz Ausdruckstanz im Verhältnis zum Tanz in Varietés; ist Nackttanz Kunst?

Weitverbreitetes Ziel der Vorreiter des Ausdruckstanzes, wie z.B. Isadora Duncan, war es, zurück zum natürlichen Ursprung der Bewegung zu finden (Huschka 2002: 96), nachdem das Ballett als zu erstarrt wahrgenommen wurde. Isadora Duncan beispielsweise tanzte häufig in Tuniken und barfuß, strebte antiken Vorbildern nach. Nach dem Ersten Weltkrieg entwickelte sich ein expressiver Tanzstil, woraus sich die Bezeichnung »Ausdruckstanz« ableitet. Im Zentrum standen Individualität, Improvisation und Solotanz. Die Entwicklung des Ausdruckstanzes in Deutschland war anfangs besonders stark vom Individualismus und »systematisierende[n] Zugänge[n] zur Gestaltung qualitativ neuer Tanzbewegungen« (Huschka 2002: 154) geprägt. Den Ausdruckstanz als Bühnentanz zeichnet aus, dass er eine Vielzahl von unterschiedlichsten Stilen, Tänzern und Choreographen in sich vereinigte.

Neben dem Ausdruckstanz gab es viele andere Strömungen. Zu diesen zählte auch der Grotesktanz von Valeska Gert. Valeska Gert (Abb. 3) betonte Körperpartien z.B. durch starkes Abknicken, wie in der Ab-

bildung den Kopf. Sie erzeugte dadurch Bewegungsbrüche, die dem klassischen Ballett, aber auch dem Ausdruckstanz widersprachen (Hardt 2003: 118). Durch Übertreibung in der Bewegung wurde die »pantomimische Sozialstudie« ins Groteske zugespitzt (ebd. 119). Daneben gab es noch den abstrakten Tanz von Vertretern wie Oskar Schlemmer

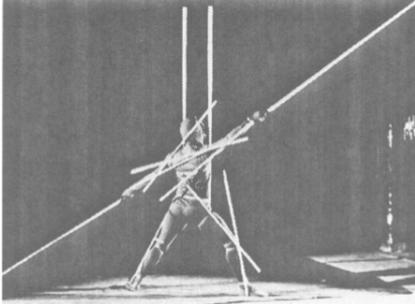


Abb. 4: Oskar Schlemmer und Manda von Kreibitz, *Stäbetanz*

(Bauhaus), etc. Die Abbildung des abstrakten Bauhaustanzes »Stäbetanz« (Abb. 4) zeigt die Verlängerung der verschiedenen Körperachsen, des Rumpfes und der Gliedmaßen durch angebundene lange Stäbe. Durch diese starken Verlängerungen werden einerseits Abstraktionseffekte und Mechanisierungseffekte erzielt, aber zugleich wird Körperlichkeit durch Verdeutlichung der

anatomischen Voraussetzungen und Achsen neu entdeckt. Scheper erläutert Schlemmers Ansatz wie folgt:

»Im Tanz, der elementarsten Form der Begegnung von Mensch und Raum, kommen körperliche wie räumliche Gesetzmäßigkeiten zur Anwendung; in diesem Zusammenhang spricht Schlemmer von »künstlerischer metaphysischer Mathematik«, die er in seiner ersten bedeutenden Theaterarbeit, dem zwischen 1916 und 1922 entstandenen *Triadischen Ballett*, sichtbar zu machen sucht« (Scheper 1992: 307).

Diese Avantgardisten wandten sich von der Bühnenkarriere in einem bürgerlichen Opernhaus ab, verfolgten stattdessen politische Ziele, karikierten Sozialklischees oder arbeiteten – wie das Bauhaus – experimentell mit Bühnenwerkstatt (Abb. 5). Die Abbildung zeigt, wie das Bauhausgebäude selbst zur Bühne umfunktioniert wurde, indem Balkone und Dach von Tänzern genutzt wurden.



Abb. 5: Bauhaus, *Der Bau als Bühne*

Neben der Ballettbühne, die vom Ausdruckstanz bevorzugt wurde, und neben der experimentellen Bühnenwerkstatt war das Varieté ein wichtiger Ort tänzerischer Praxis.

»Wenn vom Varieté gesprochen wird, darf seine Funktion als Wegbereiter der Tanzmoderne also nicht unterschlagen werden. Auf den Bühnen der Spezialitätentheater mit ihrem Massenpublikum rückte sie geradezu ins Zentrum der gesellschaftlichen Aufmerksamkeit« (Jansen 1990: 127)



Abb. 6: Otto Dix, *Das Bildnis der Tänzerin Anita Berber*

Das Varieté bot die Möglichkeit für freien, kreativen neuen und entfesselten Tanz, was von den bürgerlichen Institutionen nicht gewollt war (Balk 1998: 55). Gleichzeitig war der Tanz hier von der Übermittlung von Inhalten enthoben. »Das Ziel, das mit dieser Form populärer Unterhaltung erreicht werden sollte, war die Zerstreuung« (Ochaim 1998: 71).

Während Ochaim die fehlende Bedeutungsvermittlung und die Anwendung des Montageprinzips hervorhebt (ebd.), wagt Balk die These, dass die Varieté-Tänzerinnen und die Bildenden Künstler, die häufig Varieté-Tänzerinnen abbildeten, miteinander eine »Verwandtschaft der Künstlerseelen« teilten: »Sie waren erfüllt vom Revoltieren gegen das traditionelle Erstarren des Balletts wie der akademischen Kunst« (Balk 1998: 43). Beispiele hierfür sind Henri de Toulouse-Lautrec und Otto Dix, der bekanntlich Anita Berber malte (Abb. 6): »Im Porträt Anita Berbers konzentrierte sich Dix ausschließlich auf die Wiedergabe ihres Körpers und dessen Einbindung in die vielfältig differenzierte Rotfarbigkeit des Hintergrunds« (Karcher 1992: 104). Für Karcher ist die Modellierung des Körpers von Anita Berber durch verschiedene Rottöne entscheidend (ebd.: 104). Die Aura, die Anita Berber umgab, war die von »Laster und Dekadenz, von Eros und Tod« (ebd.: 105). Dix verwendet sowohl warme als auch kalte Rottöne. Das ist ausschlaggebend für den »hohen Spannungsgrad im Bild« (ebd.: 104ff).

Die Tänzerinnen der Varietés trennten nicht mehr zwischen körperlicher Darstellung und persönlichem Empfinden:

»Sie stellten den Tanz selbst ins Zentrum und gaben damit ihrem eigenen Körper einen höheren künstlerischen Stellenwert. Er stand in direkter Verbin-

«dung mit ihrem künstlerischen Tun, er war nicht mehr Mittler einer Metaebene, die es darzustellen galt» (Balk 1998: 55).

Improvisation war in den Varieté-Tanz integriert. Damit stand er der konservativen Kunstauffassung Mary Wigmans diametral entgegen, deren Einstellung zur Tanzkomposition durch eine ablehnende Haltung gegenüber der Improvisation gekennzeichnet war: »Alle Zufälligkeiten der Augenblickseingebung müssen schwinden, damit das Wesentliche sich behaupten kann, damit der Einfall, geklärt, von allen Schlacken befreit und geläutert, sich zum tänzerischen Motiv, zum Thema des Tanzes verdichtet« (Wigman 1935: 38).

Balk hält fest, dass die Tänzerinnen in den Varietés Darbietungen kreierten, mit denen sie den Tanz auf eine neue Ebene hoben:

»Doch in den einschlägigen Tanzlexika wird man vergeblich einst so klingvolle Namen wie La Belle Otéro, Cléo de Mérode, Saharet, Olga Desmond oder Anita Berber suchen. Die frivole Muse des modernen Tanzes ist nicht mehr präsent – vielleicht gar absichtsvoll vergessen aufgrund der ihr anhaftenden Unseriösität« (Balk 1998: 7).

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass Nackttanz, Cancan und weitere Tänze des Varietés Tanzgattungen sind, die aus dem bildungsbürgerlichen Kanon ausgeschlossen wurden. Daher wird ihnen die Anerkennung als Kunst(form) verwehrt. In der bürgerlichen Gesellschaft muss der Körper erst von Sexualität, Trieb, Erotik bzw. erotischer Ausstrahlung »gereinigt« werden, und kann dann als leeres Gefäß für kontemplatives Nachempfinden und für den freien Fluss von Assoziationen, auch von ideologisch aufgeladenen, dienen.

»Die Aufspaltung in »seriöse« und »unseriöse«, in klassische und Unterhaltungskunst hat dazu geführt, dass man im 20. Jahrhundert Kunst und Pornografie als Gegensätze definiert. [...] Trotz der Faszination, die die Strip-teasekünstlerinnen und ihre erotische Ausdruckskraft auf das Publikum ausüben, verweigert man ihnen die Anerkennung als Künstlerinnen. Nur in sozialen oder politischen Krisenzeiten, wenn die Zensurinstanzen ins Wanken geraten und die Maßstäbe für Kunst und Pornografie radikal in Frage gestellt werden, erfährt auch der erotische Tanz eine gesellschaftliche Aufwertung« (Jarrett 1999: 9).

Dieser Aspekt ist wichtig, wenn man sich klarmacht, dass der avantgardistische Ansatz die Gegensätze von high and low, Kunst und Pornographie etc. aufheben will. In Bezug auf kulturelle Bereiche bewirken die Distinktionsmechanismen der oberen Klassen, dass diese Trennung ma-



Abb. 7: *Mary Wigman,
Der Weg*

nifestiert wird. Die Auflösung dieser Grenzen ist über gesellschaftliche und künstlerische Bewegungen möglich, dazu müssen die hegemonialen Strukturen, Normen und Begriffe, der bürgerliche Kunstbegriff, und damit die bürgerlich-etablierten Kunstinstitutionen, in Frage gestellt werden. Anita Berber, die Avantgardistin, die Mary Wigman diametral entgegengesetzte künstlerische Wege beschritten hat, kann den Weg dieser Überwindung weisen. Doch bevor ich auf Anita Berber näher eingehe, möchte ich mich dem künstlerischen Wirken Mary Wigmans widmen.

Mary Wigman (1886 – 1973)

Foellmer verweist darauf, dass »Rezensentinnen und Rezensenten der 1920er Jahre den Umstand« betonen, »dass Wigman nicht im »niedrigen« Milieu der Sinnlichkeit verbleibe, sondern diese zur Kunst erhöhe« (Foellmer 2006: 182).

Mary Wigmans Tanzstil ist expressiv und voller Pathos. (Abb. 7) Die Abbildung zeigt Wigman in ihrem Tanz »Der Weg« aus dem Zyklus »Feier I« im Jahr 1923. Sie trägt ein Bustier aus Trikotstoff und einen transparenten fußknöchellangen Rock, unter dem sie eine kurze Hose ebenfalls aus Trikotstoff trägt, sie tanzt barfuß. Die Geste, Körperhaltung und Mimik verweist auf den Ausdruck großer Gefühle: »... vier Attribute, Kraft und Größe, Jubel und Staunen, Ergriffenheit und Stille vor Erhabenheit und Leid könnte man als Schlüsselbegriffe ihres Schaffens bezeichnen« (Fritsch-Vivié 1999: 11). Wigman schreibt in ihrem Buch »Deutsche Tanzkunst«²:

- 2 Interessant ist im Zusammenhang mit dieser Primärquelle aus der Zeit des Nationalsozialismus, dass diese und andere Texte von Mary Wigman, die ich hier zitiert habe, z.B. bei Susanne Foellmer (2006) nicht in ihrer Primärliteraturliste zu Mary Wigman, die sie gesondert aufführt, zu finden sind. Mein Eindruck ist beim Umgang mit Literatur aus dieser Zeit, dass diese entweder gerne verwendet wird, um eine moralische Verurteilung zu unterstützen oder, um den Ruf nicht zu beschädigen, gar nicht erst Erwähnung findet. Für einen wissenschaftlichen Zugang zum vorhandenen Material eignen sich solche Vorgehensweisen nicht.

»Die künstlerische Begabung ist ein Naturgeschenk! Sie ist nicht abhängig von Wahl und Neigung des Menschen.[...] Sie ist Bestimmung und schicksalhaft gegeben. [...] Sie verpflichtet ihn nicht nur zur Bewahrung und Heilighaltung des Begabungsgutes, sie verpflichtet darüber hinaus auch zu Tat und Leistung« (Wigman 1935: 28).

Der berühmte Hexentanz Wigmans (Abb. 8) inspiriert auch heute noch Tänzerinnen. Im Hexentanz wird das Dämonenhafte, das Untergründige, die dunkle Seite der Weiblichkeit, getanzt. Scheier sieht im Hexentanz die Neigung Wigmans zum Mystisch-Verklärten, Dämonischen, zum heroischen Pathos, zu Erhabenheit und zum Feierlichen beginnen (Scheier 1992: 170). Die Aufnahme zeigt Wigman mit Gesichtsmaske, in einem ornamentreichen Brokattuch, auf halber Spitze ganz lang gestreckt, die Arme sind hoch gestreckt, dabei leicht geknickt und die Hände gespreizt. Es ist eine Pose, die etwas Beschwörerisches ausdrückt. Laut Fritsch-Vivié hat Wigman wenig Zugang zur Dada-Ästhetik (Fritsch-Vivié 1999: 48). Sie pflegt Kontakte zu Emil Nolde und Ernst Ludwig Kirchner, korrespondiert mit Oskar Schlemmer (Fritsch-Vivié 1999: 66).

In den späten 20er Jahren wird neben der Euphorie »bereits der Vorwurf eines zu großen Pathos und einer eher ekstatisch-kultischen als tänzerischen Pose laut, es gibt negative Kritiken. [...] dem Pathos, der feierlichen Haltung und dem mystifizierend-weihevollen Ausdruck stehen inzwischen eine neue Sachlichkeit und eine Sozialkritik gegenüber« (Fritsch-Vivié 1999: 84). Vor allem das konservative bildungsbürgerliche Publikum hält ihr jedoch die Treue. Huschka verweist darauf, dass Wigman vor allem die bürgerliche Mittelschicht mit »völkisch deutsch-nationaler Couleur« anspreche. Noch deutlicher formuliert sie: »Wigmans Geniekult eines deutsch-völkischen Tanzes mit Sinn für die Bildung einer einheitlichen Gemeinschaft verdichtet sich in den 1930er Jahren zu einer deutlichen Begeisterung für nationalsozialistische Ideen« (Huschka 2002: 182).

Ihre Biographin Fritsch-Vivié formuliert das etwas vorsichtiger, und das durchzieht die bisherige deutsche Tanzgeschichtsschreibung:



Abb. 8: Mary Wigman, Hexentanz

»Mary Wigman hat in ihrem völlig unpolitischen Denken und in ihrem egozentrischen Weltbild keine kritische Meinung: das politische Programm der neuen Machthaber interessiert sie nicht, allerdings erliegt sie der konservativ verbrämten Agitation Hitlers, den Phrasen vom ›deutschen Wesen‹, der ›nationalen Ehre‹ und von der ›Erneuerung Deutschlands‹ [...]. Hitlers Reden, die Willensstärke und Durchsetzungsvermögen signalisieren, machen Eindruck auf sie« (Fritsch-Vivié 1999: 97).

Weiter führt sie aus:

»Zweifellos hat Mary Wigman keinen Widerstand geleistet, mehr noch, sie hat durch ihr Verhalten dazu beigetragen, dass die Ideologie und damit die menschenverachtende Macht der Nationalsozialisten mit all ihren furchtbaren Folgen sich etablieren und festigen konnte. Ein politisches, gar für Tagespolitik sensibles Bewusstsein besaß sie nicht, auch keine ›deutsch-nationale Gesinnung‹ (und schon gar keine den Nazis nahe Weltanschauung); sie sah sich weder in geschichtlichen noch sozialen Zusammenhängen. Als ein Kind des späten 19. Jahrhunderts und des Kaiserreichs blieb sie in ihrem konservativ-bürgerlich geprägten Weltbild die individuelle Künstlerin außerhalb der Gesellschaft« (Fritsch-Vivié 1999: 101f).

Ein Beispiel, an der sich die konservative Haltung der – sich selbst als unpolitisch bezeichnenden – Mary Wigman ablesen lässt, ist ihr Beitrag zur Eröffnungsveranstaltung der Olympischen Spiele 1936 in Berlin. Wie Leni Riefenstahl – die sich selbst ebenfalls stets als unpolitisch bezeichnete – übte auch Mary Wigman im Rahmen dieser Olympischen Spiele ihre Aufgaben sehr professionell und ideologiekonform aus.

Die Olympischen Spiele können nicht neutral betrachtet werden. Auf der einen Seite wollte sich das nationalsozialistische Regime in der weltweiten Öffentlichkeit vorteilhaft präsentieren, andererseits ließ sich die nationalsozialistische Ideologie gut verpackt mittransportieren. Der Ausstellungskatalog »... jeder Mensch ist ein Tänzer. Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945« macht deutlich, dass die Festspiele durchaus noch dem olympischen Gedanken Coubertins Rechnung trugen, dennoch im Zusammenhang mit der alltäglichen nationalsozialistischen Propaganda gesehen werden müssen:

»Die von Wigman konzipierte ›Totenklage‹ zeigte nicht mehr die persönliche Emotion auf den Tod der beiden ›Helden‹, die für das ›Vaterland‹ gestorben sind, sondern ein Ritual, wie es der Hitlerstaat zur Feier von Heldenverehrungen im kultischen Gestus vollführte« (Müller/Stöckemann 1993: 176).

Mary Wigman beschreibt ihren Auftrag zur Gestaltung »Totenklage« als eine »feierliche Totenehrung«, »ein Gedanke, der unserer Jugend durchaus nicht fremd ist, dem sie vielmehr in erzieherisch bewusster Ehrfurcht durch nationale Gedenktage, durch Mahn- und Ehrenmale zugeführt wird« (Wigman 1936a: 41).

Das Festspiel zur Eröffnung der Olympischen Spiele 1936 war in vier Bilder plus Schlussbild aufgeteilt. Das erste Bild hieß »Kindliches Spiel«. Das zweite Bild hieß »Anmut der Mädchen«. Carl Diem beschreibt dieses Bild wie folgt: »Im Laufreigen zeigen sie den Mädchen-sinn für Ordnung und Anmut« (Diem 1936: 29). Das dritte Bild hieß »Jünglinge in Spiel und Ernst«, es beschwor die Entwicklung vom »Knabenspiel« zum »Männerwillen« und zu »Männertaten« herauf. Nach dem Fahneinmarsch folgte eine Hymne, in der das Fest der Völker thematisiert wurde.



Abb. 9: Mary Wigman, Studien zur Totenklage

Das vierte Bild »Heldenkampf und Totenklage« war eine Tanzfolge aus einem mit Schwerttod endendem Waffentanz und der Totenklage von Mary Wigman, die diese mit achtzig Tänzerinnen darbot. Der Text lautete: »Allen Spiels heil'ger Sinn: Vaterlandes Hochgewinn. Vaterlandes höchst Gebot in der Not: Opfertod!« der zweite Text zwischen den Tänzen lautete: »Denkt der Toten, dankt den Toten, die vollendet ihren Kreis. Ihnen aller Ehren allerhöchsten Siegespreis«. Das Pathos ist eindeutig, die Rolle der Männer ist es, für ihr Vaterland alles, selbst ihr Leben zu geben, die Aufgabe der Frauen ist es, diese Helden zu beklagen, zu ehren und die Erinnerung an sie wach zu halten. (Abb. 9) Die Abbildung der »Totenklage« zeigt eine Studioaufnahme des Stücks, in der Wigman mit elf weiteren Frauen zu sehen ist. Alle Frauen sind in schwarze fließende lange Gewänder mit Rundausschnitt, mal mit und mal ohne Ärmel, gekleidet. Die Haltungen der Frauen drücken Gefühle wie Trauer, Demut, Verzweiflung, gegenseitigen Trost und Halt aus.

Das Schlussbild »Olympischer Hymnus« bestand aus dem Schlusssatz aus der IX. Symphonie von Beethoven mit Schillers »Lied an die Freude«. Hanns Niedecken-Gebhard schreibt in seinem Text zur Gesamtgestaltung des Festspiels, für die er verantwortlich zeichnete, dass sich das Bewegungsspiel der Laien zum künstlerisch geformten Tanz im vierten Bild steigere:

»Die heldische Tat kämpfender Krieger, der Kampf sterbender Heroen und die Ehrung, die Feier für die gefallenen Helden schwingen aus in eine von tiefstem Ernst erfüllte Totenklage« (Niedecken-Gebhard 1936: 32).

Auch wenn immer wieder betont wird, dass Mary Wigman durch die nationalsozialistischen Machthaber kritisch beäugt wurde, ja sogar als entartet galt (Müller 1986: 256) und ihr Unterstützung versagt wurde – was meiner Einordnung Mary Wigmans als Vertreterin der tänzerischen Klassischen Moderne entspricht, immerhin wurden die Kunstwerke der Klassischen Moderne im Nationalsozialismus als entartete Kunst bezeichnet – lassen sich Aussagen finden, die durchaus als ideologiekonform zu bezeichnen sind:

»Der Gemeinschaft im produktiven Sinne liegt stets eine von allen Beteiligten anerkannte Idee zugrunde. Die Gemeinschaft setzt Führerschaft und Anerkennung der Führerschaft voraus. Die Masse, die sich selber meint, ist niemals Gemeinschaft. Arbeit an und in der Gemeinschaft ist Dienst am Werk, Dienst an der Idee« (Wigman 1935: 64).

Wigmans konservative Grundhaltung wird noch mal deutlich, wenn man sie selbst über die Funktion des Theaters sprechen lässt, denn es geht ihr nicht um eine Rückführung der Kunst in Lebenspraxis, sondern um die *Kunst als Überwindung des Alltags*:

»Wir suchen das Theater als einen Ort des festlichen Begehens. Wir wollen miterleben und miterleiden, vollem mit- und hingerissen sein. Sehnen uns nicht nach Nervenreiz und Sensation, sondern nach der Erschütterung unseres Wesens. Wollen in der Steigerung unseres Lebensgefühls, die das Theater uns vermittelt, den Alltag nicht vergessen, sondern überwinden« (Wigman 1935: 70).



*Abb. 10: Anita Berber,
Tanz Kokain*

Anita Berber (1899 – 1928)

Anita Berber besuchte nach 1912 das Tanzinstitut von Emile Jaques Dalcroze in Hellerau (Fischer 2006: 16). Aus Fischers Schilderungen geht jedoch nicht hervor, ob sich Mary Wigman, die zum ersten Ausbildungsjahrgang zählte und erfolgreich abschloss, und das junge Mädchen Anita Berber dort – oder auch später – begegnet sind. Mit sechzehn Jahren nahm sie Tanzunterricht bei Rita Sacchetto, die parallel auch Valeska Gert unterrichtet hatte (Fischer 1996, Ochaim 1998). Ab 1918 stand sie auch vor der Filmkamera bei Richard Oswald, der unter anderem Sittenbilder und Aufklärungsfilme wie »Die Prostitution« schuf, und unter der Mitarbeit von Dr. Magnus Hirschfeld »Anders als die

Andern«, der sich mit dem gegen die Homosexualität richtenden Paragraphen 175 beschäftigte. Die Filme Oswalds hatten immer wieder Probleme mit der Zensur (Fischer 1996: 34ff, 37). Mit ihrem aufklärerischen Charakter wandten sie sich gegen die aus dem Deutschen Kaiserreich übernommenen Formen der Sexual- und Körperpolitik.

Anita Berber war Nackttänzerin, Fotomodell und Filmschauspielerin. Sie tanzte in fast allen bekannten Vergnügungsetablissemments Berlins und wurde durch ihre nackt dargebotenen Tänze, wie »Kokain« und »Morphium« als auch durch die gemeinsam mit Sebastian Droste getanzten »Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase« bekannt. Sie tanzte zu Themen wie Drogen-sucht, Rausch, Wahn und Hoffnungslosigkeit, Syphilis, Suizid etc. »Anita Berber drückte in ihren Tänzen die Sehnsucht nach dem Leben und nach der Erfüllung erotischer Bedürfnisse aus« (Schrode 1992: 302).

Das Foto mit Anita Berber und Sebastian Droste (Abb. 10), welches im Studio Do-



*Abb. 11: Anita Berber
und Sebastian Droste,
Tanzpose*

ra Kallmus entstanden ist, zeigt Sebastian Droste mit gezierter Haltung, die Beine voreinander verschränkt, den rechten Arm erhoben, Hand am seitlich abgeknickten Kopf. Der linke Arm ist seitlich abgespreizt, im Ellenbogen gebeugt, die Hand mit Handinnenfläche nach oben nach unten abgeknickt. Er trägt nur ein weißes Tuch um die Lenden geschlungen. Anita Berber ist nackt. Sie kniet vor ihm, seitlich zum Beobachter. Ihr Oberkörper ist stark nach hinten gebeugt, den linken Arm am Körper Sebastian Drostes entlang, die Hand unterhalb der Achsel Sebastian Drostes. In diesen Tänzen »lag eine Provokation, mit der sie gegen Tradition und bürgerliche Moral rebellierte« (Ochaim 1998: 105). »Kokain« (Abb. 11) zeigt Anita Berber in brustfreier geschnürter Korsage, die in der Schnürung ebenfalls die Haut blitzen lässt. Sie wird zum Teil von einem vor ihr hängenden dunklen Vorhang verhüllt, rechts im Bild ist ein weiterer Vorhang zu sehen. Sie trägt einen Rock aus dem gleichen Stoff wie die Korsage. Sie ist stark und dunkel geschminkt. Ihre Körperhaltung ist lasziv, die Arme oben hinterm Kopf verschränkt.

»Anita Berber versuchte, das Erlaubte mit dem Verbotenen zu verbinden und eine erotische Kunst zu kreieren, die in Europa neu war. Sie zog sich auf der Bühne aus und wollte ihr Publikum zwingen, ihren Tanz als Kunst anzuerkennen« (Jarrett 1999: 92).

Sie klagte mit ihren entblößten Körper die Prüderie des Wilhelminismus an (Klein 1994: 172). Weiter demonstrierte sie durch ihre knabenhafte, geradezu androgyne Gestalt das Idealbild weiblicher Schönheit (vgl.



Abb. 12: Anita Berber, *Dr. Mabuse*

sogar die Erwähnung versagt, wie in der zeitgenössischen Literatur beispielsweise in »Tänzerinnen der Gegenwart« (Schaeffer 1931) oder »Der Künstlerische Tanz unserer Zeit« (Aubel 1928). Sie selbst hatte al-

Ochaim ebd.). Ochaim schreibt: »Anita Berber lässt sich nur schwer einordnen. Sie fühlte sich vor allem auf den Varieté Bühnen, in Kabarett und Nachtclubs zuhause« (Ochaim 1998: 195).

In den Annalen der Tanzgeschichte findet sie in der Regel nur unter Stichworten wie Varieté oder Nackttanz ihren Platz. Teilweise wird ihr

lerdings einen hohen künstlerischen Anspruch. Sie war skandalumwittert, bisexuell und drogenabhängig. Im Film »Dr. Mabuse, der Spieler« (1921/22) (Abb. 12) trägt sie ein Monokel, ein Hemd mit Vätermörder, eine Fliege, Hose und tailliertes Jackett, wie es zu dieser Zeit für Männer Mode war – die Frauenmode war in den Zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts völlig untailliert – dazu trägt sie schwarze Trotteurs. Ihre Haltung ist selbstbewusst, die Hände in die Taille gestemmt. Sie steht breitbeinig und aufgerichtet da. »Anita Berber war die Königin der Berliner Boheme. Dank ihrer einzigartigen erotischen Ausstrahlung gelang es ihr, die »seriöse« mit der »unseriösen« Kunst zu verschmelzen« (Jarrett 1999: 88).



Abb. 13: Anita Berber, *Tanz ins Dunkel, Morphium*

Das Berlin der Weimarer Zeit wurde zur homosexuellen Hochburg (ebd. 90).

»Zu Beginn der zwanziger Jahre wurde Anita Berber gefeiert, bewundert und idealisiert. Sie war Berlins Madonna und Hure, Revuegirl und Stripperin. [...] Ihr stark geschminktes Gesicht ließ sie wie eine Marionette aussehen, die von ihrer Maske dominiert wurde. [...] Anita Berber war die erste, die sich offen zu nackten Soloauftritten bekannte« (Jarrett 1999: 91)

Ihr wurde von Leo Lania (1929) ein biographischer Roman gewidmet.

Berühmt, aber berüchtigt, war sie das *Enfant terrible* der Goldenen Zwanziger Jahre – sie schminkte sich bei ihren Nackttänzen auch ihre Nippel (Fischer 2006: 164) und war von der Androhung des Auftrittsverbots nach dem Preußischen Landrecht bedroht (ebd.: 156) – für konservative Zeitgenossen ein Synonym für den von ihnen angeprangerten Sittenverfall dieser Zeit, ein Symbol und Metapher. Aber sie ist und bleibt eine Gallionsfigur im vielstimmigen Chor der avantgardistischen Tanzkunst.

Gegensätzliche Pole des Tanzes

Während Mary Wigman eine expressionistische Tänzerin ist, die innere Zustände ausdrückte, ist dieselbe Klassifizierung für Anita Berber, die

sich in der Literatur immer wieder findet, z.B. auch bei Jarrett (Jarrett 1999: S. 88), die von Anita Berber als einer expressionistischen Nackttänzerin schreibt und im Übrigen auch Dix als Expressionisten beschreibt, nicht zutreffend. Auch Fischer argumentiert, dass die Versuche, sie dem expressionistischen Tanztheater zuzuordnen, nicht überzeugen (Fischer 1996: 19). Besonders Themenauswahl, Auftrittsorte und Inszenierung widersprechen diesen Versuchen.

Die beiden letzten Abbildungen zeigen Mary Wigman und Anita Berber in recht ähnlicher Kleidung im direkten Vergleich: Beide tragen Kleider aus fließendem Stoff, die den Oberkörper eng umschmeicheln, aber als Tanzkleidung ausreichend Weite im Rock besitzen. »Morphium« (Abb. 13) zeigt Anita Berber vor/auf einem thronartigen Stuhl. Ihr linkes Bein ist bis zur Fußspitze ausgestreckt, das Kleid bis über den Oberschenkel hochgezogen. Sie stützt sich seitlich auf den Stuhl auf. Ihr rechtes angewinkeltes Bein wird vom Kleid verdeckt. Der Körper ist verdreht, stark aufgerichtet, der Blick geht über die linke Schulter. »Allegro con brio«, aus »Slawische Tänze« (Abb. 14) zeigt Mary Wigman in einem hellen Kleid aus glänzendem Stoff. Die Körperhaltung ist ausdrucksstark und groß, ein Bein angewinkelt empor gehoben, der Oberkörper stark etwas seitlich nach hinten gebogen, der Kopf im Nacken. Die Arme vom Rumpf aus leicht seitlich nach vorne gerade ausgestreckt. Die Wirkung beider Tänzerinnen ist diametral entgegengesetzt. Während Anita Berber eine laszive und erotische Ausstrahlung besitzt, ist die Tanzpose Wigmans im Wesentlichen expressiv und groß.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Anita Berber, die skandalumwitterte Varieté-Nackttänzerin, am selben Strang wie die künstlerische Avantgarde der 20er Jahre zieht, weil sie über Genrengrenzen hinwegging, und in vor allem sexualaufklärerischen Filmen mitwirkte, nicht in bürgerlichen Kunstinstitutionen ausschließlich für ein bildungsbürgerliches Publikum tanzte und die bürgerlichen Geschlechterrollenklichs, ebenso wie Prüderie und Sexualfeindlichkeit anprangerte. Dagegen wirkte Mary Wigman, die klassisch-moderne Tänzerin – tänzerisch und ausdrucksstechnisch, vor allem in Bezug auf Tanztechnik und Choreographie überaus innovativ – blieb in ihrer Kunstauffassung und



Abb. 14: Mary Wigman, *Allegro con brio*

ihren Sujets jedoch bürgerlich-konservativ; und so konnte ihr Schaffen, um mit Benjamin zu sprechen, zur »Ästhetisierung der Politik« im Nationalsozialismus aufgegriffen, verändert und integriert werden.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1972): *Gesammelte Schriften* [Hrsg. von Rolf Tiedemann] Band 7: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W., Max Horkheimer (1991 [1969]): *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Aubel, Hermann und Marianne (1928): *Der künstlerische Tanz unserer Zeit*, Königstein im Taunus – Leipzig: Karl Robert Langewiesche.
- Balk, Claudia (1998): *Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, in: Ochaim, Brygida u. Balk, Claudia (1998): *Variété-Tänzerinnen um 1900: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*. (Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Theatermuseum München 23.10.1998 – 17.01.1999), Frankfurt/M – Basel: Stroemfeld. S. 7 – 68.
- Benjamin, Walter (1994): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bürger, Peter (1995): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Crimp, Douglas (1996): *Über die Ruinen des Museums*, Dresden – Basel: Verlag der Kunst.
- Diem, Carl (1936) (Hg.): *Olympische Jugend. Festspiel, XI. Olympische Spiele Berlin 1936*.
- Fischer, Lothar (1996): *Tanz zwischen Rausch und Tod. Anita Berber 1918–1928 in Berlin*, Berlin: Haude & Spener.
- Fischer, Lothar (2006): *Anita Berber. Göttin der Nacht*, Berlin: edition ebersbach.
- Foellmer, Susanne (2006): *Valeska Gert. Fragmente einer Avantgardistin in Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre*, Bielefeld: transcript
- Fritsch-Vivié, Gabriele (1999): *Mary Wigman*, Reinbek: Rowohlt.
- Guggenberger, Bernd (1989): *Die nackte Wahrheit ist nicht immer das Wahre*, in: Andritzky, Michael, Rautenberg, Thomas (1989): »Wir sind nackt und nennen uns Du«. *Von Lichtfreunden und Sonnenkämpfern. Eine Geschichte der Freikörperkultur*, Giessen: Anabas. S. 163 – 170.
- Hardt, Yvonne (2003): *Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und der Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik*, Münster: Lit Verlag.

- Hieber, Lutz (1997): Politisierung der Kunst: Aids-Aktivismus in den USA, *Prokla* 109, S. 649–680.
- Hieber, Lutz (2005): Die US-amerikanische Postmoderne und die deutschen Museen, in: Hieber, Lutz/Moebius, Stephan/Rehberg Karl-Siegbert (Hg.) (2005): Kunst im Kulturkampf. Zur Kritik der deutschen Museumskultur, Bielefeld: transcript. S. 17 – 32.
- Huschka, Sabine (2002): *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*, Reinbek: Rowohlt.
- Huyssen, Andreas (1986): Postmoderne – eine amerikanische Internationale?, in: Huyssen, Andreas/Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek: Rowohlt.
- Jansen, Wolfgang (1990): *Das Varieté. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*, Berlin: Edition Hentrich.
- Jarrett, Lucinda (1999): *Striptease. Die Geschichte der erotischen Entkleidung*, Berlin: Rütten & Loenig.
- Karcher, Eva (1992): *Otto Dix. 1891 – 1969. »Entweder ich werde berühmt – oder berüchtigt«*, Köln: Taschen.
- Klein, Gabriele (1994): *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, München: Wilhelm Heyne.
- Körner, Hans (1997): Anstößige Nacktheit. »Das Frühstück im Freien« und die »Olympia« von Edouard Manet, in: Karl Möseneder (Hg.) (1997): *Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp*, Berlin: Dietrich Reimer, S. 181 – 199.
- Lämmel, Rudolf (o.J., wahrscheinlich 1927): *Der moderne Tanz. Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der Rhythmischen Gymnastik und des Neuen Tanzes*, Berlin-Schöneberg: Peter J. Oestergaard.
- Lania, Leo (1929): *Der Tanz ins Dunkel. Anita Berber. Ein biographischer Roman*, Berlin: Adalbert Schultz.
- Müller, Hedwig (1986): *Mary Wigman: Leben und Werk der großen Tänzerin*, Weinheim, Berlin: Quadriga.
- Müller, Hedwig/Stöckemann, Patricia (1993): »... jeder Mensch ist ein Tänzer«. Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945, Begleitbuch zur Ausstellung »Weltenfriede – Jugendglück, vom Ausdruckstanz zum Olympischen Festspiel«, 2. Mai bis 13. Juni 1993, Gießen: Anabas.
- Niedecken-Gebhard, Hanns (1936): Die Gesamtgestaltung des Festspiels »Olympische Jugend«, in: Diem, Carl (1936) (Hg.): *Olympische Jugend. Festspiel, XI. Olympische Spiele Berlin 1936*, S. 31 – 32.
- Nikolaus, Paul (1919): *Tänzerinnen*, München.
- Ochaim; Brygida/Balk; Claudia (1998): *Varieté-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch der Tanzmoderne, anlässlich der Ausstellung im*

- Deutschen Theatermuseum München 23.10.1998–17.01.1999, Frankfurt am Main – Basel: Stroemfeld.
- Schaeffer, Emil (Hg.) (1931): Tänzerinnen der Gegenwart. Schaubücher 18, (Erläuterungen von Fred Hildenbrandt), Zürich Leipzig: Orell Füssli.
- Scheier, Helmut (1992): Ausdruckstanz, Religion und Erotik, in: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.) (1992): Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Wilhelmshaven: Florian Noetzel, S. 166 – 180.
- Scheper, Dirk (1988): Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne, Berlin: Akademie der Künste.
- Scheper, Dirk (1992): Oskar Schlemmers Tanzexperimente, in: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.) (1992): Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Wilhelmshaven: Florian Noetzel. S. 306 – 316.
- Schrode, Thomas (1992): Kostüm und Maske im Ausdruckstanz, in: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.) (1992): Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Wilhelmshaven: Florian Noetzel. S. 294 – 304.
- Wigman, Mary (1935): Deutsche Tanzkunst, Dresden: Carl Reißner.
- Wigman, Mary (1936): Vom Wesen des neuen künstlerischen Tanzes, in: von Laban, Rudolf, et al (1936): Die tänzerische Situation unserer Zeit. Ein Querschnitt, Dresden: Carl Reißner. S. 8 – 10.
- Wigman, Mary (1936a): »Totenklage« im Festspiel »Olympische Jugend«, in: Diem, Carl (1936) (Hg.): Olympische Jugend. Festspiel, XI. Olympische Spiele Berlin 1936, S. 41 – 42.

Abbildungsnachweis

Abb.1 : Wigman 1935: Abb. S. 9. – Abb. 2: Lämmel o.J. [1927]: Abb. S. 2. – Abb. 3: Hardt 2003: 118. – Abb. 4: Pawelke 2005: 60. – Abb. 5: Pawelke 2005: 62. – Abb. 6: Kunstmuseum Stuttgart. – Abb. 7: Schaeffer (Hg.) 1931: Abb. S. 16. – Abb. 8: Lämmel o.J. [1927]: Abb. S. 16. – Abb. 9: Wigman 1935: Abb. S. 26. – Abb. 10: Fischer 2006: 133. – Abb. 11: Fischer 2006: 98. – Abb. 12: Fischer 2006: 81. – Abb. 13: Gordon 2006: 153. – Abb. 14: Aubel 1928: 91.

Im Rausch der Revolution: Kunst und Politik bei André Masson und den surrealistischen Gruppierungen *Contre-Attaque* und *Acéphale*

STEPHAN MOEBIUS

Wirft man einen Blick auf die Debatten um die historische Avantgardebewegung des Surrealismus, so fällt auf, dass deren politisches Engagement¹ in der Avantgardeforschung, in Ausstellungen und in der Kunstgeschichte allgemein auf spezifische und mehrere Weisen »gezähmt«² wird: Entweder werden die politischen Aktivitäten der Surrealisten auf eine antibürgerliche Haltung reduziert oder sie werden als eine kurzzeitige, von der »wahren« ästhetischen Praxis und den Kunstwerken der Surrealisten völlig abtrennbare Verirrung³ dargestellt. In manchen Interpretationen wirft man ihnen sogar vor, mit totalitären Systemen verwandt zu sein oder diese vorbereitet zu haben (Dröge/Müller 1995; Klinger 2004: 218). Im letzteren Fall gilt der (meist vor dem Hintergrund der Totalitarismustheorie argumentierende) pauschale Vorwurf

-
- 1 Siehe dazu beispielsweise die *Tractes surréalistes et déclarations collectives 1922-1939* (Pierre 1980), Nadeau (1986), Short (1969) sowie Lewis (1988) und Spiteri/LaCoss (2003).
 - 2 Vgl. Breuer (1997). Auch die Düsseldorfer Ausstellung (Spies 2002) über den Surrealismus machte eine Trennung zwischen Bildern und Manifesten, sie zähmte den Surrealismus und setzte die Bilder kaum in Beziehung zu den politischen Manifesten, Zeitschriften und Texten (vgl. Bürger 2002).
 - 3 Vgl. Vailland (1948), Greenberg (1986), Alfred Barr (1936), William Rubin (1968).

einer Geistesverwandtschaft mit dem Faschismus oder dem Stalinismus den gesamten historischen Avantgardebewegungen, ohne dass in den meisten Fällen im Einzelnen zwischen den unterschiedlichen Protagonisten bzw. zwischen Surrealismus, Dadaismus, Bauhaus und dem faschistischen Futurismus unterschieden wird. Die Futuristen sind in der Tat kriegslüsterne Patrioten und spätere Parteigänger des italienischen Faschismus. Dadaismus und Surrealismus dagegen können nicht umstandslos dem Faschismus zugeordnet werden. Zwar finden sich beispielsweise auch im Surrealismus vereinzelt Künstler wie Salvador Dalí, Pierre Drieu la Rochelle oder Jules Monnerot, die sich durch den Faschismus angezogen fühlen. Daraus jedoch insgesamt die surrealistische Bewegung dem Faschismus zuzurechnen, ist schlichtweg falsch und irreführend (Held 2005: 17 ff., 129 ff.).⁴ Wenn beispielsweise Franz Dröge und Michael Müller (1995: 198) behaupten, die historische Avantgarde sei mit ihrem Angriff auf die bürgerliche Autonomie der Kunst und ihrer daraus resultierenden Forderung einer Aufhebung von Kunst in Lebenspraxis (Bürger 1971; Moebius 2005) für den Nationalsozialismus »entwicklungsrelevant« und somit die Voraussetzung für dessen Ästhetisierung der Politik gewesen, so ist dem mit Peter Bürger entgegenzusetzen:

»Der Begriff ›Entwicklungsrelevanz‹ nimmt die alte, aber darum nicht weniger problematische Kategorie Einfluss auf, die fälschlicherweise unterstellt, der Gebende und nicht der Nehmende sei das Subjekt des Übernahmeprozesses. Aber in diesem Fall ist es darüber hinaus fraglich, ob überhaupt eine Übernahme vorliegt, da der Begriff Ästhetisierung, der die Nutzung des Ästhetischen zu außerkünstlerischen Zwecken meint, das von den Avantgarden Intendierte nicht trifft. Die Nationalsozialisten haben tatsächlich das Ästhetische zur Unterwerfung des Einzelnen genutzt, deshalb spricht man hier zu recht von Ästhetisierung; den Avantgarden ging es dagegen um eine Aufhebung der Kunst, der Befreiung der schöpferischen Potentiale des Einzelnen in der Wirklichkeit. [...] Dadaismus und Surrealismus jedenfalls haben sich im Widerstand gegen jede Instrumentalisierung des Menschen konstituiert. So gesehen ist die Gleichsetzung von Avantgarde und Totalitarismus bloß polemisch.« (Bürger 2004: 202)

Interessanter als die Polemik gegen den Surrealismus scheint ohnehin vielmehr die Frage zu sein, ob die in den meisten Fällen aus bürgerlichen Elternhäusern stammenden Künstler sich in ihrer Kritik an der

4 Was den Stalinismus betrifft, so ist dieser Vorwurf, betrachtet man etwa die Beziehungen zwischen Breton und Trotzki oder eben Masson zum Anarchismus, ebenfalls völlig abwegig. Siehe dazu insbesondere auch den letzten Abschnitt des vorliegenden Beitrags.

bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Mentalitäts- und Habitusformen von ihrem Herkunftsmilieu lösen können. Handelt es sich bei der Antibürgerlichkeit des surrealistischen Avantgardesubjekts also letztlich nur um eine Seite eines »doppelcodierten bürgerlichen Subjekts« (Reckwitz 2006), das sich zwischen Aufklärung und Romantik bewegt? Werden die Surrealisten ihrem Anspruch, die zeitgenössische Gesellschaft radikal zu verändern, gerecht oder verbleiben sie in ihrem Versuch, die bürgerliche Gesellschaft zu überwinden, dennoch innerhalb der bürgerlichen Klasse und ihrer kulturellen Codes?

Bei der Beantwortung dieser Fragen lassen sich mit Blick auf den Surrealismus (aber auch darüber hinaus) drei Wege der avantgardistischen Antibürgerlichkeit unterscheiden: Der eine Weg ist der mit Bezug auf Monnerot oder La Rochelle bereits angesprochene: Die Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft mündet in eine rechts-konservative⁵, zuweilen faschistische Antibürgerlichkeit. Ein zweiter Weg führt zur Verfestigung der Bürgerlichkeit des avantgardistischen Subjekts und zu dem, was Peter Bürger das »Scheitern der Avantgarde« bezeichnet, das heißt, das avantgardistische Subjekt bleibt trotz seines gegenteiligen Selbstverständnisses dem Bürgertum verhaftet. Ein Beispiel für das antibürgerliche Subjekt, das im Feld des Bürgerlichen gefangen leibt, ist innerhalb der surrealistischen Bewegung der Kultursoziologe und Schriftsteller Roger Caillois, der von seiner anfänglich radikalen antibürgerlichen Haltung am *Collège de Sociologie* Ende der dreißiger Jahre (Moebius 2006) zunehmend Abstand nimmt, um schließlich die höchsten Weihen der bürgerlichen Kultur zu erhalten: 1972 Wahl in die *Académie française*, 1978 der *Grand prix national des lettres* sowie der *Prix Marcel Proust* im selben Jahr.

Der dritte Weg, der im Folgenden näher ausgeleuchtet werden soll, zeigt, dass die Antibürgerlichkeit der Avantgarde nicht zwangsläufig dem Bürgerlichen verhaftet bleiben muss. So gibt es eine Reihe von Beispielen antibürgerlicher Subjekte, die sich in ihren politischen und gesellschaftstheoretischen Einstellungen und *trajectoires* nicht mehr allein und umstandslos auf das Bürgerliche reduzieren oder gar in Beziehung zum Faschismus bringen lassen. Um diesen Weg aufzuzeigen und der These entgegenzutreten, dass die Avantgarde immer schon in ihrer (anti-)bürgerlichen Haltung gefangen bleibt, soll in diesem Beitrag untersucht werden, wie eine Vielzahl der Surrealisten und der Intellektuellen in ihrem Umkreis angesichts der realhistorischen Probleme – der drohende Faschismus, die tiefe Krise der Dritten Französischen Republik

5 Hierunter würde beispielsweise auch die Anhänger der konservativen Revolution fallen wie beispielsweise Oswald Spengler, Arthur Moeller van den Bruck oder Ernst Jünger.



Abb. 2: Einladung von *Contre-Attaque* zur Veranstaltung »Gegen die Preisgabe einer revolutionären Position«

bürgerlichen Radikalen, das in den Augen von *Contre-Attaque* hinsichtlich eines revolutionären Umbruchs kläglich versagt. Zugleich ist *Contre-Attaque* auch eine Gegenründung zu der von den Kommunisten dominierten *Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires* (Held 2005: 138; Bürger 2000: 41), von der die Surrealisten ausgeschlossen worden waren. Die Mitglieder von *Contre-Attaque* kritisieren den defensiven Antifaschismus der Kommunisten und der Volksfront, da dieser lediglich auf die Verteidigung der Nation sowie der bürgerlichen Werte der Familie und des Vaterlandes ziele.

Im Gegensatz dazu rufen die Surrealisten »Gegen die Preisgabe einer revolutionären Position« auf (Abb. 2). Anstelle eines rein defensiven Kampfes gegen den Faschismus komme es darauf an, offensiv für eine bessere Welt auf die Straße zu gehen und die Massen zu bewegen. Angeregt durch das Studium der Massenpsychologie Freuds ist es bisweilen sogar Absicht der Gruppe, die Mittel, die der Faschismus zur Fanatisierung und Begeisterung der Massen anwendet, für links-revolutionäre Zwecke zu nutzen. Die herkömmliche Taktik der Arbeiterbewegung habe versagt, so die Anhänger von *Contre-Attaque*, es bedürfe für eine Revolution vielmehr der dionysischen Kräfte des Rausches, der Mythen

in Europa ausbreitenden Faschismus, aufriefen.⁶ Die drei kannten sich bereits vom »Cercle communiste démocratique« (1930-1934), eine nicht-militante, von ehemaligen Mitgliedern der Kommunistischen Partei gegründete Gruppe. Im Gegensatz zum »Cercle communiste démocratique« wollen die Anhänger von *Contre-Attaque* es jedoch nicht bei der Analyse aktueller politischer Probleme belassen, sondern die theoretischen Erkenntnisse praktisch und militant in die Tat umsetzen. Man wendet sich sowohl gegen den Faschismus, gegen den Kapitalismus als auch gegen das im Juli 1935 zustande gekommene Volksfrontbündnis der Kommunisten, Sozialisten und der

6 Hierauf machen die von Marina Galleti zusammengestellten Dokumente aufmerksam, vgl. Bataille (1999), siehe insbesondere Bataille (1999: 124 f.).



Abb. 3: Titelseite der *Cahiers de Contre-Attaque*. Nr. 1 Mai 1936

und der Selbstüberschreitung: In diesem Sinne müsse man die psychologische Faszination der Massen, wie man sie im Faschismus am Werke sieht – Bataille (1978) hatte bereits zu Beginn der dreißiger Jahre die psychologische Struktur des Faschismus eingehend untersucht – konträr zu diesem für einen radikalen Antifaschismus benützen und sich der von den Faschisten ersonnenen Waffen bedienen. Die Revolution habe dabei weder ein nationaler noch eine parteipolitisch kontrollierter Aufstand zu sein, sondern Aufstand der Massen auf der Straße.

Im Inaugural-Manifest der Gruppe Contre-Attaque (Bataille 1970: 379 ff.), das im Oktober 1935 von den Surrealisten (André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret, Jacques-André Boiffard), von den dem Surrealismus nahe stehenden Intellektuellen (Maurice Heine, Claude Cahun und ferner Roger Plin, Pierre Aimery, Jean Delmas) sowie von Georges Bataille, Pierre Klossowski und Georges Ambrosino unterschrieben wird, wendet man sich vor allem an all jene, »die unbedingt und rücksichtslos entschlossen sind, die kapitalistische Herrschaft und ihre politischen Institutionen umzustürzen« (Punkt 1). Das Manifest endet mit dem Aufruf: »Tod allen Sklaven des Kapitalismus!«

Seit dem ersten Treffen der Gruppe, das bei dem Psychoanalytiker Jacques Lacan stattfindet, erhöht sich die Mitgliederzahl rasch auf 50 bis 70 Personen.⁷ Geplant ist auch eine eigene Heftreihe unter dem Titel

7 Bernd Mattheus hat in einer Fußnote seiner Thanatographie, der Biographie Batailles, die Mitglieder folgendermaßen aufgezählt und dabei die Anhänger Batailles zur Zeit von Contre-Attaque kursiv gesetzt (vgl. Mattheus 1984: 301): Adolphe Acker, Pierre *Aimery*, Georges *Ambrosino*, Bataille, Bernard, Jean Bernier, Roger Blin (Schauspieler), J.-A. Boiffard, André Breton, Jacques Brunius, Claude Cahun (Nichte von Marcel Schwob), Louis Chavance, Jacques *Chavy*, René *Chenon*, Lucie Colliard (Sozialarbeiterin), Michel Collinet, Bella *Corvin*, Jean *Dautry*, Jean Delmas, Henri *Dubief*, Pierre *Dugan*, Jean Duval, Paul Éluard, Dr. Gaston

»Cahiers de Contre-Attaque«, von der jedoch nur ein Heft im Mai 1936, als es die Gruppe praktisch nicht mehr gibt, erscheinen wird (Abb. 3).⁸ Die anvisierten Hefte von *Contre-Attaque* sollen eine enge Verbindung zwischen Antifaschismus und Antikapitalismus lancieren, wobei es gelte, das Chaos der Volksfront in eine organische Energie zu transformieren (Le Boulter 1986: 131). Pierre Klossowski beispielsweise fasst den Plan, sich näher mit Charles Fourier zu beschäftigen, der als ein

»Vorläufer« der Bewegung »Contre-Attaque« vorgestellt werden soll. Ebenso gilt Friedrich Nietzsche als Ideengeber der Gruppe. Wie man den Themen der geplanten Heftreihe entnehmen kann, zielt *Contre-Attaque* insgesamt eher auf eine psychologische als ökonomische Analyse der gesellschaftlichen Krisen. Das Interesse gilt insbesondere der Veränderung der Mentalitäten der Menschen und der Bekämpfung jeder nicht-universellen, nationalistischen Gemeinschaft.⁹

Contre-Attaque lässt es aber nicht bei einer Heftreihe bewenden, sondern initiiert auch Versammlungen und Veranstaltungen, auf denen man diskutiert und Vorträge hält. Im Auditorium sitzt übrigens auch Walter Benjamin.

Man setzt sich beispielsweise zum Ziel, den Jahrestag des am 21. Januar 1793 geköpften Louis XVI. in ein großes Volksfest umzu-



Abb. 4: Einladung von *Contre-Attaque* zur Veranstaltung »Les 200 Familles«

Ferdière (Psychiater), Jacques Fischbein, Lucien Foulon, Reya Garbarg, Georges Gilet (ein griechischer Surrealist), Arthur Harfaux, Maurice Heine, Maurice Henry, Georges Hugnet, Janine Jane, Marcel Jean, Pierre Kaan, Pierre Klossowski, Frédéric Legendre, Loris, Dora Maar, Léo malet, Marcel martinet, Suzanne Malherbe, Jehan Mayoux, Georges Michon, Alphonse Milsonneau, Pierre Monatte, Georges Mouton (Arzt), Henry Pastoureau, Collette Peignot (Laure), Benjamin Péret, Germaine Pontabire, Robert Pontabrie, Jean Rollin, Pierre Ruff, Gui Rosey, Yves Tanguy, Robert Valançay, Patrick Waldberg, André Weill. Vgl. auch Bataille (1970: 638 ff.).

8 Das Inauguralmanifest und die Ankündigung der »Cahiers de Contre-Attaque werden im November 1935 durch das Buch »Position politique du surréalisme« von André Breton verbreitet (vgl. Breton 1935).

9 Dass dies nicht nur reine Theorie bleiben, sondern auch in die Praxis umgesetzt werden sollte, beweist die Bildung der selbst-gewählten Gemeinschaft durch Bataille: die Geheimgesellschaft *Acéphale*.

wandeln¹⁰, um dabei die Massen in eine affektive Begeisterung und kollektive Ekstase zu versetzen, die sich dann gegen die faschistischen und nationalistischen Kräfte richten soll (s. Abb. 4). Theoretischer Hintergrund sind hierbei die religionssoziologischen und ethnologischen Studien zur kollektiven Ekstase von Emile Durkheim, Marcel Mauss und Robert Hertz (Moebius 2006), aber auch die Massenpsychologie von Sigmund Freud. Während jedoch Freud vor allem organisierte Massen im Auge hat, schwebt Breton, Bataille und ihren Freunden für ihr antifaschistisches Bündnis eine zwanglose Massenformation vor, die sich im Rausch der Revolution und in der Selbstverausgabung auf egalitärer Basis selbst organisiert (Held 2005: 162). Dabei solle das Individuum nicht einfach in der Masse verschwinden. Statt revolutionärem Märtyrertum befreie sich das Individuum in der revolutionären Ekstase und finde im Moment seiner Selbsttranszendenz eine subjektive Befriedigung. »Wir Revolutionäre« können nur in eine Masse eintauchen, die ihre Könige und Götter enthauptet hat. [so Breton, S.M.] Jeder Fortschritt sei notwendig durch das Verbrechen an einem Heiligen wie ihn der Vater- oder Königsmord darstellt, erkaufte, resümiert Breton nicht ohne Pathos. Es gehe darum, den Vater zu töten, so wie in der Großen Revolution Ludwig XVI. enthauptet worden sei. [...]« (Held 2005: 162 f.) Nach der Interpretation von Jutta Held sucht Breton bei diesem Vaternord nicht nach irgendwelchen Regeln zur Beherrschung der Massen, wie er es Le Bon und indirekt auch Freud vorwirft. »Die Psychologie des Unbewussten soll vielmehr dazu dienen, die Massen aktionsfähiger zu machen.«¹¹

Am 13. Februar 1936 spitzt sich die innenpolitische Lage in Frankreich zu. Das Auto des Sozialisten Léon Blum wird von faschistischen Gruppen eingekreist. Dabei entkommt Blum nur knapp seiner Ermordung. Drei Tage später folgt eine große antifaschistische Demonstration vom Panthéon bis zur Bastille, auf der man zum ersten Mal auch die Gruppe *Contre-Attaque* auf der Straße sieht (Bataille 1970: 639).

Die Gruppe sucht bei dieser Gelegenheit verstärkt den Kontakt mit den Arbeitern und verteilt zu diesem Zweck das unten abgebildete Flug-

10 Die Veranstaltung ist den Großaktionären der Banque de France gewidmet, den »Les 200 Familles«. Die Einladungskarte (gezeichnet von Marcel Jean) zeigt unter dem Hinweis auf den Tag der Exekution einen abgeschnittenen Kalbskopf auf einer Platte. Vgl. dazu auch die Pamphlete auf deutsch in Becker (1998: 118 ff.).

11 Wie sehr übrigens das Thema Masse zu dieser Zeit im Interesse der Avantgarde steht, beweisen zahlreiche Bilder wie beispielsweise die Thematik der Horden und Barbaren bei Max Ernst oder die Massaker- und Opfer-Bilder von André Masson.

blatt (Abb. 5), auf dem man die Forderung nach einem offensiven Gegenangriff auf den Faschismus verstärkt (Short 1968: 159):

»Kameraden,
die Faschisten lynchen Léon BLUM.

Arbeiter, es liegt an uns, auf die Hauptperson einer großen Arbeiterpartei zu achten. Blum hatte vorgeschlagen, das von den Faschisten heimgesuchte Quartier Latin mit Hilfe von 15.000 Proletariern aus den Vorstädten zu reinigen. Die Drohung hatte Wirkung. Kameraden, nur die Furcht vor einer Offensive trifft unsere Feinde. Die Defensive, das ist der Tod! Die revolutionäre Offensive oder der Tod!

Contre-Attaque.« (Bataille 1970: 394)

Zwei Monate nach der Großdemonstration, im April 1936, löst sich die Gruppe auf. Grund ist der Streit über den Begriff »surfascisme«, den Jean Dautry ironisch und analog zum Begriff »Surrealismus« zur Beschreibung der Absichten von »Contre-Attaque« gebraucht hat.¹² Die Selbstbezeichnung als »Überfaschismus« gibt den Surrealisten um Breton einen willkommenen Anlass, sich von »Contre-Attaque« loszusagen und somit die Auflösung der Gruppe zu bewirken. Die Bezeichnung »surfascisme« war zwar nicht im Sinne eines Hyperfaschismus, sondern als eine Überwindung des Faschismus gemeint (Dubief 1970: 52). Die Nähe des Beg-



Abb. 5: Flugblatt von *Contre-Attaque* vom 16. Februar 1936

gründung des Faschismus gemeint (Dubief 1970: 52). Die Nähe des Beg-

12 In ihrem Vorwort zu der von ihr zusammengetragenen Materialsammlung heißt es in einer Fußnote von Marina Galletti: »D'après Henri Dubief, le terme »surfascisme«, qui doit être compris dans le sens du fascisme surpassé, avait été créé par Jean Dautry sur le modèle du terme »surréalisme« (conversation privée, Cachan, juin 1994). Mais Pierre Andler semble réclamer la paternité de ce néologisme (conversation privée, Paris, octobre 1994).« (Galletti in Bataille 1999: 11) Vgl. auch Bataille (1999: 295 ff.).

riffs zum Surrealismus musste aber zweifelsohne die Gruppe um Breton aufbringen.¹³

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass der von Bataille und seinen Freunden initiierte Diskurs gegen das Bürgertum und den Kapitalismus die Adressaten nicht erreicht hat (vgl. auch die Kritik von Short 1968). Die Gruppe Contre-Attaque sieht sich zugehörig zur ausgebeuteten Klasse allein aufgrund ihres subjektiven Bewusstseins, also unabhängig von ihrer sozialen Lage. Die Vorstellung, den Arbeitern wieder gesellschaftliche Anerkennung zuteil werden zu lassen und dabei völlig die materiellen Verhältnisse auszusparen, ist typisch für eine bohémehafte Ferne zur realen Welt der Arbeit. Patrick Waldberg bringt dies in einer



Abb. 6: Titelblatt *Acéphale*.
Religion Sociologie
Philosophie, Ausgabe 2, 1937

rückblickenden Selbstkritik folgendermaßen auf den Punkt: Das Volk habe die Sprache von Contre-Attaque nicht verstanden. Die Obsession Batailles, die Enthauptung Ludwig XVI. zu feiern, habe absolut nichts bewirkt. »Jenes alte Bild, das von den Republikanern im Laufe des 19. Jahrhunderts immer wieder und ohne mehr Erfolg benutzt wurde, fiel der allerbeklemdendsten Gleichgültigkeit anheim und brachte nur ein paar Dandys zum Schmunzeln.« (Waldberg 1995: 361) Die Strategie, die Arbeiterbewegung links zu überholen und symbolisch zu repräsentieren, verrät eine elitäre Grundhaltung, die Klassenzugehörigkeit als vo-

luntaristischen und jederzeit änderbaren Aspekt des Sozialen begreift. Die Surrealisten um Contre-Attaque sind von

»den ökonomischen Wirkungen der Revolution und der Beseitigung sozialer Ungerechtigkeiten [...] weniger berührt. Ihnen galt die Erschütterung über die Anmaßung und Dummheit der herrschenden Klassen viel mehr als das Leiden der ausgebeuteten Opfer. Die ›Idee‹ der sozialen Ungerechtigkeit empöre sie weitaus stärker als ihre Auswirkungen.« (Short 1969: 34 f.)

13 Zum »sur-fascisme« siehe auch die Bemerkungen von Pierre Dugan am 17. April 1936 (in Bataille 1999: 295 ff.).

Acéphale

Nach der Auflösung der Gruppe ruft Bataille mit anderen surrealistischen Dissidenten *Acéphale* ins Leben, wobei unter diesem Namen sowohl eine Zeitschrift als auch eine gleichnamige Geheimgesellschaft gemeint ist. Beide Projekte stehen in unmittelbarem Zusammenhang zu dem von Bataille, Michel Leiris und Roger Caillois 1937 gegründeten *Collège de Sociologie*, dem nach außen wirkenden Organ der Geheimgesellschaft. Die Mitglieder des Collège, unter anderem auch Walter Benjamin und Hans Mayer, verfolgen das Ziel, die vom Zivilisationsprozess zurückgedrängten, aber in den Tiefenschichten des Sozialen noch schlummernden Lebensenergien der kollektiven Ekstase, von Grenzerfahrungen und antiutilitaristischer Verausgabung, die die Durkheim-Schule lediglich in »primitiven« Gesellschaften untersucht habe, für moderne Vergemeinschaftungsformen politisch nutzbar zu machen und zu erneuern.¹⁴ Die modernen Gesellschaften sind in ihren Augen aufgrund ihrer geringen sozialen Kohäsion, des sich ausbreitenden Utilitarismus und der zunehmenden Individualisierung besonders anfällig für faschistische Propaganda und deren Massenerregungen. Den sichersten Schutz vor dem Faschismus sehen sie in der Schaffung frei wählbarer und durch eine intensive sakrale Kraft (kollektive Ekstase, Verausgabungen, Mythen) zusammen Gemeinschaften, so dass das Bedürfnis der Menschen nach affektgeladenen Bindungen nicht den Rechten überlassen werde.



Abb. 7: (oben) Dionysos

Abb. 8: (unten) Acéphale

14 Vgl. zum Folgenden Moebius (2006). Zur Entstehung von *Acéphale* im Haus von Masson im April 1936 in Tossa de Mar vgl. Masson/Thevenin (1980). Siehe auch Masson (1990: 333 ff.).

Eine wichtige Rolle für die Verbreitung der Sakralsoziologie spielt dabei die Zeitschrift des Collège, *Acéphale*¹⁵, die u.a. in allen ihren Ausgaben eine »Wiedergutmachung an Nietzsche« anstrebt, um dessen Denken vor faschistischer Vereinnahmung zu retten.¹⁶ Denn im Gegensatz zur der von Nietzsches Schwester Elisabeth Förster forcierten Anbindung des Werkes an die Nationalsozialisten sieht Bataille in Nietzsche weniger die Propagierung eines arischen Willens zur Macht, als vielmehr eine bejahende und dionysische Überschreitung der Ordnung hin zu einem sog. »niederem Materialismus« und zu einem schöpferischen Lebensrausch der Revolution. Sinnbildlich wird diese nietzscheanisch-dionysische Ausrichtung in dem von André Masson gezeichneten Emblem der Zeitschrift und gleichnamigen Geheimgesellschaft.

Massons Strichzeichnung (Abb. 6), die auf den ersten Blick an die Proportions-skizze des vitruvianischen Menschen von Leonardo da Vinci erinnert, zeigt einen stehenden Mann, die Beine gespreizt, allerdings ohne Kopf und in der rechten Hand ein brennendes Herz, – nach Masson das Herz des Dionysos –, in der linken Hand einen rautenförmigen Dolch, der die dionysische Selbstopferung symbolisieren soll. Anstelle des Geschlechts weist der Mann einen Totenkopf auf, sein offener Bauch lässt Eingeweide hervortreten, sie sind Symbol für ein Labyrinth, gleichsam eine Erinnerung an den Mythos vom Minotaurus sowie Zeichen einer indirekten Kraft. Der Akephalos ist ein Abgesang auf die instrumentelle Vernunft und den Logozentrismus, er soll auch den Tod Gottes symbolisieren sowie den Aufstand der Erde gegen den Himmel, des Niederen gegen das Hohe, die



Abb. 9: *Acéphale* Mont Serrat

- 15 Es gab auch noch eine Geheimgesellschaft, die ebenfalls *Acéphale* hieß, und für die sich Bataille opfern wollte. Auf diese Geheimgesellschaft, die sich ausdrücklich einer »Nietzscheanischen Politik« verschrieb, kann ich hier nicht eingehen, siehe aber Moebius (2006: 253 ff.).
- 16 Nietzsche ist in Frankreich kein unbekannter; Charles Andler, ein Freund von Marcel Mauss, hat Nietzsches Leben und Denken ein mehrbändiges Werk gewidmet, das seit Beginn des ersten Bandes 1920 zur Standardliteratur avancierte.

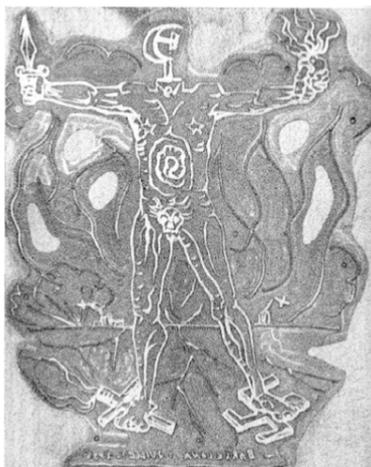


Abb. 10: *Barcelona Acéphale*

Idee eines neuen, aber dezentrierten Menschengottes.¹⁷ Auch andere Bilder vom kopflosen Gott finden sich in der Zeitschrift (s. Abb. 7, 8 und 9).¹⁸

Das Projekt *Acéphale* fällt in die Zeit des Spanischen Bürgerkriegs. Massons Zeichnungen sind auch in diesem Kontext zu betrachten. So symbolisiert beispielsweise das *Acéphale*-Bild mit dem Titel »Dionysos« (Abb. 7) nach Masson (1980: 27) die vor dem Spanischen Bürgerkrieg stattfindenden Arbeiteraufstände aus dem Jahr 1934 in Asturien.

»Dionysos« steht in diesem Zusammenhang für die Themen des Tragischen, der Wiedergeburt und des Niederen. Das Bild zeigt mit dem Aufbegehren der niederen dionysischen Kräfte – gemäß Batailles Theorie des niederen Materialismus (Moebius 2006: 142 ff., 331 ff.) – gleichsam die Revolte der bislang unterdrückten sozialen Kräfte.

Acéphale verfolge eine so genannte »Nietzschanische Politik«, heißt es in einem Dokument. Man wolle dem marxistischen Verständnis des Kampfes ein nietzschanisches entgegensetzen (Bataille 1999: 405). Bataille, der bereits Mitte der zwanziger Jahre mit Michel Leiris und André Masson eine nietzschanisch-orphische Gemeinschaft gründen wollte, geht es dabei vor allem um zweierlei: erstens um das Ausloten neuer Erfahrungsweisen selbsttranszendierender, expressiv-transgressiver Gemeinschaft (communitas/Turner) – hierbei orientiert man sich gleichermaßen an der Soziologie der Durkheim-Schule und an Nietzsches Philosophie – und zweitens um die Aufhebung von Politik im Religiösen, d.h. um sakralisierte Politik, in der alltägliches religiös-mythisches Leben und Politik keine Gegensätze mehr bilden und sich auf diese Weise neue, verbindliche Vergemeinschaftungsformen konstituieren würden.

17 Das *Acéphale*-Bild mit dem Titel »Dionysos« symbolisiert nach Masson (1980: 27) die vor dem Spanischen Bürgerkrieg stattfindenden Arbeiteraufstände aus dem Jahr 1934 in Asturien.

18 Die Zeichnungen erinnern an die die antiken Mythen ironisierenden Graphiken aus dem zusammen mit Georges Bataille erstellten, 1936 veröffentlichten Buch *Sacrifices* (vgl. dazu auch Will-Levaillant 1980: 45).

Sowohl die Zeitschrift als auch die Geheimgesellschaft *Acéphale*, so ist kritisch anzumerken, verweisen auf bürgerliches Denken. Bei den Geheimriten kommt nicht nur die erwähnte bürgerliche Absonderung zum Vorschein, sondern auch jene elitäre Abkoppelung und Auserwähltheit, wie man sie von anderen Geheimgesellschaften, Orden oder auch den Freimaurern kennt.

Dennoch kündigt sich in der Zeitschrift *Acéphale* bereits ein Weg an, der schließlich im Falle von André Masson zu konkreten, über die auf das Bürgertum gerichtete Kritik hinausgehenden politischen Zielvorstellungen führt. Die in *Acéphale* propagierte führerlose, anti-utilitaristische und herrschaftsfreie, also kopflose Gesellschaft und Re-



Abb. 11: André Masson:
(oben) Tötet die Armen
(1936/37), (unten) Die neue
Hostie (1936)



Abb. 12: Goya:
(oben) Que se rompa la
cuerda (1815),
(unten) Disparate de miedo
(1816-23)

volte der/des Niederen, wird zum Ausgangs- und Zielpunkt für Massons politisches Engagement gegen die Kirche und den Faschismus auf Seiten der antifaschistischen Milizen im Spanischen Bürgerkrieg. Die politische, von *Acéphale* inspirierte Ausrichtung wird besonders deutlich in jenen Zeichnungen André Massons, die in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Spanischen Bürgerkrieg stehen. Als erstes ist hier der erst vor einigen Jahren entdeckte Zinkplatten-Entwurf »Barcelona *Acéphale*« zu nennen (s. Abb. 10).

Masson gelangt hierbei zu einer eindeutigeren Bildsprache und Parteinahme als in den vor allem am Mythos orientierten zivilisa-

tionskritischen Zeichnungen in der Zeitschrift *Acéphale*¹⁹, die sich jenseits von gut und böse zu situieren versuchen.²⁰ Anders als in den Zeichnungen der Zeitschrift sind hier unmissverständlich politisch konnotierte Symbole zu sehen: das Kreuz, das für den General Franco unterstützenden Klerus steht, das Hakenkreuz sowie Hammer und Sichel und im Hintergrund das sich im Krieg befindende und brennende Barcelona.

Die Skizze des Barcelona Acéphale steht in direkter Verbindung zu Massons Erfahrungen des Spanischen Bürgerkriegs und der Gruppe Acéphale.²¹ Das kommunistische Symbol von Hammer und Sichel, das anstelle des Kopfes steht, motiviert gewissermaßen den Nietzscheanischen Körper dazu, sowohl den Klerus als auch den Faschismus zu bezwingen. Hammer und Sichel stehen dabei nicht für die Treue zur Kommunistischen Partei Spaniens, sondern allgemein – und wie man kritisch hinzufügen muss, die Linke zu undifferenziert wiedergebend – für den Antifaschismus und die Spanische Revolution; im Juni 1936 schreibt Masson, für ihn habe die Welt mehr als eine orthodox-marxistische oder nationale Bedeutung, er bleibe hartnäckig revolutionär. Masson bringt den organisierten Antifaschismus in Verbindung mit dem nietzscheanischen Acéphale, wodurch er sowohl eine Engführung zwischen Marxismus und Nietzscheanismus erreichen will als auch beide gleichzeitig modifiziert: Mehr noch als Bataille kritisiert er am orthodoxen Marxismus die Überbetonung des rationalen Willens und der Produktion bzw. einen Ausschluss des Ekstatischen, Irrationalen und Unproduktiven. Dieser Ausschluss unterminiere die Wirksamkeit des Marxismus für eine politische Theorie der Massen und die Freiheit des Einzelnen. Masson reiht sich mit dieser Kritik in die Kreise um Bataille und die Surrealisten ein, die während des Spanischen Bürgerkriegs politisch den Anarchisten und Trotzlisten näher stehen als den Kommunisten. Vehement – aber letztendlich vergeblich – rufen die Surrealisten die Volksfrontregierung dazu auf, dem revolutionären Spanien mit Waffen und Truppen zur Seite zu stehen (Lewis 1988: 141 ff.). An Massons Zeichnungen lassen

19 Ebenfalls ist die Bildsprache des Zinkplatten-Entwurfs eindeutiger als die 1938 publizierten Stierkampf bildern Siehe dazu: *Im Spiegel der Tauromachie* (vgl. Leiris/Masson 1982), Zeichnungen, bei denen die Corrida ein Spiegel oder eine Metapher des Bürgerkriegs darstellt.

20 Zur »Zähmung« Massons, das heißt zur (bis hinein in die biographischen Angaben zu ihm) vollständigen Ausblendung seines Engagements und seiner Arbeiten mit einer eindeutigen politischen Bildsprache vgl. etwa das Buch zur Ausstellung »André Masson. Rebelle des Surrealismus«, hg. von Reifenscheid (1998). Die meisten Kataloge zu Massons Arbeiten weisen jedoch (ob zufällig oder nicht) genau an diesem Punkt eklatante Mängel und Lücken auf.

21 Vgl. zum Folgenden auch Greeley (2006: 120 ff.).

sich die über eine antibürgerliche Haltung hinausgehende Position surrealistischer Politik sehr gut und klar erkennen. Zudem gelingt es ihm im Vergleich zu den anderen Acéphale-Mitgliedern, die azephalische Theorie des dezentrierten Selbst (Poling 2008) und der permanenten Subjekttransformation in einen eindeutigen antifaschistischen Widerstand zu übersetzen.

Die Barcelona-Acéphale-Zinkplatte entsteht zur gleichen Zeit, als sich Masson dem Anarchistischen Zentralkomitee der Antifaschistischen Milizen in Barcelona anschließt. Ab diesem Zeitpunkt entwirft er Symbole und Abzeichen für unterschiedliche Internationale Brigaden, wie zum Beispiel für die Irische Kommunistische Brigade (Greeley 2006: 119 ff.), arbeitet für die anarchistische Regierung in Barcelona und beginnt antifaschistische Karikaturen zu zeichnen. Diese orientieren sich an den Radierungen über Die Schrecken des Krieges von Francisco Goya (Charbonnier/Masson 1985: 115; Ades 1994: 17 f., s. Abb. 11 und 12), der während des Spanischen Bürgerkriegs zu einem inspirierenden Idol der republikanischen Künstler avanciert (Kollinger 1986).



Abb. 13: Andre Masson: (links) Ein befriedeter Priester (1936), (rechts oben) Sie verstehen sich einander gut (1936), (rechts unten) Die Regulares (1937)

Masson richtet seine Kritik dabei vor allem gegen Franco und die katholische Kirche. Die Zeichnungen erscheinen unter anderem in der (von dem Personalisten Emmanuel Mounier (Gründer von Esprit) betriebenen) christlich-sozialistischen Zeitschrift *Le Voltigeur français*, in der

von Eluard herausgegebenen Solidarité sowie in dem Journal Le Spectateur des arts. Auf den Zeichnungen, die an Bilder aus der Zeitschrift Acéphale erinnern, erkennt man meistens Bischöfe, Generäle und marokkanische Söldner (die regulares), die als blutrünstige und geldgierige Mino-tauren oder Totenköpfe mit Eselsohren dargestellt werden (Abb. 13).

Masson nähert sich zu dieser Zeit auch wieder den Surrealisten an. Ab 1938 engagiert er sich in der von Breton, Diego Rivera und Leon Trotzky gegründeten antistalinistischen *Fédération Internationale de l'Art Révolutionnaire Indépendant* (F.I.A.R.I.) und deren Zeitschrift *Clé*.²² Das Titelblatt der zweiten Ausgabe von *Clé* (Abb. 14) zeigt

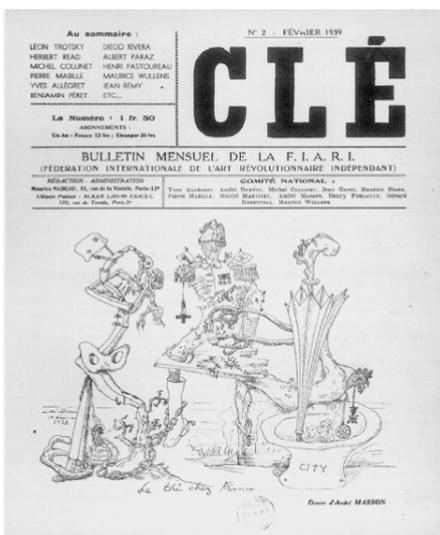


Abb. 14: *Clé*, Nr. 2, Februar 1939

Franco, die Nazis und das britische Finanzkapital, das Franco unterstützt hat, weil es in ihm ein Bollwerk gegen den Kommunismus sah. Der englische Banker wird hier dargestellt als Schirm mit Hühnerklauen beim *Afternoon Tea*; er sitzt dabei auf einer Toilette in Londons Finanzzentrum, in der *City*.²³ Über Franco, Hitler, die katholische Kirche und den Kapitalismus hinaus, richtet sich die Kritik der Zeitschrift auch an das totalitäre Regime der UDSSR (Breton 1989) und an die Spanischen Kommunisten, denen man vorwirft, die Spanische Revolution verraten zu haben (Lewis 1988: 143). Die politischen Positionen von *Clé*, also die Kritik am Faschismus, an der Nichteinmischungshaltung der Briten und der *front populaire*, der Kirche und an den Kommunisten, ähneln den Standpunkten von *Contre-Attaque* (Greeley 2006: 137) und führen insofern *Contre-Attaque* fort.

22 Vgl. dazu das Gründungsmanifest »Für eine unabhängige revolutionäre Kunst« in Breton (1989: 28-34).

23 Im März 1939 wird dieses Bild auch von der *Jeunesse socialiste de la Seine* in ihrer Zeitschrift *Révolution* (Nr. 57) abgedruckt (vgl. Béhar 2002: 323).

Insgesamt ist festzuhalten, dass – wie nicht zuletzt auch Massons Bilder zeigen – die surrealistische Politik in den 30er Jahren weder zum entwicklungsrelevanten Vorgänger faschistischer Ästhetisierung²⁴ avanciert noch sich auf eine bloß antibürgerliche Haltung beschränkt, sondern vor allem gegen den Faschismus, den Kapitalismus und Stalinismus gerichtet ist. Die Politik findet ihren Ausdruck nicht nur in Bildern, sondern auch in Manifesten, Flugschriften, Plakaten, Karikaturen oder Zeitschriften. Dabei nähern sich die Surrealisten, insbesondere André Masson mit seinen *Acéphale*-Zeichnungen, einer mythologisierenden Bildsprache an, die sich zivilisationskritisch mit den anthropologischen, mythischen und psycho-analytischen Dimensionen von Politik auseinandersetzt. Diesem Politikverständnis nach sind die mächtigsten politischen Antriebskräfte im kollektiven Unbewussten (Held 2005: 182) und in den Spaltungen des

Subjekts zu suchen. Wie bei anderen Surrealisten, man denke beispielsweise an Michel Leiris (Moebius 2006), geht auch diese Position über eine Kritik an der bürgerlichen Spießigkeit und Saturiertheit hinaus. Vielmehr liefert Masson ein spezifisches Beispiel für die avantgardistische Überschreitung der bohémehaften und bürgerlichen Antibürgerlichkeit.

Wie bereits Benjamin kritisiert hat, bietet die Art von surrealistischer Bildsprache zwar keine analytische Aussage zum Faschismus und bleibt so hinter Bildern von Grosz und Heartfield sowie allgemein hinter gesellschaftstheoretischen Erklärungen vielleicht zurück. Dennoch ist sie eine nicht mehr dem Bürgertum unmittelbar zuzurechnende, eigenständige politische Artikulation sowie eine aussagekräftige Reaktion auf die »sozialen Veränderungen, die ihrerseits Ursache des Faschismus waren« (Held 1989: 69).

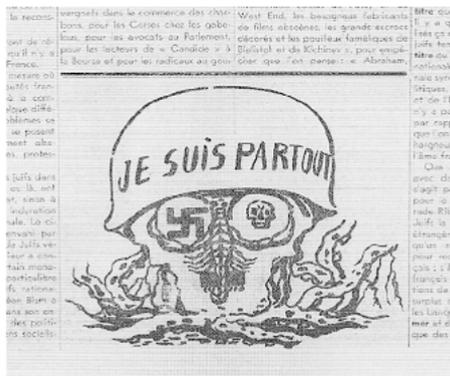


Abb. 15: *Je suis partout*, *Le Voltigeur français*, Nr. 7-8, 1939

24 Zu Plakaten und Flugblättern der Nationalsozialisten vgl. Herf (2006).

Literatur

- Ades, Dawn (1994): *André Masson*, Barcelona: Ediciones polígrafia.
- Bataille, Georges (1970): *Œuvres complètes I*, Paris: Gallimard.
- Bataille, Georges (1978): *Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität*, München: Matthes & Seitz.
- Bataille, Georges (1999): *L'Apprenti Sorcier. Du Cercle Communisme Démocratique à Acéphale. Textes, Lettres et Documents (1932-1939)*. Hg. v. Marina Galletti, Paris: La Difference.
- Becker, Heribert (Hg., 1998): *Es brennt! Pamphlete der Surrealisten*, Hamburg: Nautilus.
- Béhar, Henri (Hg., 2002): *Le Surréalisme dans la presse de gauche (1924-1939)*, Paris: Méditerranée.
- Breton, André (1935): *Position politiques du surrealism*, Paris: Éditions du Sagittaire.
- Breton, André (1989): *Das Weite suchen*, Frankfurt am Main: Atheneum.
- Breuer, Gerda (Hg., 1997): *Die Zähmung« der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*, Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld.
- Barr Jr., Alfred (1936): *Cubism and Abstract Art*, New York: MOMA.
- Bürger, Peter (1971): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bürger, Peter (2000): Ursprung des postmodernen Denkens, Weilerswist: Velbrück.
- Bürger, Peter (2002): »Wider die Meisterwerke. Im Plan des Surrealismus stand ursprünglich mehr als Kunst: Einwände gegen Werner Spies' Düsseldorfer Schau«. In: *Lendemains*, Nr. 107/108 (2002), S. 229-231. Ebenfalls erschienen in: *FAZ* vom 12.10.2002, Nr. 237, S. 36.
- Bürger, Peter (2004): »Der Surrealismus im Denken der Postmoderne. Ein Gespräch«. In: Cornelia Klinger/Wolfgang Müller-Funk (Hg.): *Das Jahrhundert der Avantgarden*, München: Fink, S. 199-210.
- Camus, Michel (Hg.) (1995): *Acéphale 1936-1939*, Paris: Édition Jean-Michel Place.
- Charbonnier, Georges/Masson, André (1985): *Entretiens avec André Masson*, Paris: Ryôan-Ji.
- Dröge, Franz/Michael Müller (1995): *Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder Die Geburt der Massenkultur*, Hamburg: eva.
- Dubief, Henri (1970): »Témoignage sur ›contre-attaque‹ (1935-1936)«. In: *Texture* (6), S. 52-60.

- Goutier, Jean-Michel (2002): »Der Surrealismus unter dem Druck der Politik«. In: Werner Spies (Hg.): *Surrealismus 1919-1944. Die surrealistische Revolution*, Düsseldorf: Hatje Cantz.
- Greenberg, Clement (1986): *The Collected Essays and Criticism. Vol. I*, hg. v. John O'Brian, Chicago/London: Chicago University Press.
- Greeley, Robin Adèle (2006): *Surrealism and the Spanish Civil War*, New Haven/London: Yale University Press.
- Held, Jutta (1989): »Faschismus und Krieg. Positionen der Avantgarde in den dreißiger Jahren«. In: Dies. (Hg.): *Der Spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste. Schriften der Guernica-Gesellschaft 1*, Hamburg: Argument Verlag, S. 53-75.
- Held, Jutta (2005): *Avantgarde und Politik in Frankreich. Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste*, Berlin: Reimer.
- Hersh, Jeffrey (2006): *The Jewish Enemy. Nazi Propaganda during World War II and the Holocaust*, Cambridge/London: Belknap Press of Harvard University.
- Joas, Hans (1992): *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Klinger, Cornelia (2004): »Die Utopie der Versöhnung von Kunst und Leben. Die Transformation einer Idee im 20. Jahrhundert: vom Staat als Kunstwerk zum life-style des Individuums«. In: Dies./Wolfgang Müller-Funk (Hg.): *Das Jahrhundert der Avantgarden*, München: Fink, S. 211-245.
- Kollinger, Ruth (1986): »Goyas »Desastres de la Guerra« und ihre Bedeutung für die Kunst im Spanischen Bürgerkrieg«. In: Peter Spielmann (Hg.): *Für Spanien. Internationale Kunst und Kultur zum Spanischen Bürgerkrieg, Museum Bochum 1986*, Bochum: Museum Bochum. S. 15-23.
- Le Boulter, Jean-Pierre (1986): »Inédit de Georges Bataille »Du temps de contre-attaque: l'enquête sur les Milices««. In: Dominique Lecoq (Hg.): *Georges Bataille et la pensée allemande. Cahiers Georges Bataille*, Paris: Amis de Georges Bataille.
- Leiris, Michel/Masson, André (1982): *Im Spiegel der Tauromachie*, München: Matthes & Seitz.
- Lewis, Helena (1988): *The Politics of Surrealism*, New York: Paragon House.
- Masson, André/Thévenin, Paule (1980): »Acéphale ou l'illusion initiatique«. In: *Les cahiers obliques, No. 1*, Paris. Édition Roger Borderie, S. 23-30.
- Masson, André (1990): *Les années surrealistes. Correspondance 1916-1942*, hg. v. F. Levailant, Paris: La manufacture.

- Mattheus, Bernd (1984): *Georges Bataille. Eine Thanatographie I*, München: Matthes & Seitz.
- Moebius, Stephan (2005): »Die Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis. Die historischen Avantgardebewegungen und die Postmoderne«. In: Lutz Hieber/Stephan Moebius/Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.): *Kunst im Kulturkampf. Zur Kritik der deutschen Museumskultur*, Bielefeld: transcript, S. 47-61.
- Moebius, Stephan (2006): *Die Zauberlehrlinge. Soziologiegeschichte des Collège de Sociologie 1937-1939*, Konstanz: UVK.
- Nadeau, Maurice (1986): *Die Geschichte des Surrealismus*, Frankfurt am Main: Rowohlt.
- Pierre, José (1980, Hg.): *Tractes surréalistes et déclarations collectives, Tome I: 1922-1939*, Paris: Chirat.
- Poling, Clark V. (2008): *André Masson and the Surrealist Self*, New Haven/London: Yale University Press.
- Reckwitz, Andreas (2006): *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist: Velbrück.
- Reifenscheid, Beat (Hg., 1998): *André Masson. Rebell des Surrealismus*, Bielefeld: Kerber.
- Rubin, William (1968): *Dada, Surrealism, and their heritage*, New York: MOMA.
- Short, Robert S. (1968): »Contre-attaque«. In: Ferdinand Alquié (Hg.): *Entretiens sur le Surréalisme*, Paris: Mouton, S. 144-176.
- Short, Robert S. (1969): »Die Politik der surrealistischen Bewegung«. In: Walter Laqueur/George L. Mosse (Hg.): *Linksintellektuelle zwischen den beiden Weltkriegen*, München: Nymphenburger Verlags-handlung, S. 7-40.
- Spies, Werner (Hg., 2002): *Surrealismus 1919-1944. Die surrealistische Revolution*, Düsseldorf: Hatje Cantz.
- Spiteri, Raymond/LaCoss, Donald (2003, Hg.): *Surrealism, Politics and Culture. Studies in European Cultural Transition*, Vol. 16, Hants: Ashgate.
- Vailland, Roger (1948): *Le Surréalisme contre la revolution*, Paris: Editions Sociales.
- Waldberg, Patrick (1995): »Acéphalogramm«. In: Bernd Mattheus (1995): *Georges Bataille. Eine Thanatographie III*, München: Matthes & Seitz, S. 357-366.
- Will-Levaillant, Françoise (1980): »Bataille, Masson, ou l'incongruïté des signes«. In: *Bataille 2 Andre Masson. Les monts d'auvergne*, Billom: Association Billom Bataille, S. 43-50.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Becker 1998: 130. – Abb. 2: Bataille 1970: 393. – Abb. 3: Mattheus 1984: 297. – Abb. 4: Bataille 1970: 394. – Abb. 5: Bataille 1970: 394. – Abb. 6: Camus (Hg.) 1995: Acéphale Titelblatt Heft 2 vom 21. Januar 1937. – Abb. 7: Camus (Hg.) 1995: Acéphale Heft 3-4, Juli 1937, S. 6. – Abb. 8: Camus (Hg.) 1995: Acéphale Heft 3-4, Juli 1937, S. 10. – Abb. 9: Camus (Hg.) 1995: Acéphale Heft 2 vom 21. Januar 1937, S. 4. – Abb. 10: Greeley 2006: 118. – Abb. 11: Greeley 2006: 142-144. – Abb. 12: Greeley 2006: 135. – Abb. 13: Greeley 2006: 140. – Abb. 14: Greeley 2006: 136. – Abb. 15: André Masson: Le thé chez Franco, 1939. Titelblatt der Zeitschrift Clé. Bulletin mensuel de la F.I.A.R.I. (Fédération Internationale de l'Art Révolutionnaire Indépendant), Nr. 2, Februar 1939. – Abb. 16: Greeley 2006: 137.

Psychedelische Plakate in der *Counter Culture* der USA

LUTZ HIEBER

Das Verhältnis von künstlerischen Avantgarden und Politik stellt sich aus US-amerikanischer Sicht anders dar als aus deutscher. Dies sowohl bezüglich der Politisierung der Kunst wie auch bezüglich der politischen Funktion von Kunst.

In den 1960er Jahren bedeutete Politisierung der Kunst in den USA, dass sich Gruppen von Künstlerinnen und Künstlern aus der Beaux-Arts-Konvention, also von Gemälde und Skulptur als Kernbereich künstlerischer Praktiken, verabschiedeten. Vor allem die Psychedeliker in San Francisco erschlossen – für den in Deutschland vorherrschend gebliebenen Traditionalismus unvorstellbar – das Plakat als Kunstgattung. Das psychedelische Plakat wurde bald in das Leitmuseum der USA, das Museum of Modern Art in New York, aufgenommen.

Der Stamm des Wortes »psychedelisch« ist griechisch. »Psyche« ist zu übersetzen als »Seele«, »deleín« als »offenbar machen«.

Das *psychedelische Plakat* ist, ebenso wie der *Acid Rock* (Jimi Hendrix, Grateful Dead, Big Brother and the Holding Company mit Janis Joplin, The Doors mit Jim Morrison und andere), eng mit der *Hippie-Kultur* San Franciscos verbunden. Von deutschen Autoren wird diese Bewegung oft missverstanden, weil sie mit jenen Typen von Jugend- und Protestkulturen in einen Topf geworfen wird, die in den späten 1960er Jahren in der Bundesrepublik von sich reden machten.

So fasst der Plakat-Fachmann Jürgen Döring die Hippie-Bewegung schlichtweg als eine Art europäischen Export nach Kalifornien. Die Beatles, die aus Liverpool stammten, prägten damals die bundesrepu-

blikanische Populärkultur. Ihr Einfluss soll, durch den reinen Willensakt einer kleinen Gruppe, die Hippie-Kultur ausgelöst haben: »Ende 1965 begann in San Francisco das, was später als Flower Power oder Hippie-Bewegung weltweit sich ausbreiten sollte. Die Mitglieder der Kommune The Family Dog erklärten San Francisco zum Liverpool der USA und organisierten im Avalon Ballroom Konzerte und Tanzveranstaltungen, aus denen der Westcoast Sound, die Psychedelicbewegung hervorgingen« (Döring 1994: 170). Die eurozentristische Sichtweise legt sich die Dinge zurecht, indem sie die Hippie-Kultur auf eine nach Kalifornien transportierte Form des bei uns Wohlbekannten reduziert. Auf diesem Wege scheint sich der Autor die Mühe genauerer politischer, soziologischer und kulturgeschichtlicher Untersuchungen sparen zu können.

Ähnlich oberflächlich geht der Germanist Hecken vor, wenn er sowohl die bundesrepublikanischen Gammler wie auch die US-amerikanischen Hippies aus der deutschen Bohème-Tradition des frühen 20. Jahrhunderts herleitet: »Weder die Gammler noch die Hippies haben mehr an Selbstverpflichtungen und Handlungsbegründungen als die alte Bohème. Nur eines ist anders: dass sie nicht mehr unter dem Diktat weitverbreiteten materiellen Elends leben müssen. Ihre Armut ist selbst gewählt« (Hecken 2006: 144). Diese Leute, so beurteilt er auch die Hippies aus der deutschen Ferne, haben »alles getan, um nicht mehr ›brav‹ auszusehen. Je weiter die sechziger Jahre voranschreiten, desto abgerisener wird ihre Kleidung« (a. a. O.: 164). Würde er jedoch die zeitgenössischen Beobachter zur Kenntnis nehmen, sprängen auch ihm die Gegensätze zwischen Gammlern und Hippies ins Auge. Heckens Beschreibung passt allein auf die Gammler, die »in Haltung und Kleidung lebendiger Protest« waren; »ungepflegt und teilweise heruntergekommen, störten sie das bürgerliche Sauberkeitsempfinden entschieden« (Hollstein 1969: 38). Dagegen hebt ein sorgfältiger recherchierender Kenner aus Kalifornien hervor, dass sich die Hippies durch einen bestimmten Habitus auszeichneten, durch eine kommunikative und theatralische Haltung. »Sie bezeichneten sich als Dandies und Ladies«, und »sie trugen auffallend modische Kleidung«, die sich gerne am Stil der Epochen von Queen Victoria oder King Edward orientierte (Perry 1984: 6; übers. L. H.).

Auch Wolfgang Kraushaar, Politologe und Spezialist für die bundesrepublikanische 1968er Bewegung, sieht die Hippie-Kultur durch die mitteleuropäische Brille. Die Hippie-Kultur ist für ihn in erster Linie eine Drogenkultur. Als eines ihrer wesentlichen Ereignisse sieht er den Umzug »Death of Hippie« in San Francisco am 6. Oktober 1967. Dass dieser »Trauerakt« am ersten Jahrestag des Inkrafttretens des kalifornischen Gesetzes stattfand, das Besitz und Verkauf von LSD unter Stra-

fe stellte, gilt ihm als Beleg dafür, »wie konstitutiv der Drogenkonsums für die Subkultur ganz offenbar war«. Die Veranstaltung, die nach seiner Vorstellung »die Flower-Power-Bewegung symbolisch zu Grabe getragen« haben soll, fasst er »als eine Art Befreiungsschlag gegenüber den Kräften des Kommerzes« (Kraushaar 2008: 27 f.). Dagegen zitiert der Chronist aus San Francisco ausführlich aus der Pressemitteilung zum Ereignis, die zeigt, dass der Umzug eine »titanische Anstrengung erkennen lässt, den Traum vor seiner Publicity zu bewahren« (Perry 1984: 243; übers. L. H.). Die Veranstaltung war als »attack on media« (a. a. O.) konzipiert, als Kritik an der sensationslüsternen Medienöffentlichkeit. Das symbolische »Death of Hippie« machte also deutlich, dass die Demonstranten die Illustrierten und die Presse verabscheuten, die ihre Kultur zerstörte, weil diese nur an Schockierendem interessiert war und reißerische Falschheiten verbreitete. Außerdem ist festzuhalten, dass sich die Hippie-Kultur mit ihren spezifischen Erzeugnissen – anders als Kraushaar meint – durchaus in die kommerzielle Welt eingliederte. Ein kommentiertes Straßenverzeichnis des Hippie-Viertels Haight-Ashbury (Samhill 1967) weist Geschäfte für Hippe-Mode aus; Verleger und Händler bedienten die Nachfrage der neuen Poster-Kultur; Konzertveranstalter – darunter der geschäftstüchtige Bill Graham – präsentierten die Bands des Acid Rock in *dance concerts*, und selbstverständlich erhielten viele dieser Bands Verträge mit den großen Firmen der Plattenindustrie.

Sicher spart es Mühe, einfach von den bekannten westdeutschen Erfahrungen auszugehen und diese zu verallgemeinern, statt sich intensiv mit dem Fremden zu beschäftigen. Doch am Ende kommt nichts anderes heraus als Projektionen des Eigenen auf eine andersartige politische Kultur. Nachlässigkeiten sind die Folge, und sie rächen sich auf dem Fuße. Zur Illustration noch ein paar Beispiele der zitierten Autoren.

Der Plakatspezialist Döring schreibt ein englisches Personality-Poster Bob Dylans, das der Londoner Martin Sharp entwarf, fälschlich dem psychedelischen Künstlerduo Stanley Mouse und Alton Kelley aus San Francisco zu (Döring a. a. O.). Er verwechselt England und Kalifornien. Sollten Wissenschaftler nicht mehr Sorgfalt walten lassen?

Auch der Germanist Hecken macht grundlegende Fehler. Einer davon besteht darin, dass er geflissentlich den Unternehmergeist der Hippie-Kultur unter den Teppich kehrt, der sich beispielsweise im Mode-, im Musik- und im Posterbusiness ausdrückt. Dadurch stülpt er auch ihr jene Grundeinstellungen über, die der aus der bundesrepublikanischen Protestkultur geläufig sind, nämlich »eine ganz radikale Variante der Konsum- und Kulturkritik« (Hecken 2006: 144).

Beim Politologen Kraushaar weist die Darstellung der Hippie-Kultur ebenfalls mehrere Mängel auf. Einer besteht darin, dass er ein Plakat von Bowen zum *Human Be-In* am 14. Januar 1967 im Golden Gate Park in San Francisco erwähnt, das mit der Titelzeile »Pow-Wow – A Gathering of the Tribes« warb und auch »Nude Dancing« angekündigt habe, bei dem im Mittelpunkt der Grafik »die Porträts von einem halben Dutzend Indianern« standen (Kraushaar 2008: S. 26). Tatsächlich jedoch handelt es sich bei diesem Blatt nicht um ein Plakat, sondern um einen der insgesamt fünf Handzettel, die für das Human Be-In erschienen – darauf wird noch zurückzukommen sein. Allerdings findet sich weder auf einem der Plakate noch auf einem der Handzettel die Ankündigung »Nude Dancing«. Außerdem, um nur ein weiteres Beispiel zu nennen, ordnet er die psychedelischen Plakate schlichtweg, dem deutschen Kulturverständnis entsprechend, als »kunsthandwerkliche« Gegenstände ein (a. a. O.: 30). Damit bewegt er sich in Begrifflichkeiten, die zwar in Deutschland noch immer hartnäckig aufrecht erhalten werden, die aber für die USA längst überwunden sind. Denn dort gilt seit den 1930er Jahren – auch darauf wird noch zurückzukommen sein – die Unterscheidung von reiner Kunst (*high art*), auf der einen und Kunsthandwerk (*low art*) auf der anderen Seite, als überholt.

Liegt bei solchen wissenschaftlichen Autoren nicht etwas viel Oberflächlichkeit vor? Muss es da noch wundern, dass die Bewegung aus San Francisco ohne viel Federlesens in die Schublade jener Überzeugungen und Denkweisen gezwängt wird, die aus der bundesrepublikanischen Studentenbewegung geläufig sind?

Unsere bundesrepublikanische Kultur ist mit einem geschichtlich bedingten Politikbegriff und mit einem geschichtlich bedingten Kunstbegriff verbunden. Wenn andere Länder durch diese germanozentristische Brille gesehen werden, sind Fehleinschätzungen unvermeidlich.

1. Kulturen diesseits und jenseits des Atlantiks

Im deutschen kunstwissenschaftlichen Diskurs wird im Allgemeinen kein Unterschied zwischen der klassischen Moderne und der historischen Avantgarde gemacht, weil herausragende Werke der Avantgardisten gerne musealisiert und dadurch dem traditionellen Kunstbetrieb zwangsweise einverleibt werden. Die Abgrenzungen lassen sich jedoch klar bezeichnen. Die *klassische Moderne* hielt stets an der Autonomie des Kunstwerks fest. Die *Avantgardisten* dagegen bekämpften diese

Doktrin und erweiterten den Kunstbegriff weit über die Beaux-Arts-Tradition hinaus.

Das *autonome Kunstwerk* ist von einem einzelnen Künstler geschaffen. Es wird in kontemplativer Haltung im Theater oder im Museum rezipiert, also in speziellen Institutionen. Kunst und Berufstätigkeit sind streng getrennt. Diese Trennung soll ermöglichen, dass der Bürger, der in seinem Alltag in zweckrational bestimmte Praxis eingebunden ist, einen Ort findet, wo er die Fülle seiner Anlagen pflegen und entfalten kann. Im Reich der Kunst, das von der Lebenspraxis geschieden ist, soll die Beschränkung auf berufliche Teilfunktionen korrigiert werden können.

Mit der Trennung von Kunst und Alltagspraxis sind allerdings Gefahren verbunden. Denn wenn die Kunst aus der Lebenspraxis, aus der Berufstätigkeit herausgehalten ist, wird sie kaum auf diese zurückwirken können. Zwar »zehrte« die autonome Kunst »von der Idee der Humanität« (Adorno 1970: 9). In ihrer Sphäre soll sich der Mensch zu Höherem erheben können; dagegen kann und muss er sich im Berufsleben – ohne Rücksicht auf humane Werte – zweckrational verhalten.

Die europäischen Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts haben die Gefahren erkannt, die mit der Trennung von Erhebung durch die Kunst auf der einen und der schnöden Alltagspraxis auf der anderen Seite verbunden sind. Ihre Kunst ist dadurch bestimmt, »dass sie sich nicht vom Alltag trennen will, sondern ihn enthält, begreift und verändert« (Bloch 1978: 163). Deshalb starteten die Avantgardisten einen permanenten Angriff auf den Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft. Sie negierten »die Institution Kunst als eine von der Lebenspraxis der Menschen abgehobene« und versuchten, indem sie den Funktionsmodus der Kunst in der Gesellschaft revolutionierten, von hier aus »eine neue Lebenspraxis zu organisieren« (Bürger 1974: 66 f.).

Die *historische Avantgarde* formierte sich in zwei Stoßrichtungen. Die eine strebte die Überwindung der Grenze zwischen Kunst und Alltagsleben durch eine radikale Erweiterung des Kunstbegriffs an, die andere durch eine Neubestimmung der Funktion der Kunst in der Gesellschaft.

Die eine Stoßrichtung des Kampfes, die den Weg einer Erweiterung des Kunstbegriffs verfolgte, gewann Konturen in den Jahren um 1900 mit der europäischen Stilbewegung. Die Künstler der Art Nouveau, wie sie im Französischen, des Jugendstils, wie er im Deutschen genannt wird, revoltierten gegen die der Beaux-Arts-Tradition, indem sie die Wertehierarchie nicht anerkannten, die zwischen »freier« und »angewandter« Kunst unterschied. Sie erschlossen sich den weiten Bereich des Designs von Gebrauchsgegenständen und widmeten sich der Archi-

tektur, dem Möbel, dem Schmuck, dem Plakat und der Buchgestaltung. In den 1920er Jahren führte die Weiterentwicklung dieses Weges zur Orientierung an industrieller Produktion. In Deutschland trug das Bauhaus die Stafette, in Holland De Stijl und in Moskau Wehutesmas. Auf dieser Entwicklungsstufe wurde der Kunstbegriff auf die damaligen Medieninnovationen, auf Fotografie und Film, ausgeweitet.

Die andere Stoßrichtung, von der Kunst aus zu einer neuen Lebenspraxis zu gelangen, entstand aus dem Dadaismus und dem nachfolgenden Surrealismus. Die Dadaisten zogen Schussfolgerungen aus den grundlegenden Erschütterungen der existenziellen und kulturellen Orientierungen durch den Ersten Weltkrieg. Sie sahen, dass die bürgerliche Kunstwelt zwar die Idee der Humanität vor sich hertrug, aber sich dessen ungeachtet offenbar glänzend mit den unterschiedlichen Chauvinismen verbrüdernd konnte und der Kriegshetze kaum im Wege stand. Für den Berliner Dadaisten George Grosz hatte die Dada-Bewegung ihre Wurzeln in der Erkenntnis, »dass es vollendeter Irrsinn war zu glauben, der Geist oder irgendwelche Geistige regierten die Welt. Goethe im Trommelfeuer, Nietzsche im Tornister, Jesus im Schützengraben – da gab es immer noch Leute, die Geist und Kunst für eine selbständige Macht hielten«; den Dadaismus sah er entstanden »als Reaktion auf die Wolkenwanderungstendenzen der sogenannten heiligen Kunst, deren Anhänger über Kuben und Gotik nachsannen, während die Feldherren mit Blut malten« (Grosz et al. 1925: 22 f.). Folgerichtig verließ Grosz den Pfad der autonomen Kunst und wandte sich der journalistischen Illustration zu. Sein Freund John Heartfield wandte sich dem Plakat und der Buchgestaltung zu, später stattete die *Arbeiter Illustrierte Zeitung* mit Fotomontagen aus. Auf diese Weise setzten sie die Einsicht um, der Wert künstlerischer Arbeit sei »an ihrer sozialen Brauchbarkeit und Wirksamkeit zu messen« (a. a. O.: 31), nicht aber an individuellen Kunstprinzipien oder am öffentlichen Erfolg des einzelnen Künstler-Genies.

Entscheidend dafür, dass sich die *Kunstwelten diesseits und jenseits des Atlantiks* stark auseinanderentwickelten, war die nationalsozialistische Diktatur. Die Kunstpolitik des Regimes hatte sich die Wiederherstellung der Kunstvorstellungen des 19. Jahrhunderts auf die Fahnen geschrieben. Fast alle Bauhaus-Lehrer und mehrere Dadaisten verließen Deutschland in Richtung USA. Vor allem die Bauhaus-Lehrenden hofften, außerhalb Deutschlands »bessere Chancen für die Realisierung ihres künstlerischen Credos zu finden. Diese Erwartung erfüllte sich. Zumindest die Prominenten fanden in den Vereinigten Staaten ausgesprochen gute Chancen für ein Weiterwirken, weil Programm und Leistungen des Bauhauses dort nicht unbekannt geblieben waren« (Hahn 1997: 216).

Viele der Emigranten wurden US-Staatsbürger. Sie lehrten an Universitäten und Colleges, hatten also dort Schülerinnen und Schüler. Sie wurden durch Museumsausstellungen bekannt. Das Museum of Modern Art in New York (MoMA), veranstaltete im Jahre 1938 eine Bauhaus Retrospektive (Hunter 1984: 17) und drei Jahre später eine George Grosz Retrospektive (Jentsch 1994: 551). In diesen Jahren übernahm dieses Kunstmuseum das Bauhaus-Konzept und ergänzte das traditionelle Gebiet der bildenden Kunst durch Abteilungen für Architektur, für Fotografie, für Plakate, für Möbeldesign und für Film. Andere Museen folgten nach. So wurde die Kunstwelt der USA durch die Emigranten und durch den Umbau der Museumsstrukturen *avantgardisiert*.

Dagegen blieben diese Ansätze für die Bundesrepublik verschüttet. Die emigrierten Avantgardisten wurden in der Ära Adenauer nicht zur Rückkehr eingeladen. Die Kunstwelt blieb in dem Status, in dem sie die nationalsozialistische Diktatur hinterlassen hatte. Nach wie vor gefällt sich die Haltung der *political correctness* in moralischer Verurteilung des Nazi-Regimes. Die kulturellen Wunden jedoch, die geschlagen wurden, bleiben ungeheilt, ja sie werden meist noch nicht einmal wahrgenommen. Deshalb kann das konservative deutsche Bildungsbürgertum hartnäckig am Modell des autonomen Kunstwerks festhalten, wie es im 19. Jahrhundert entstanden war. Und diese Kunstwelt schließt sich gegen jene Erweiterung des Kunstbegriffs ab, die durch die historische Avantgarde initiiert worden war (Hieber 2005).

Die Saat der europäischen Avantgardisten ging indes in den kulturellen Zentren der USA auf, und in der nachfolgenden Generation trug sie reiche Früchte. Dick Higgins, Mitstreiter der Happening- und Fluxus-Bewegung, publizierte 1966 in der Something Else Press, New York, einen Faksimile-Nachdruck des Dada-Almanachs von 1920; im Klappentext betont er, die Dada-Haltung ist »zutiefst zeitgenössisch. Ohne sie zu verstehen, kann der Großteil der heutigen Kunst und Philosophie schlichtweg nicht beurteilt werden« (Higgins 1966; übers. L.H.). In New York entstand die Pop Art, die, bevor sie ein eigenes Etikett erhielt, verschiedentlich als Neo-Dadaismus bezeichnet wurde (Glenn 1992: 31). In San Francisco entstand das psychedelische Plakat; dieser postmodernistischen Gattung möchte ich mich im Folgenden widmen.

2. Die Postmoderne und das psychedelische Plakat

Die neuartigen Kunstpraktiken, die sich deutlich von der gewohnten Galeriekunst, also von der Kunst des Modernismus, unterschieden, wurden

bald als *Postmoderne* bezeichnet. »In den Formen von Happenings und Pop, psychedelischer Plakatkunst, Acid Rock, Alternativ- und Straßen-theater versuchte die Postmoderne der sechziger Jahre jenes gegenkultu-
relle Ethos für sich nutzbar zu machen, aus dem die moderne Kunst in
früheren Phasen ihren Lebensgeist bezogen hatte« (Huyssen 1993: 20).

Die konkrete Vermittlung der historischen Avantgarde in das San Francisco der Sixties folgte unterschiedlichen Routen. Eine davon be-
schritt Jeff Berner, der an der University of California in Berkeley lehrte
und dort Kurse zu internationalen Avantgardeaktivitäten durchführte.
Berkeley liegt in der San Francisco Bay. Zu seinem Workshop »Astro-
nauts of Inner-Space«, der im Februar 1966 begann, gab Berner eine
Sammlung von Texten heraus (Berner 1966). Einer davon war der
Aufsatz des alten Dadaisten Raoul Hausmann¹ über »Dadaism and
Today's Avant-Garde« (Hausmann 1966). Berner kündigte seinen Kurs,
ungewöhnlich für eine universitäre Lehrveranstaltung, durch ein Plakat
an. Eine »Checklist for Inner Space Astronauts« war in der psychedeli-
schen Zeitschrift *San Francisco Oracle* erschienen (Anonym S.F.-
Oracle 1966).

Das psychedelische Plakat ist im Kontext der Hippie-Kultur San
Franciscos entstanden, einer treibenden Kraft der Counter Culture. Es
konnte dort entstehen, weil erstens – durch die Ausstellungspraxis der
Museen – das Plakat in den USA als Kunstgattung allgemein anerkannt
war, und weil zweitens die avantgardistischen Emigranten aus Europa
ihre Ideen zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst in die Neue Welt
getragen hatten.

Vermittlungslinien, die direkt von der historischen Avantgarde zum
psychedelischen Plakat führen, lassen sich an den Bildungswegen der
beiden Künstler Victor Moscoso und Wes Wilson ablesen. Im einen Fall
war die akademische Lehre ausschlaggebend, im anderen mehr die US-
amerikanischen Kunstinstitutionen und ihre Ausstellungspraxis.

1 Der Text Hausmanns ist, als er in Berners Buch abgedruckt wird, bereits
zwei Jahre alt. Er lässt sich auf das Jahr 1964 datieren, weil er von der
»großen Ausstellung in Amsterdam und Baden-Baden des letzten Jahres«
spricht, die den »enormen Einfluss der dadaistischen Typographie« ge-
zeigt habe (Hausmann 1966: 3; übers. L. H.). Die angesprochene Ausstel-
lung »Schrift und Bild« fand 1963 statt (Mahlow 1963). Hausmann ver-
weist in seinen Ausführungen auf die Unterschiede zwischen dem originä-
ren Dadaismus und den »neodadaistischen« Strömungen der frühen
1960er Jahre, unter denen er neben anderen den Nouveau Réalisme und
die Lettristes aus Paris, die Fluxus-Bewegung und die Poster-Poeme von
Franz Mon erwähnt. Das psychedelische Plakat war zu dieser Zeit noch
nicht entstanden, und Fluxus (Williams et al. 1996) sollte erst Mitte der
1960er Jahre die volle Reife seiner politisch-künstlerischen Praktiken er-
reichen.

Wes Wilson studierte im Hauptfach Philosophie am San Francisco State College und jobbte in einer kleinen Druckerei, bevor er sich dem Plakat als Autodidakt zuwandte. Zunächst folgt er noch ganz dem konventionellen Design. Doch im Frühjahr 1966 wurde er psychedelisch, und zwar durch nachhaltigen Einfluss der historischen Avantgarde. In der Ausstellung »Jugendstil & Expressionism in German Posters«, die 16.11.–09.12.1965 in der University Art Gallery Berkeley lief, hatte er ein Plakat des Wiener Jugendstilkünstlers Alfred Roller (Chipp et al. 1965) gesehen. Die entsprechende Seite seines Ausstellungskatalogs (den er mir freundlicherweise vor einigen Jahren ausgeliehen hat) trägt seine handschriftliche Notiz (Abb. 1).

Der Lernprozess Wilsons hatte eine Voraussetzung, die in der avantgardisierten Kunstwelt der USA gegeben war – und die bis heute in Deutschland fehlt. Die University Art Gallery Berkeley zeigte eine Plakat-Ausstellung, hatte also – dem MoMA folgend – die Erweiterung des Kunstbegriffs nach dem Bauhaus-Vorbild nachvollzogen. Und außerdem ist bemerkenswert, dass diese Universität – wie in den USA üblich – eine eigene Galerie betrieb, also nicht nur Wert auf wissenschaftliche Forschung und Lehre, sondern auch auf kulturelle Bildung legte.

Wilson begann im Februar 1966 für die beiden großen Rockkonzertveranstalter San Franciscos zu arbeiten, für Bill Graham, der das *Fillmore Auditorium* betrieb, und für das Kollektiv *The Family Dog*, das den *Avalon Ballroom* eröffnete. Durch die gezeichneten Jugendstilschriften ließ er sich zu typografischen Experimenten ermutigen. Im Mai 1966 kündigte er die auftretenden Bands für das *Fillmore* mit einer geschwungen gezeichneten Typografie an, die zwischen abstrakt-organische Formen geknetet ist (Abb. 2).

Victor Moscoso hatte bei Josef Albers an der Yale University Art School studiert. Albers lehrte bis 1933 am Bauhaus, wurde nach seiner Emigration Professor am Black Mountain College (North Carolina) und

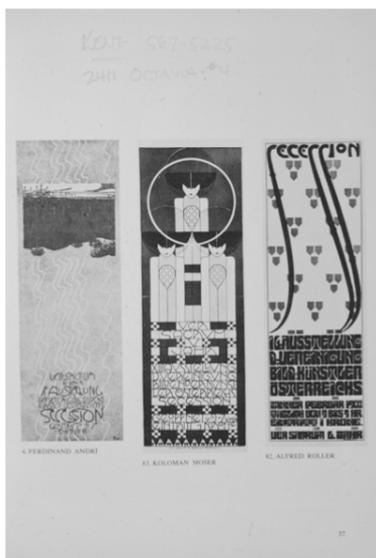


Abb. 1: Seite 37 aus dem Katalog zur Ausstellung »Jugendstil & Expressionism in German Posters« (Chipp et al. 1965).

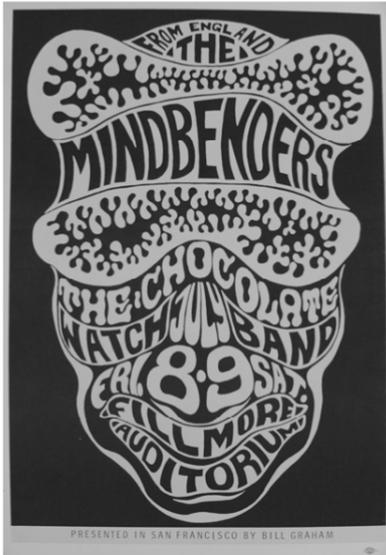


Abb. 2: Wilson, Wes: »The Brain« (BG-16). July 1966.

wechselte 1950 an die Yale University in New Haven (Conn.). In seiner neuen Heimat schrieb er für die Zeitschrift *Progressive Education* im Oktober 1935: «Lasst uns mit unseren Studenten jünger sein und neue Architektur und neue Möbel, moderne Musik und moderne Bilder in unsere Betrachtungen einbeziehen. Wir sollten Filme und Mode, Make-up und Büromaterial, Werbung, Ladenschilder und Zeitungen, moderne Lieder und Jazz diskutieren. Der Schüler und sein Hineinwachsen in seine Welt sind wichtiger als der Lehrer und seine Herkunft» (Albers 1935: 392; übers. L.H.).

Ein Arbeitsschwerpunkt Moscosos waren Plakate für *The*

Family Dog. Zu erwähnen ist, dass bei den *dance concerts* der Hippie-Kultur Musik nicht – wie klassische Musik im Konzertsaal – kontemplativ aufgenommen, sondern tanzend rezipiert wurde. Melodien und Rhythmus setzen sich in Körperbewegungen um.

3. Beat Generation und Hippies

Die Philosophie der Hippies verdankt den Beats sehr viel, die sowohl intellektuell wie auch auf der Ebene des Lebensstils eine Art Eltern- generation für sie bildeten (Tomlinson 2001: 15). Die Beats waren die ersten, die offen über halluzinogene und psychotrope Drogen gesprochen haben. Die Beat-Literatur dokumentiert den offenen und freien Umgang mit Sexualität, noch bevor die pharmazeutische Geburtenkontrolle den Hippies erlaubte, Sex aus dem moralischen Korsett zu lösen. Beat-Dichter wie Allen Ginsberg und Gary Snyder ermutigten die Hippies, sich mit Zen-Buddhismus und fernöstlicher Philosophie zu beschäftigen.

Bei aller Verwandtschaft gab es aber auch Unterschiede. Die Beats wie die Hippies liebten experimentelle Musik. Für die Beats war es der Jazz, für die Hippies der Acid Rock. Die Beats opponierten mit ihrem Kleidungsstil gegen die Mittelklasse-Konventionen, dasselbe taten die

Hippies. Doch während die Beats ganz auf die Farbe Schwarz ausgerichtet waren (Hieber 2008), wählten die Hippies das schreiend Bunte und operettenhaft Gemusterte aus Second-Hand-Läden.

Die psychedelische Bewegung wurde aus einer doppelten Eruption geboren. Ken Kesey, Autor des Romans »Einer flog über das Kuckucks-nest« löste die eine Initialzündung aus. Mit seiner Gruppe, den *Merry Pranksters*, veranstaltete er Partys, auf denen die Getränke mit dem – damals noch legalen – LSD versetzt waren, und auf denen seine Hausband spielte, aus der später *Grateful Dead* wurde. Die andere Initialzündung legten *The Charlatans* (Theising 2003: 24). Diese Band wurde von George Hunter, Künstler und Wunderkind der Architekturszene, ge-

meinsam mit dem Pianisten Michael Ferguson, der in Haight-Ashbury einen Laden für Second-Hand-Kleidung betrieb, als »so etwas wie ein Pop Art Statement« gegründet (Perry 1984: 9; übers. L. H.). George Hunter war in Kreisen des San Francisco State College für seine dandyhafte Kleidung bekannt. Für ihre ersten Auftritte zogen die Charlatans nach Virginia City, das in einiger Entfernung von San Francisco in der Sierra Nevada lag. Dort gestalteten sie ihren *Red Dog Saloon* im Stil der Wild-West-Epoche. Bill Ham, abstrakt expressionistischer Maler aus San Francisco, kam in die Berge, um die Aufführungen mit seinen Light Shows zu beleben, für die er Projektoren und flüssigkeitsgefüllte Dias benutzte. Das Poster für ihre Auftritte (Abb. 3) zeigt die Band mit Langhaarfrisuren. Ihr »Vatermörder«, jener brettsteife Kragen, der vor dem Ersten Weltkrieg eine Blütezeit erlebt hatte (Thiel 1985: 339), knüpft an die Dandy-Kultur der Epoche King Edwards VII. an.



Abb. 3: Michael Ferguson: *The Charlatans*. June 1965.

4. Psychedelia

Museen und Galerien sind zwar Institutionen der Bildung, aber darin erschöpft sich ihre Funktion keineswegs, denn sie dienen zugleich auch als Instrumente der sozialen Distinktion. Kunst ist im Museum und in der Galerie abgehoben von der Alltagspraxis. »Die Welt der Kunst« steht »im selben Gegensatz zur Welt des alltäglichen Lebens [...] wie das Heilige zum Profanen«; zur musealen Weihe tragen »die Unberührbarkeit der Gegenstände, die feierliche Stille, die sich des Besuchers bemächtigt, der asketische Puritanismus der spärlichen und unkomfortablen Ausstattung, die quasi prinzipielle Ablehnung jeder Art von Didaktik, die grandiose Feierlichkeit des Dekors und Dekorums« bei, und »all das hat den Anschein, als solle es daran gemahnen, dass der Übertritt aus der Welt des Profanen in die des Heiligen [...] eine mehr oder weniger komplizierte Initiation erfordert« (Bourdieu 1974: 199). Der bürgerliche Musentempel, fordert aufgrund seiner weihevollen Atmosphäre dem Besucher eine besondere Haltung ab. Dadurch trägt er dazu bei, jene in den Kreis der Auserwählten aufzunehmen, die seinen Anforderungen gerecht werden. Insofern erfüllen Museum und Galerie die Funktion bildungsbürgerlicher Selbstbestätigung.

Künstlern fiel es im Klima der Postmoderne offenbar leicht, sich dem Plakat zuzuwenden, weil es bereits durch die historische Avantgarde und deren Einfluss auf die US-amerikanische Kultur als Kunstgattung eingeführt war. Sie fanden damit eine Möglichkeit, aus den Mauern des Museums und der Galerien auszubrechen.

Anders als Kunstwerke, die in museale Aura getaucht sind, befindet sich das psychedelische Plakat an profanen Orten. Es ist an den Telefonmasten in der Straße oder an Häuserwänden angeschlagen. Dadurch befreit von der musealen



Abb. 4: Laszlo Moholy-Nagy: *Piet Mondrian – Neue Gestaltung* (Bauhausbücher Bd. 5). 1925.

Gestimmtheit des Besonderen und Feierlichen, eignet es sich als Medium sozialer Bewegungen. Außerdem reicht das Plakat über den engen Kreis der ästhetisch Gebildeten, der distinguierten Bildungsbürger, hinaus, und insofern ist es weiteren Bevölkerungsgruppen zugänglich.

4.1 Kritik der bürgerlichen Lebensführung

Victor Moscoso, der bei Josef Albers in die Ideen der historischen Avantgarde eingeführt wurde, hatte keine Scheu, den Käfig der Beaux-Arts-Konvention zu verlassen und sich dem Medium des Werbeplakats zuzuwenden. Allerdings geht Sally Tomlinson davon aus, dass der Psychedeliker die Lehren von Albers auf den Kopf stellte (Tomlinson 2001: 25). Ihre Argumentation folgt einem Muster, das besagt, die Postmodernisten hätten klare Gegenpositionen gegen die historische Avantgarde – und insbesondere gegen deren Programm des Funktionalismus – bezogen, wie es auch im deutschen Postmoderne-Diskurs gerne vertreten wird (Klotz 1998: 791). Das ist jedoch falsch. Denn Moscoso hat tatsächlich seinen Lehrer gut verstanden und die bei ihm erworbenen Kenntnisse genutzt, nun allerdings nicht mehr, um den alten Zielen des Bauhauses zu folgen, sondern um psychedelische Wirkungen zu erzielen.



Abb. 5: Victor Moscoso: »Peacock Ball« (FD-51). March 1967.

Der Konstruktivismus der 1920er Jahre hatte die These vertreten, Serifen seien in der Typografie strikt zu vermeiden, weil einfacher gestaltete Buchstaben leichte Lesbarkeit garantierten. Die Typografie des Bauhauses orientiert sich daran (Abb. 4). Albers stellte jedoch dazu in seinem Buch »Interaction of Color« von 1963 fest, diese Annahme habe sich als nicht zutreffend herausgestellt. Denn prinzipiell gelte, dass »Buchstaben um so leichter zu lesen sind, je mehr sie sich voneinander unterscheiden« (Albers 1970: 27). In seinem Buch behandelt er auch den Effekt der flimmernden Farbtrennungen.

Dabei handelt es sich um eine Form der optischen Täuschung bei Farben mit benachbarten Helligkeitswerten, die im Farbton kontrastieren. »Dieses anfänglich faszinierende Phänomen schmerzt die Augen. Oft wirkt es störend und lästig. Selten greift man darauf zurück, außer zum Zwecke eines schreienden Effekts in der Werbung« (a. a. O.: 103).

Genau von diesen Kenntnissen ging Victor Moscoso aus, der mit seinen Gestaltungsprinzipien am selben Strang zog wie Wes Wilson. Beispielhaft dafür ist seine Konzertankündigung vom März 1967, die einen Pfau in Jugendstilmanier darstellt (Abb. 5). Sein Plakat stellt einige Anforderungen an die Leser. Das Datum des Konzerts ist auf der gelben Brust zu entdecken, die auftretenden Bands oben im pinkfarbenen Federkleid, wo auch die – aus dem Abstrakten Expressionismus und vom Experimentalismus (Perry 1984: 68) kommenden – Lightshow-Künstler dieser multimedialen Veranstaltungen aufgeführt sind. Moscoso benutzte stark kontrastierende, vibrierende Farben, um Aufmerksamkeit zu erregen. Die schwer lesbare Typografie sollte – wie er sagte – die Betrachter veranlassen, »sich mindestens drei Minuten Zeit zu nehmen, um herauszufinden, worum es geht« (Moscoso, zit. nach Grushkin 1987: 79; übers. L.H.).

Während die Funktionalität des Bauhauses an schneller Lesbarkeit ausgerichtet war, weil es das Plakat als visuelles Telegramm auffasste, streben die Psychedeliker in die entgegengesetzte Richtung. Moscoso zielte darauf ab, das Lesen gerade *nicht* zu erleichtern. Dennoch stellt er sich mit seiner gezeichneten Typografie nicht gegen Albers. Auch Moscoso folgt funktionaler Gestaltung, gemäß dem Bauhaus-Motiv »form follows function«. Jedoch ist seine Funktionalität nun am Ziel ausgerichtet, durch Erschweren des Leseprozesses die Betrachter zu mehr Langsamkeit, zu mehr *Muße* zu veranlassen. Damit formuliert er auf seine Weise die zentrale Kritik der Counter Culture am bürgerlichen Lebensstil, die gegen den Termindruck in der kapitalistischen Gesellschaft opponierte.

Der altchinesische Taoismus sah den Sinn von Himmel und Erde darin, »ohne in die Einsamkeit zu gehen, *Muße* finden« (Dschuang Dsi 1951: 116). Die Hippies widersetzten sich der dem »Geist des Kapitalismus« immanenten Mahnung des »bedenke, dass die Zeit Geld ist« (Weber 1988: 31), sie missachteten Zeitdiktat und Termindruck der bürgerlichen Gesellschaft. Moscosos bildhafte Typografie bremst den Betrachter in der Hast des Alltags, bewegt ihn zum Innehalten an dem Ort, an dem er sich gerade befindet. Der Künstler strebt die Ruhe einer Kaffeestunde mitten auf dem lärmenden Marktplatz an.



Abb. 6: Alton Kelley: »Dian«
(FD-85). Sept 1967.

4.2 Sexual Revolution

Die Counter Culture der 1960er Jahre ist mit einer *sexual revolution* verbunden. Diese Revolution umfasst eine Vielzahl von Aspekten. Denn es geht nicht nur um die Befreiung der Sexualität aus dem Korsett der überkommenen Moral, es geht genauso um das Aufbrechen der Geschlechterrollenklischees, wie sie – nach einem gewissen Vorlauf unterschiedlicher ideologischer Strömungen – durch Aufklärungsliteratur und -philosophie propagiert wurden. In dieser Hinsicht kommt den neuen Kleidungsstilen zentrale Bedeutung zu. »Für die Counter Culture der Sixties wurde Art Nouveau« – im Deutschen als

Jugendstil bezeichnet – »das Vehikel, durch das alle Beteiligten die neu erungenen Freiheiten ausdrücken konnten. In der Mode kam das Weiche und Fließende, die Haare wurden lang getragen« (Owen et al. 1999: 26; übers. L. H.).

Die jungen *Frauen* bevorzugten Stoffe, die den Körper umschmeichelten und seine Formen betonten. »Wir begannen, uns so anzuziehen, weil die Sachen schön bunt und hauchdünn waren« erinnert sich Pamela des Barres. »Wir wollten alles zeigen. Also, je durchsichtiger, desto besser. Ich machte mir Kleider aus Spitzentischdecken. Es war einfach Freiheit, das alles stellte für mich Freiheit dar. Und auch, diese Ideale der fünfziger Jahre in Fetzen zu reißen« (Kelley et al. 1999: 107). Alton Kelley thematisierte dieses Frauenbild mit seiner Werbung für eine Rock-Veranstaltung im September 1967 (Abb. 6). Er konnte dafür auf eine Fotografie von Josephine Earp, einer unkonventionellen Frau und Wild-West-Berühmtheit, aus dem Jahre 1914 zurückgreifen.

Mike Kelley sieht die »allgemeine Feminisierung als Statement von Hippie-Kultur und Flower Power« (a. a. O.: 103). Die jungen *Männer* orientierten sich am Dandy des frühen 20. Jahrhunderts, der sich, in Rüschenhemd und Samthose gekleidet, geziert bewegt (Theising 2008). So haben ihn Alton Kelley und Stanley Mouse, die gerne altes Bildmaterial verwendeten, auf der Ankündigung für den »Edwardian Ball« im Fillmore

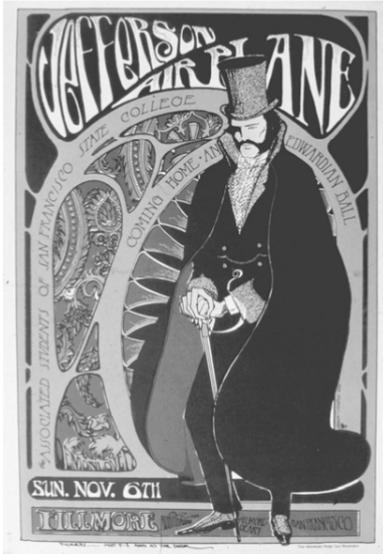


Abb. 7: Kelley, Alton/ Mouse, Stanley: »Edwardian Ball«. Nov. 1966.

1961: 279), bildet den Blickfang für eine Rock-Veranstaltung des Avalon Ballroom (Abb. 8). Mit Versatzstücken indianischer Mode ist der langhaarige James Gurley, Gitarrist von *Big Brother* (Abb. 9) geschmückt. Er wurde vom Fotografen Bob Seidemann »in einen amerikanischen Ureinwohner« verwandelt, indem er »ihn mit Feder und Perlenkette vor Bäumen aufgenommen hat« (Peterson 2002: 318; übers. L.H.).

Selbstverständlich gab es im psychedelischen Plakat auch männliche und weibliche Akte. Wegen der sexuellen Orientierung der meisten Künstler überwogen allerdings die weiblichen Akte. Die große psychedelische Künstlerin Bonnie MacLean be-

Auditorium vorgestellt (Abb. 7). Das Motto spielt auf den britischen King Edward VII. an, einen herausragenden Vertreter der Dandy-Kultur, dessen Regentschaft von 1901 bis 1910 währte.

Männer mit Schmuck und Schminke gab es aber auch in einer anderen Spielart, in der des *Indianers*. Die psychedelische Bilderwelt nimmt auch solche Männerbilder auf, weil sie sowohl dem bürgerlichen Geschlechterrollenklischee widersprechen, als auch kritisch gegen die auf Waffengewalt aufbauende Kultur des weißen Mannes gerichtet sind. Der indianische Pelzhändler mit Langhaarfrisur, der aus einem Buch über die Geschichte der Indianer entnommen ist (Josephy

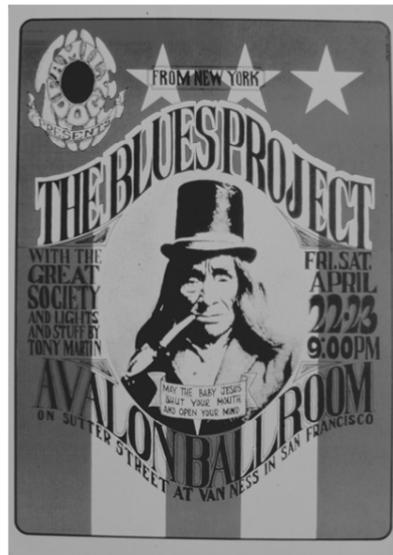


Abb. 8: Wes Wilson: *The Blues Project* (FD-5). April 1966.

vorzuzugte dandyhafte Männerbilder, verzichtete aber auf Aktdarstellungen.

Die Hippie-Kultur, von dionysischer Lebenslust durchpulst, zielte frontal auf die Prüderie der konservativen weißen Mittelklasse. Sie war durch die Intention bestimmt, Fremdkontrolle abzubauen und Selbstbestimmung zu stärken. Die *sexual revolution* wirkte nicht nur für den eigenen Körper und für den

Umgang mit dem anderen Geschlecht befreiend. Sie mündete schließlich auch in eine Stärkung der Selbstbestimmungsrechte der Frau, beispielsweise durch die Neufassung des Abtreibungsrechts. Und sie mündete gleichfalls in die *gay liberation*, in den Kampf von Schwulen und Lesben um Sichtbarkeit im gesellschaftlichen Leben (Hieber et al. 2007: 151).

Erste Ausprägungen einer *queer culture* entstanden. Die allgemeine Feminisierung der Hippie-Kultur, das »Gender-Bending«, brachte eine Gruppe wie *The Cockettes* hervor, die sich als »Theatre of Sexual Role Confusion«, verstanden. »Die Schwulen waren eher konservativ«, betont der damalige Manager der Cockettes, »während die Hippies schneller bereit waren, Schwule zu akzeptieren, von wegen freier Liebe und ihrer ganzten Philosophie« (Kelley et al. 1999: 98).

4.3 Drogen

Für die psychedelische Kultur spielte LSD eine gewisse Rolle. Es war zunächst frei verfügbar. Erst am 6. Oktober 1966 wurde der Besitz von LSD juristisch als Vergehen (*misdemeanor*) und sein Verkauf als Straftat (*felony*) geahndet. Marihuana allerdings war viel wichtiger als LSD. Der Markt für LSD »war kleiner als der für Marihuana, und diejenigen, die LSD nahmen, benutzten es nicht so oft wie ein Pothead sein Grass rauchte. Und für die Leute war es oft schwierig, so etwas Außerordentliches wie LSD mit einem Preis zu beziffern« (Perry 1984: 80; übers. L.H.).

Die Hippie-Kultur unterschied zwischen Drogen, die physisch süchtig machen, und solchen, die nicht süchtig machen. Beispiele für Drogen, die süchtig machen, sind Alkohol und Heroin. Marihuana, das »nicht zu Sucht



Abb. 9: Alton Kelley, Stanley Mouse, Bob Seideman (Photo): »Tribal Stomp # 2« (FD-48). Feb. 1967.

im medizinischen Sinne des Wortes führt«, galt »als harmloser als Alkohol und Tabak« (Rubin o. J. [1968]: 19; übers. L. H.). Deshalb wurde seine Legalisierung gefordert. Heroin-Abhängige allerdings sollten als Menschen mit psychischen Problemen behandelt werden, die Hilfe und nicht Gefängnis bräuchten. Die Organisation LEMAR (*legalize marihuana*) trat dafür ein, den Verkauf und den Gebrauch von Marihuana zu entkriminalisieren. Selbstverständlich wurde diese Organisation durch Benefiz-Veranstaltungen unterstützt (Abb. 10).

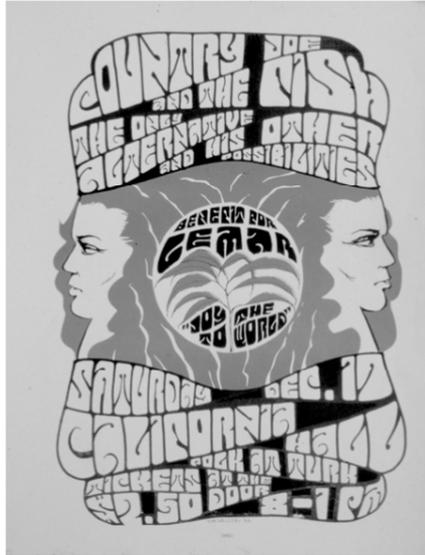


Abb. 10: Tom Weller: LEMAR Benefit. Dec. 1966.

Über die Substanz (+)-Lysergäure-diethylamid, kurz LSD, herrschten auch unter den Hippies kontroverse Einstellungen. LSD »besitzt die bemerkenswerte Eigenschaft, beim gesunden Menschen nach Verabfolgung einer sehr kleinen Menge (30 µg) Farbvisionen und Halluzinationen hervorzurufen« (Beyer et al. 1984: 782). Bill Graham, der als bedeutender Rockmusik-Impressario in San Francisco im Zentrum der Hippie-Kultur stand, verabscheute die Haltung des LSD-Propagandisten Timothy Leary. Graham wirft Leary vor, den »Respekt vor dem menschlichen Leben« mit seinem »tune in, turn on, drop out« aufgegeben zu haben; Leary hat, so sagt er, »die Sache wirklich ohne jede Rücksicht vorangetrieben und damit auch noch rumgeprahlt. Lass dich treiben. Lass dich hängen. Vergiss deine Eltern. Vergiss deine Freunde. Halt dich nur zu deinesgleichen. Ich kann ihn dafür bis auf den heutigen Tag nicht ausstehen« (Graham et al. 1996: 244).

4.4 Gegenkulturelle Selbstvergewisserungen am Beispiel des »Human Be-In«

An dem Tag, an dem LSD zur illegalen Droge gemacht wurde, erprobten die Hippies mit einer »Love-Pageant Rally« eine neuartige Form des politischen Statements. Es handelte sich um eine Art Kundgebung. Sie war je-



Abb. 11: Gene Anthony: Grateful Dead auf der »Love-Pageant Rally«. Oct. 1966.

doch als »eine Feier geplant, um eine Alternative zu den üblichen Protestveranstaltungen zu erproben, es sollte eine Rock-and-Roll Party mit all dem Drum und Dran des psychedelischen Lebens sein« (Perry 1984: 96; übers.

L. H.). Neben anderen Bands trat Grateful Dead auf (Abb. 11).

Solche Demonstrationen dienten in gewisser Weise der Selbstvergewisserung. Die Hippie-Kultur hatte bereits zu diesem frühen Zeitpunkt durch ihre weit größere Anhängerschaft die Gruppe der Beats überflügelt. Die Kommunikation zwischen den unterschiedlichen Spielarten und Gruppierungen, die sich in dieser sich rasant entwickelnden Bewegung unweigerlich herausbildeten, war das Ziel solcher Kundgebungen. Dabei ging es unter anderem um das Überbrücken einer erkennbar gewordenen Kluft zwischen den Hippies aus San Francisco und den *politicos* aus der benachbarten Universität Berkeley, es ging aber auch um die Beziehungen zu den geistigen Eltern, den Beats.

Wenige Monate später, am 14. Januar 1967, läutete das *Human Be-In* im Golden Gate Park den Summer of Love ein. Zwei Tage vor dem großen Ereignis wurde eine

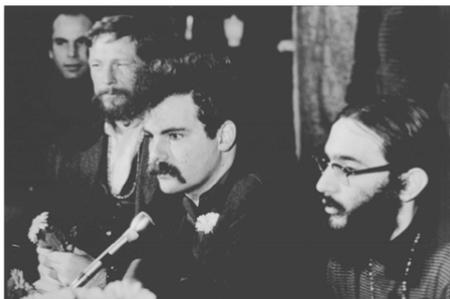


Abb. 12: Gene Anthony: Gary Snyder, Jerry Rubin und Allen Cohen auf der Pressekonferenz, Jan. 12, 1967.

Pressekonferenz gehalten. Die Fotografie von Gene Anthony zeigt die Teilnehmer (Abb. 12): Gary Snyder (links), Poet aus der Reihe der der Beats; Jerry Rubin (Mitte), Mitglied der Students for a Democratic Society und Aktivist des Free Speech Movement an der Universität Berkeley (Gilcher-Holtey 2001: 53); und Allen Cohen (rechts),

der Herausgeber der psychedelischen Zeitschrift *San Francisco Oracle*.

Für das Human Be-In wurde mit zwei Plakaten geworben. Rick Griffin schuf das eine (Abb. 13). Die Vorlage seines Indianers zu Pferde stammt wohl aus einem älteren Bildband. Die Hippies, die die bürgerliche Kleinfamilie kritisierten, bewunderten Indianer wegen ihres Gemeinschaftslebens, aber auch wegen ihrer Nähe zur Natur und ihres Gebrauchs psychotroper – aber nicht süchtig machender – Drogen (Peterson 2002: 313). Wie andere Indianer-Motive sandte auch dieses Plakat ein deutliches Signal der Kritik an den US-amerikanischen Mainstream und dessen Minderheitenpolitik. Griffin hat seinem Indianer den Speer aus der



Abb. 13: Rick Griffin: *Human Be-In*. Jan. 1967.



Abb. 14: Alton Kelley, Stanley Mouse, Michael Bowen, Casey Sonnabend, (photo): *Human Be-In*. Jan. 1967.

Hand genommen und ihm dafür eine Gitarre gegeben. Das Human Be-In war als Zusammenkunft der Fraktionen der Bewegung geplant. Ihre Größen werden erwartet: der Herausgeber der Zeitschrift *Psychedelic Review* Timothy Leary ist darunter, der *politico* Jerry Rubin, ebenso auch die drei Beat-Poets Lenore Kandel, Gary Snyder und Allen Ginsberg. Außerdem sind Rock-Bands aus San Francisco angekündigt.

Das zweite Plakat für die große Zusammenkunft stammt aus der Arbeitsgemeinschaft von Alton Kelley und Stanley Mouse; sie verwendeten ein Foto von Casey Sonnabend (Abb. 14). Die Aufforderung am untere



Abb. 15: Ami Magill:
Handbill Human Be-In.
Jan. 1967.

bereits die Rede war). Sie haben jeweils das Format von Schreibmaschinenblättern, sind aber auf festeres Papier gedruckt. Der Handzettel von Griffin wiederholt sein Plakatmotiv, der von Kelley und Mouse ebenso. Auch der Handzettel von Ami Magill (Abb. 15), der weibliche Halbakte zeigt, ruft zu einer Zusammenkunft der Stämme auf, d. h. der unterschiedlichen Milieus bzw. Fraktionen der Bewegung. Außerdem hat noch Michael Bowen, Mitorganisator des Spektakels, das – bereits angesprochene – Blatt mit Indianerköpfen (Abb. 16) und noch ein Weiteres mit dem Lageplan des Ereignisses im Golden Gate Park beigesteuert. Selbstverständlich erschien zum Human Be-In auch eine Ausgabe der Zeitschrift *San Francisco Oracle*, deren Titelseite das Motiv des Kelley/Mouse-Plakats leicht abwandelt.

Der Fotograf Gene Anthony, der die Hippie-Kultur begleitete, war auch auf dem Human Be-In. Eine seiner Aufnahmen (Abb. 17) zeigt die Poetin Lenore Kandel² mit Ron Thelin. Er spielt Flöte, sie die Zimbeln. Ron besaß gemeinsam mit seinem Bruder Jay den *Psychedelic Shop* in der Haight Street. Anthony hat auch Allen Ginsberg festgehalten. Der Poet

ren Rand des Plakats lässt den Geist der Veranstaltung erkennen: »Bring etwas zum Essen für alle mit; bring Blumen, Perlen, Kostüme, Federn, Glocken, Zimbeln und Flaggen«. Aus dem Motiv des Gurus mit dem geistigen Auge auf der Stirn spricht eine Art Dialektik der Aufklärung nach Hippie-Manier; es drückt ihre Form der Kritik am vorherrschenden positivistischen Rationalismus aus, die sie von den Beats übernahmen.

Neben den Plakaten gab es für das Human Be-In fünf unterschiedliche Handzettel (von denen



Abb. 16: Michael Bowen:
Handbill Human Be-In [native Americans].
Jan. 1967.

2 Der Beitrag von Caroline Hartge in diesem Band widmet sich dem Werk Lenore Kandels.

war bereits lange vor dem Human Being eine Berühmtheit, weil sein Gedicht *The Howl* ein Jahrzehnt zuvor Gerichte beschäftigt hatte. Auf der großen Veranstaltung im Golden Gate Park ist er nicht in der Pose des Redners festgehalten, der eine Analyse der politischen Situation liefert und daran einen flammenden Aufruf anschließt. Vielmehr befindet auch er sich mit Zimbelen in Aktion (Abb. 18).



Abb. 17: Gene Anthony: Lenore Kandel und Ron Thelin. Jan. 14, 1967.



Abb. 18: Gene Anthony: Allen Ginsberg. Jan. 14, 1967.

4.5 Vietnam-Krieg

Ein weiteres zentrales Thema der Counter Culture war der Vietnam-Krieg. Er stellte vor allem junge Männer vor existentielle Probleme. Denn sie waren der allgemeinen Wehrpflicht³ unterworfen (Frey 2004: 192). Eine der großangelegten Aktionen der Mobilisierung gegen den Krieg fand im April 1967 statt. Eine Woche lang wurden unter dem Motto *week of the angry arts* jeden Tag unterschiedliche Veranstaltungen durchgeführt. Um die Kosten zu decken, fand am ersten Tag ein Benefiz-Konzert statt. Das Plakat (Abb. 19) kündigt die Bands *Quicksilver Messenger Service*, *Big Brother and the Holding Company* und *Country Joe & the Fish* an; *Grateful Dead*

wurde durch Aufkleber am oberen Rand hinzugefügt. Auf der Kundgebung am letzten Tag der Aktionswoche kam es zum Eklat. Redner hielten elaborierte Ansprachen darüber, was die Demonstration bedeutete und was die Teilnehmer fühlten. Doch die Mehrzahl wurde unruhig, »als ob ihnen der Gedanke durch den Kopf ginge: Ihr *sprecht* über Frieden, wir *sind* der Frieden« (Perry 1984: 180; übers. L. H.). Weil die Redner am Lebensgefühl der Hippies vorbeiredeten, kam es zum Bruch zwischen der konventionellen Linken und der erstarkenden Counter Culture. Die Zuhörer stimmten mit den Füßen ab, und als schließlich der Star der

3 Die allgemeine Wehrpflicht wurde in den USA erst im Oktober 1969 eingeschränkt und schließlich 1972 abgeschafft.

Kundgebung, die Frau von Martin Luther King, ans Mikrofon trat, waren die Meisten gegangen.

Die konventionelle Linke wollte ihre politischen Forderungen ausschließlich im Rahmen der politischen Sphäre formulieren. Dagegen strebte die Counter Culture danach, *politischen Protest* mit dem Artikulieren ihres *Lebensgefühls* zu verbinden. Die postmodernistischen Kunstformen, die Unterschiede von »hoher« Kunst und »niederer« Populärkultur einebneten, dienten diesem Zweck.

Für die Counter Culture gab es keine Trennungen mehr zwischen Kunst, Politik und Alltagskultur. Sie kannte keine Sphäre einer Kultur, die vom Alltagsleben *abgehoben* war, und ebenso keine *besondere* Sphäre des Politischen mehr. Die gegenkulturellen Ansprüche auf gesellschaftlichen Wandel drückten sich nicht nur in rein politischen Forderungen aus, sondern gleichermaßen auch musikalisch im Acid Rock und bildlich im psychedelischen Poster.



Abb. 19: James Ryes: *Week of the angry arts west – spring mobilization to end the war in Vietnam. Apr. 1967.*

5. BRD-Studentenbewegung als Kontrastprogramm

Die Errungenschaften dieser US-amerikanischen Counter Culture treten deutlich zutage, wenn sie mit einem Kontrastprogramm verglichen wird, mit einer Linken, die in hergebrachten Formen verharrt. Ein Bilderbuchbeispiel dafür bietet die Studentenbewegung der späten 1960er Jahre in der Bundesrepublik. Weil alle Bezüge zu den historischen Avantgardisten verschüttet waren, war sie nicht in der Lage, eine politische Kultur hervorzubringen, die den massenkulturellen Bedingungen eines hochindustrialisierten Landes entsprach. Wie der in Basel lebende Carl Laszlo monierte, verharrte sie, weil ihr keine anderen Wege als die rein verbale Auseinandersetzung geläufig waren, in ständigem Kontakt mit dem Klein-

bürgertum. Die Grundgefahr der bundesrepublikanischen Studentenbewegung sieht er deshalb in der »Gefährdung durch die Kleinbürgerlichkeit«. Wenn »man die Hippies mit den rebellierenden Studenten vergleicht – so überragen ihre künstlerischen und anderen Leistungen in jedem Sektor die ihrer Kommilitanten«. Während die Hippies auf eine grundsätzlichere Weise durch ihren Kleidungsstil, durch ihre Grafiken und durch ihre Musik ihre eigene Position markierten, blieben die Äußerungen der deutschen Studentenrebellion »bei den Ratschlägen von guten Onkeln« stecken (Laszlo 1968).

Die bundesrepublikanische Protestkultur verhielt sich gegenüber der nationalsozialistischen Diktatur moralisch, verurteilte die Schandtaten und prangerte das Weiterwirken ehemaliger Funktionsträger in der bundesrepublikanischen Nachkriegszeit an. Gleichzeitig waren sie jedoch in keiner Weise daran interessiert, die kulturellen Weichenstellungen der Nazis einer kritischen Revision zu unterziehen.

Beispielhaft drückt die Berliner SDS-Gruppe »Kultur und Revolution«, die sich Ende November 1968 im Wochenblatt *Die Zeit* mit dem Thema der Kunst in der kapitalistischen Gesellschaft auseinandersetzt, die Auffassungen der bundesrepublikanischen Protestbewegung aus. Sie ist uneingeschränkt dem Ansatz Adornos verpflichtet und übernimmt unhinterfragt seine Unterscheidung von »hoher« und »niederer« Kunst. Für die SDS-Theoretiker wird das Werk der hohen Kunst selbstverständlich »individuell produziert«; dagegen bietet »die Kulturindustrie« nur niedere Kunst als eine »voll und ganz in den Bereich industrieller Fertigung« übergegangene »Massenkultur«. Die SDSler sehen zwar auch die hohe Kunst ein Stück weit in den Sog der kapitalistischen Verwertungsindustrie geraten, und durch die »Spartenteilung in Produzent und Konsument [...], analog der Arbeitsteilung im wirtschaftlichen Prozess« wird zudem »Einschüchterung« ermöglicht. Elitebildung ist die Folge, und »der Kunstbetrieb wird so zum Mittel der Beherrschung«. Doch der eigentliche Angriffspunkt ist die Massenkultur, deren industriell hergestellten Produkte sich dem Konsumenten anbieten. Sie erzeugen »Harmonie« und damit »das Gefühl, Widerstand sei nicht nötig«. Die Leitbilder des Films »projizieren die Scheinwelt des Kinos in den Alltag« (SDS-Gruppe »Kultur und Revolution« 1968a). Anlässlich der Schilderung ihres Protests bei der Uraufführung eines Stückes des Komponisten Hans Werner Henze wirft die SDS-Gruppe den »Sachwaltern der Klassenkultur« dann lediglich vor, sie hätten erfolgreich wieder einmal verhindert, dass das Konzert vor Arbeitern stattfand, »sondern setzten es den Bürgern zum Fraß vor« (SDS-Gruppe »Kultur und Revolution« 1968b). Doch die SDSler dachten nicht darüber nach, was ein Henze-Konzert für Arbeiter bedeuten sollte.



Abb. 20: Wegener: Springertribunal, TU Berlin. Feb. 1968.

durch die nationalsozialistische Diktatur vertrieben worden waren, wieder rezipiert wurden, blieben die künstlerischen Avantgardisten im Abseits des Vergessens.

Die dominierende theoretische Position Adornos trug ihren Teil zum Verdrängen bei. Der intransigente Vertreter des autonomen Kunstwerks, hält strikt an »Kunst als getrennte[m] Bereich« fest, an der »Zwecklosigkeit des großen neueren Kunstwerks« (Adorno et al. 1984: 180). Damit sind die Avantgardisten, die in die Lebenspraxis eingreifen wollten, ausgeschlossen. Daran rütteln die Klassenkämpfer des SDS nicht. Aber während Adorno noch realistisch feststellte, die »Reinheit der bürgerlichen Kunst« sei »von Anbeginn mit dem Ausschluss der Unterklasse erkaufte« (a. a. O.: 157), versuchen die Idealisten des SDS lediglich, die hohe Kunst dem niederen Volk zugänglich zu machen.

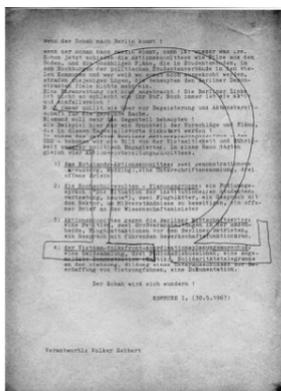


Abb. 21: Volker Gebbert: Flugblatt Nr. 12 der Kommune I vom 30.05.1967.

Die Dadaisten hatten ständig die Unbrauchbarkeit der bürgerlichen Kunst für Zwecke emanzipatorischer Politik gebrandmarkt (Hieber 2005: 21 f.). Doch offenbar verzichteten die westdeutschen Protestierenden auf jede *kulturelle* Erinnerungsarbeit. Während sozialwissenschaftliche Theoretiker wie Herbert Marcuse und Wilhelm Reich, die

Die künstlerischen Praktiken der Postmodernisten, die in den USA die Schlussfolgerungen aus den Lehren der historischen Avantgarde ziehen konnten, eigneten sich die zirkulierende Bilderwelt an, um daraus für ihre Zwecke zu schöpfen. Dagegen versagten sich die bundesrepublikanischen Linken den Griff in dieses Füllhorn. Ihre Protestkultur ist durch Puritanismus geprägt. Die westdeutsch-linke Kulturkritik, die im Gewande des Antikapitalismus auftritt, prangert den »eingebauten Verschleiß« an, verurteilt Kaufanreize durch »immer neue Verpackungen und Modelle«, sowie allgemein jede Werbung, weil diese »der Verkäuflichkeit der Produkte diene und nicht ihrer Verbesserung«

(Hecken 2006: 150). Augenscheinlich bleibt nicht nur der Dadaismus, sondern auch das Wissen des Jugendstils und des Bauhauses verschüttet. Denn diesen Avantgardisten war noch klar, dass gute Werbung durchaus einen eigenständigen ästhetischen Wert haben kann. Dagegen scheut sich die westdeutsche Protestkultur, selbst die eigenen Publikationen ästhetisch ansprechend zu gestalten – jede Nähe zur Warenverpackung oder zur reklameartigen Verführung wird ängstlich gemieden. Das bundesrepublikanische Protest-Design ist, durch intransigente Ablehnung populärkultureller Verführung, durch das Diktat puritanischer Vergnügungsfeindlichkeit in elitärer Anti-Haltung erstarrt.

Deshalb sind Flugblätter und Plakate der APO durch rigide Ablehnung attraktiver Bilderwelten geprägt. So beschränkt sich das Plakat für das »Tribunal« zum Springer-Zeitungskonzern im Wesentlichen auf konventionelle Typografie (Abb. 20). Über eine Montage aus schwarzweißen Zeitungstexten ist die Veranstaltungsankündigung in Rot geschrieben, lediglich eine schematisch dargestellte Faust lockert die Buchstabenwüste auf.

Auch die nummerierten Flugblätter der »Kommune I« sind reine Schreibmaschinentexte. Nummer Zwölf vom 30.05.1967 (Abb. 21), um dieses Beispiel herauszugreifen, setzt sich ironisch mit den SDS-Aktivitäten am Vorabend des Schah-Besuchs in West-Berlin auseinander, um die mangelnde Vorbereitung des Protests anzuprangern. Auch hier herrscht eine reine Buchstabenwüste.

Die einzige Ausnahme in der Kultur der Außerparlamentarischen Opposition, die sich zugkräftige Werbung aneignet und dadurch selbst Wirksamkeit entfaltet, ist der Siebdruck von Jürgen Holtfreter für den SDS (Abb. 22). Jürgen Holtfreter war Gründer und Geschäftsführer des Club Voltaire in Stuttgart. Das Poster schuf er, um den SDS durch die Einnahmen aus dem Verkauf zu unterstützen. Ulrich Bernhard, der Student an der Akademie Stuttgart war, hat es dort gedruckt. Selbstverständlich kamen



Abb. 22: Jürgen Holtfreter: Alle reden vom Wetter. Wir nicht. SDS Sozialistischer Deutscher Studentenbund. 1968.

davon Nachdrucke in Umlauf. Den Slogan »alle reden vom Wetter – wir nicht« übernahm er aus der Bundesbahnwerbung des Jahres 1966.

Das Holtfreter-Plakat war ein singulärer Fall, der ohne weitere Folgen blieb. Von diesem Sonderfall abgesehen, zeigt sich die APO von Ästhetikfeindlichkeit durchdrungen. Daher bleibt der Protest auf die politische Sphäre im engeren Sinne beschränkt. Auch für die Mitglieder der Subversiven Aktion, zu denen Dieter Kunzelmann, Bernd Rabehl und Rudi Dutschke zählten, steht »eine Organisation des erlebten Augenblicks« (Subversive Aktion 1990: 41) im Zentrum; Bilder sind ihnen verdächtig, weil sie möglicherweise als Waren fungieren könnten.

Aber auch den Professoren und ihren Studentinnen und Studenten an den Kunstakademien kam nicht in den Sinn, sich in das niedere Terrain der Alltagskultur zu begeben. »Joseph Beuys nutzte den Ort vor der Akademie wiederholt für seine Aktionen« (Schweizer 2008: 261). Doch seine Auffassung von der heilbringenden gesellschaftlichen Aufgabe des Künstlers, die sich in die lange bürgerliche Tradition des Künstler-Genies einreihete, stand in Opposition zu den postmodernistischen Tendenzen. Und die protestierenden Kunststudenten äußerten sich vorwiegend auf Demonstrationen sowie durch Schriftparolen auf Akademiewänden, kamen aber nicht auf die Idee, sich dem Plakat zu widmen oder andere populärkulturelle Kunstpraktiken für politische Zwecke zu nutzen. Dem Kunststudium war ein »Mangel an reflexiven Anforderungen als Habitus, wenn nicht als Bedingung gereinigter Kunstlehre« eigen, »die das ästhetische Urteil auf bloße Empfindsamkeit gründet«; und dies »hinderte die meisten Studenten« – so die Sicht auf die Münchener Akademie – »nicht nur am Verständnis politischer Zusammenhänge, sondern auch an der Fähigkeit, Kunstentwicklungen seit den 1960er Jahren wirklich zu begreifen« (Zacharias 2008: 114).

In der Bundesrepublik hielt sich die ausschließliche Orientierung auf die bürgerliche Hochkultur selbst während der Revolte der späten 1960er Jahre ungebrochen durch. Da der postmodernistische Epochenbruch damit spurlos an der westdeutschen Kunstwelt vorüber zog, verwundert es nicht, dass germanozentristische Wahrnehmungsmuster gegenüber der fremd gebliebenen Kultur der USA bis in unsere Gegenwart fortbestehen.

6. Postmoderne und Politik

Die Psychedeliker waren eine tragende Säule im vielstimmigen Chor der US-amerikanischen Counter Culture. Mit ihren aus der Geschichte der Kunst, aus der Populärkultur und aus der Werbung entnommenen Techniken artikulierten und produzierten sie die politischen Praktiken. Dies ge-

lang, weil sie – wie andere parallel verlaufende postmodernistische Strömungen auch – auf den Erfahrungen und Erkenntnissen der historischen Avantgarden aufbauten. Wie diese verließen sie die Gleise der konventionellen Kunstformen, um sich neue Ausdrucksmöglichkeiten zu erschließen und damit in die gesellschaftlichen Entwicklungen einzugreifen.

Die Postmodernisten der Sixties haben in den USA durchaus politische Erfolge zu verzeichnen. So trug die – auch von den Psychedelikern getragene – Protestbewegung schließlich zur Beendigung des Vietnamkrieges bei. »Parallel zur Entsendung von immer mehr Soldaten entwickelte sich die Antikriegsbewegung zu einem Faktor, der die öffentliche Diskussion kaum weniger stark prägte als der Krieg in Vietnam selbst« (Frey 2004: 154). Die Counter Culture verstand diesen Krieg als Konsequenz eines kulturell und sozial bankrotten Systems. Durch sie brach der politische Konsens in den Vereinigten Staaten auseinander, so dass das militärische Engagement schließlich nicht mehr aufrecht erhalten werden konnte. Doch der Protest war nicht allein auf die Beendigung des Krieges gerichtet. In seinen vielgestaltigen Ausdrucksformen wandte er sich »gegen bestehende Machtstrukturen, gegen fortschreitende Rationalisierung und Verwissenschaftlichung des menschlichen Daseins, gegen Bürokratie und Armee, gegen ›Konsumkultur‹ und Leistungsdruck« (a. a. O.: 156).

Die Psychedeliker trugen dazu bei, dass in den späten 1960er Jahren auch die Ökologiebewegung erblühte. In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass das Plakat für die »Wilderness Conference« im April 1967, die vom Sierra Club getragen wurde, vom psychedelischen Kollektiv Kelley und Mouse stammt. Der *Sierra Club* ist eine US-amerikanische Umweltorganisation. Dank seinem Widerstand wurde die Planung des Atomkraftwerks *Bodega Head* in der Region von San Francisco im Jahre 1964 aufgegeben. Auch an der Einstellung des Reaktorprojekts im *Corral Canyon* bei Malibu im Jahre 1970 war der *Sierra Club* wesentlich beteiligt (Rucht 1994: 410).

Durch die Verankerung des Protestes im gegenkulturellen Lebensgefühl, und damit auch ein Stück weit in alltäglichen Lebenszusammenhängen, wurde auch eine Grundlage für erneutes Aufflammen der Counter Culture geschaffen, sobald die Umstände dies erforderten. Solche Bedingungen waren gegeben, als sich in den späten 1980er Jahren konservative Politiker und Kirchenfunktionäre anschickten, die Aids-Krise zu benutzen, um die zwei Jahrzehnte zuvor erkämpften Errungenschaften der *sexual revolution* wieder zunichte zu machen. In den USA wie in Deutschland predigte der Konservatismus, eine Rückkehr zu Treue und zu Familienwerten sei der einzig wirksame Schutz gegen Ansteckung durch HIV. Doch nur in den USA, diesmal von New York ausgehend, entstand eine durchsetzungsfähige Gegenbewegung. In Deutschland nicht.

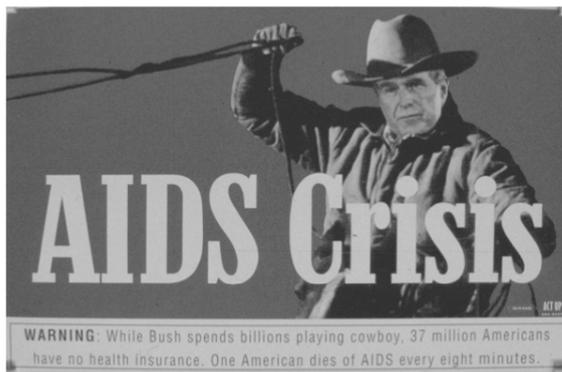


Abb. 23: Gang: Bush-Cowboy. 1991.

Der Aids-Aktivismus in den USA brachte Künstlerkollektive⁴ hervor, die sich nun die aktuell erreichte Stufe der massenmedialen Kommunikation aneigneten (Hieber 2006). Ein Plakat der Gruppe »Gang« (Abb.

23) entstand während des ersten Golfkrieges; der Hintergrund ist beim Original exakt im Marlboro-Rot; das – für Zigarettenwerbung übliche – »warning« lautet in deutscher Übersetzung: »Während Bush Milliarden ausgibt, um Cowboy zu spielen, haben 37 Millionen Amerikaner keine Gesundheitsversicherung. Alle acht Minuten stirbt ein Amerikaner an Aids«. Zu den Erfolgen dieser Bewegung zählt, dass die US-amerikanische Virenforschung im Hinblick auf die drängenden Probleme reorganisiert wurde, und dass dadurch die HIV-Infektion heute zu einer Art chronischen Krankheit geworden ist. Dagegen ist und bleibt die Aids-Forschung in der Bundesrepublik eine verkümmerte Pflanze in der Wissenschaftslandschaft.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1970): Ästhetische Theorie, *Gesammelte Schriften Band 7*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (1984): Dialektik der Aufklärung, *Gesammelte Schriften Adorno Band 3*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Albers, Josef (1935): »Art As Experience«. *Progressive Education* October 1935, p. 391–395.
- Albers, Josef (1970): *Interaction of Color*, Köln: DuMont Schauberg.
- Anonym – S.F. Oracle (1966): »Checklist for ISA (Inner Space Astronauts)«. *San Francisco Oracle* Vol. 1 Number 3, p. 6.

4 Die Beiträge von Joy Episalla und Carrie Moyer in diesem Band behandeln solche Künstlerkollektive.

- Berner, Jeff (Ed.) (1966): *Astronauts of Inner-Space – An International Collection of Avant-Garde Activity*, San Francisco: Stolen Paper Review Editions.
- Beyer, Hans/Walter, Wolfgang (1984): *Lehrbuch der Organischen Chemie*, Stuttgart: Hirzel.
- Bloch, Ernst (1978): *Tendenz – Latenz – Utopie*, *Ergänzungsband zur Gesamtausgabe*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1974): *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Chipp, Herschel B./Richardson, Brenda (1965): *Exhibition catalogue »Jugendstil & Expressionism in German Posters«*. University Art Gallery November 16 through December 9, 1965, University of California, Berkeley.
- Döring, Jürgen (1994): *Katalog zur Ausstellung »Plakatkunst von Toulouse-Lautrec bis Benetton« im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 21.01.–20.03.1994*.
- Dschuang Dsi (1951): *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, übers. von Richard Wilhelm, Düsseldorf – Köln: Diederichs.
- Frey, Marc (2004): *Geschichte des Vietnamkrieges*, München: C. H. Beck.
- Gilcher-Holtey, Ingrid (2001): *Die 68er Bewegung – Deutschland, Westeuropa, USA*, München: C.H. Beck.
- Glenn, Constance W. (1992): *»Amerikanische Pop Art: Wie der Mythos geschaffen wurde«*. In: Livinstone, Marco (Hg.): *Katalog zur Ausstellung »Pop Art« im Museum Ludwig Köln 22.01.–21.04.1992*, S. 31–41.
- Graham, Bill/Greenfield, Robert (1996): *Bill Graham Presents – Ein Leben zwischen Rock and Roll*, Frankfurt/M: Zweitausendeins.
- Grosz, George/Herzfelde, Wieland (1925): *Die Kunst ist in Gefahr*, Berlin: Malik.
- Grushkin, Paul D. (1987): *The Art of Rock*, New York – London – Paris: Abbeville.
- Hahn, Peter (1997): *»Bauhaus und Exil«*. In: Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine (Hg.): *Exil – Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933–1945*, München – New York: Prestel, S. 211–223.
- Hausmann, Raoul (1966): *»Dadaism and Today's Avantgarde«*. In: Berner, Jeff (Hg.) *Astronauts of Inner-Space*, San Francisco: Stolen Paper Review Editions, p. 2 f.
- Hecken, Thomas (2006): *Gegenkultur und Avantgarde 1950–1970 – Situationisten, Beatniks, 68er*, Tübingen: Francke.

- Higgins, Dick (1966): Faksimile-Nachdruck des »Dada Almanach«, hg. von Richard Huelsenbeck (Berlin 1920), New York: Something Else Press.
- Hieber, Lutz (2005): »Die US-amerikanische Postmoderne und die deutschen Museen«. In: Hieber, Lutz/Moebius, Stephan/Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.): Kunst im Kulturkampf, Bielefeld: transcript, S.17–32.
- Hieber, Lutz (2006): »Appropriation und politischer Aktivismus in den USA«. In: Lamla, Jörn/Neckel, Sighard (Hg.): Politischer Konsum – konsumierte Politik, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften. S. 207–232.
- Hieber, Lutz/Villa, Paula-Irene (2007): Images von Gewicht – Soziale Bewegungen, Queer Theory und Kunst in den USA, Bielefeld: transcript.
- Hieber, Lutz (2008): »Black As a Cultural Statement/Schwarz als kulturelles Statement«. In: Görner, Veit et al. (Hg.): Katalog zur Ausstellung »Back To Black« in der kestnergesellschaft Hannover 30.05.–10.08.2008, S. 10–28.
- Hollstein, Walter (1969): Der Untergrund, Neuwied – Berlin: Luchterhand.
- Hunter, Sam (Hg.) (1984): The Museum of Modern Art (New York), New York: Harry N. Abrams.
- Huyssen, Andreas (1993): »Postmoderne – eine amerikanische Internationale?«. In: Huyssen, Andreas/Scherpe, Klaus R. (Hg.): Postmoderne, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 13–44.
- Jentsch, Ralph (1994): »George Grosz – Chronik zu Leben und Werk«. In: Schuster, Peter-Klaus (Hg.):Katalog zur Ausstellung »George Grosz: Berlin – New York« in der Neuen Nationalgalerie Berlin, 21.12.1994–17.04.1995, S. 535–557.
- Joseph, Alvin M., Jr. (Ed.) (1961): The American Heritage Book of Indians, New York: American Heritage Publishing Co.
- Kelley, Mike et al. (1999): »Geheimgeschichten«. *Texte zur Kunst*, Heft 35, September 1999, S. 67–129.
- Klotz, Heinrich (1998): »Postmoderne Architektur – ein Resümee«. *Merkur* 52, S. 781–793.
- Kraushaar, Wolfgang (2008): Achtundsechzig – Eine Bilanz, Berlin: Propyläen.
- Laszlo, Carl (1968): Wo bleibt der Ausdruck Genossen? (*Manifest*).
- Mahlow, Dietrich (Red.): Katalog zur Ausstellung »Schrift en beeld – Art and Writing – L’art et l’écriture – Schrift und Bild« im Stedelijk Museum Amsterdam 03.05.–10.06.1963 und in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden 14.06.–04.08.1963.

- Owen, Ted/Dickson, Denise (1999): *High Art – A History of the Psychedelic Poster*, London: Sanctary Publishing.
- Perry, Charles (1984): *The Haight-Ashbury*, New York: Random House.
- Peterson, Christian A. (2002): »Photographic Imagery in Psychedelic Music Posters of San Francisco«. *History of Photography*, Vol. 20, Winter 2002, p. 311–323.
- Rubin, Jerry (o. J. [1968]): *For Mayor of Berkeley*, o. O. [Berkeley, CA].
- Rucht, Dieter (1994): *Modernisierung und neue soziale Bewegungen*, Frankfurt/M – New York: Campus.
- Samhill, W. T. (1967): *Haight-Ashbury – San Francisco Hippieville*, Sausalito, CA.
- Schweizer, Cora (2008): »Das erweiterte Bewusstsein ist die Intuition – Annäherungsversuche an eine Holzkiste und andere künstlerische Versuche um 1968«. In: Gerchow, Jan (Hg.): *Katalog zur Ausstellung »Die 68er. Kurzer Sommer – lange Wirkung« im Historischen Museum Frankfurt/M 01.05.–31.08.2008*, S. 254–261.
- SDS-Gruppe Kultur und Revolution (1968a): »Kunst als Ware der Bewusstseinsindustrie«. *Die Zeit* vom 29.11.1968.
- SDS-Gruppe Kultur und Revolution (1968b): »Aktionen statt Argumente«. *Die Zeit* vom 20.12.1968.
- Subversive Aktion (1990): »Aspekte und Konklusionen«. In: Syring, Marie Luise (Hg.): *Katalog zur Ausstellung »um 1968 – konkrete Utopien und Kunst und Gesellschaft« in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf 27.05.–08.07.1990*, S. 41–43.
- Theising, Gisela (2003): »Die psychedelischen Plakate und die Hippie-Kultur«. In: Stather, Martin (Hg.): *Katalog zur Ausstellung »Psychedelic« im Mannheimer Kunstverein 23.02.–23.03.2003*, S. 23–30.
- Theising, Gisela (2008): »Jimi Hendrix – Ikone der psychedelischen Popkultur«. In: Paul, Gerhard (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder – 1949 bis heute*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 386–393.
- Thiel, Erika (1985): *Geschichte des Kostüms, Wilhelmshaven – Locarno – Amsterdam*: Heinrichshofen.
- Tomlinson, Sally (2001): »Psychedelic Rock Posters: History, Ideas, and Art«. In: Dies. (Hg.): *Katalog zur Ausstellung »High Societies – Psychedelic Rock Posters of Haight-Ashbury«*, San Diego Museum of Art 26.05.–12.08.2001, p. 14–37.
- Weber, Max (1988): »Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus«. *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie* Bd. 1. Tübingen: J. C. B. Mohr.

- Williams, Emmett/Noël, Ann (1996): Mr. Fluxus – Ein Gemeinschafts-
porträt von George Macuinas 1931–1978, Wiesbaden: Harlekin Art.
- Zacharias, Thomas (2008): »Zwischen Ende der Nachkriegszeit und An-
fang der Altbausanierung – Die Akademie von 1968 bis 1989«. In:
Gerhart, Nikolaus/Grasskamp, Walter/Matzner, Florian (Hg.): 200
Jahre Akademie der Bildenden Künste München, München: Hirmer,
S. 112–121.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Wes Wilson, USA. – Abb. 2 bis 23: Sammlung des Autors.

Lenore Kandel: Not a Silent Chick

CAROLINE HARTGE

»Ob in der Hitze Marokkos oder in der Kälte Berlins, ich habe Lenore Kandel nie vergessen; vielleicht, weil ihr Bild in der Anthologie ungeheuer beeindruckend war und meine Sehnsüchte aufpulverte, vielleicht auch nur deswegen, weil ihr Name an Glücksmomente, die mit einer ›candle‹ oder ›candy‹ verbunden sind, erinnert.« (Hadayatullah Hübsch. Paetel 1993: o. S.).

1. Lenore Kandel: Exemplarische Vertreterin einer Generation

Lenore Kandels untrennbar mit ihrem Leben verschmolzenes, eher aktivistisch als akademisch ausgelegtes künstlerisches Werk illustriert einen hochaktiven Transfer der Ideen, in dem weit verstreut vorhandene Anlagen synthetisiert und auf avantgardistische Weise weiterentwickelt werden. An ihrer Arbeitsbiographie lässt sich der Weg einer Aufbruchsbewegung aus der Sub- in die Massenkultur verfolgen beziehungsweise, weiter gefasst, das Aufkommen einer sozialen Utopie an den Rändern einer Gesellschaft und die Phasen ihrer Anerkennung in breiteren Bevölkerungsschichten und ihrer Wandlung bis hin zu ihrem Einmünden und Aufgehen in der Mehrheitskultur.

2. Weibliche Biographie im Übergang von Beat und Love Generations

Bei der Beat Generation im eigentlichen Sinn handelte es sich um eine von männlichem Protest geprägte Gegenkultur, deren erstes Ausdrucksmittel Literatur war und die dem deutschen Publikum vor allem in Gestalt dreier männlicher Galionsfiguren geläufig ist, William S. Burroughs, Allen Ginsberg und Jack Kerouac (zu der New Yorker Kernbesetzung gehörten v.a. noch Herbert Huncke und Lucien Carr). Die erstgenannten drei verkörpern in changierender Besetzung mehrere Aspekte, die sie vor dem Hintergrund der Gründungskultur der USA quasi zur Initiierung einer Gegenkultur prädestinierten bzw. erst im relativen Freiraum einer solchen durchgespielt werden konnten: andere als auf Fortpflanzung fokussierte Hetero-Sexualität, andere als christlich-kirchliche Religiosität, des weiteren die Gaben der (drogeninduzierten) Ekstase und der Vision, also den Rausch als Erkenntnismöglichkeit in einer von steriler Funktionalität geprägten Ära (vgl. Wilson 1955); letztlich auch die Travestie des tradierten und ehemals identitätsstiftenden Go West-Mythos zu dauernder Rastlosigkeit und letztlich Entwurzelung.

Geht es um weibliche Exponentinnen der Beat Generation, so zeigt sich, dass Frauen erst mit einiger Verzögerung zu vergleichbaren schöpferischen Biographien gelangten. Um nur wenige Beispiele zu nennen: Joan Vollmer Adams, per ›common law‹ die Frau von William S. Burroughs und Mutter seines Sohnes William jr., hinterließ keine Manuskripte oder anderen Werke von eigener Hand, sondern übte ihren prägenden Einfluss auf konventionelle Weise indirekt aus. Zwei der drei Ehefrauen von Jack Kerouac, Edie Parker und die Mutter seiner Tochter und späteren Autorin Jan Kerouac, Joan Haverty, verfassten Memoiren (von denen bis dato nur Havertys postum veröffentlicht wurden (vgl. Kerouac 2000)). Erst in den sechziger Jahren, also anderthalb Dekaden nach den Ereignissen, die nach dem Ende des zweiten Weltkrieges die – noch nicht als solche namhafte – Beat Generation zusammenführten, betraten Frauen die öffentliche Bühne selber als Autorinnen, die den beatgeprägten Lebensentwurf literarisch regelmäßig und über einen längeren Zeitraum hinweg umsetzten. Die Vertreterinnen dieser jüngsten Welle traten als Autorinnen aus eigener Kraft, mit eigener Imagination und Stimme hervor und konnten zu keinem Zeitpunkt ihres Arbeitslebens als klassische ›Frau-von‹ oder Chronistinnen der Lebenswege ihrer Partner aufgefasst werden. Obwohl die meisten von ihnen Partner- und Mutterschaft in ihrem Leben Raum gaben, beschränkte sich langfristig keine mehr auf eine dieser Rollen. Diane Di Prima und Anne

Waldman sind die auch hierzulande bekanntesten Angehörigen dieser Generation.

Lenore Kandel, geboren 1932 in New York, kann als beispielhaft für diese zweite und teilweise dritte Generation von Beat-Autorinnen gelten, die in den dreißiger Jahren geboren wurden und den Übergang zwischen Beat und Love Generation vollzogen. Während die Beat Generation insgesamt den Hippies die randständige Vorlage zum massenhaften Ausstieg aus der bürgerlichen Ordnung lieferte, kam den Autorinnen der Beat Generation insofern weiterreichende Bedeutung zu, als sich mit ihnen vor dem Hintergrund einer Gegenkultur erstmals eine Gruppe auf breiter Front sicht- und hörbar machte, die im Gegensatz zu den ethnisch oder sexuell definierten Randgruppen, die die ursprüngliche Beat Generation konstituierten, alles andere als eine Minderheit darstellte und deren Befreiungsbewegung in den sechziger Jahren gleichwohl zeitlich parallel zu der der afroamerikanischen Minderheit in den USA abließ – die der Frauen.

3. The Love Book: Zensur als Fokus eines Lebenswerks

Kandel war mit Di Prima befreundet und hatte den praxisorientierten Arbeitsansatz mit ihr gemein. Ihr Werk und ihre Biographie wurzeln in der Entfremdungserfahrung der Beat Generation [Textbeispiel a.], vollziehen jedoch den Übergang in die praktischen, sinnlichen Ausdrucksformen der Dichtung als Massenmedium, wie sie erst zu Zeiten der Love Generation stattfinden konnten. Scharnierfunktion zwischen beiden Strömungen hat neben dem Motiv des rauschhaften Grenzübertritts die bohémegemäße Bedingungslosigkeit, mit der dem künstlerischen Werk im Leben Platz gemacht wird: Kunst, vor allem Dichtung, als unbedingte Lebensäußerung, nicht als gewählter Brotberuf.

Die Historie von Kandels Rezeption reicht in Deutschland fast genauso weit zurück wie ihre Publikationsgeschichte in den USA. Ihre ersten Einzelveröffentlichungen erschienen 1959 in Kalifornien (1.1.); bereits 1962 war sie erstmals in einer deutschsprachigen Anthologie vertreten (1.4.) und beeindruckte hier wie auch in ihrem Herkunftsland als charismatisch wirkende Person – siehe das Eingangszitat.

Bis heute wird Lenore Kandel jedoch fast ausschließlich als die Autorin des 1966 erschienenen *The Love Book* wahrgenommen, eines schmalen Heftes von nur sechs Seiten, aus dem an anderer Stelle einzelne Gedichte bereits abgedruckt worden waren. Obwohl schon Zeitgenossen bemerkten, dass der erotische Gehalt der Gedichte hinter dem

pornographischen Potential frei verkäuflicher Publikationen weit zurücklag (vgl. Perry 1984), geriet *The Love Book* in den USA in den Strudel eines öffentlichkeitswirksamen Zensurverfahrens und wurde vor allem durch den daraus folgenden Sturm der Entrüstung bekannt.

Kandel verteidigte *The Love Book* vor Gericht als eine »dreiundzwanzig Jahre dauernde Suche nach einer angemessenen Art der Anbetung« und den Versuch, »ihrer Überzeugung Ausdruck zu verleihen, dass Geschlechtsakte zwischen Liebespaaren religiöse Handlungen sind« (Knight 1996: 281). Dessen ungeachtet wurde das Buch 1967 vom höchsten kalifornischen Gerichtshof für obszön erklärt und verboten. Dem Urteil ging über Monate hinweg das bis dato längste Gerichtsverfahren in der Geschichte San Franciscos voraus; es ist der bislang letzte Prozess geblieben, der in diesem Bundesstaat aufgrund angeblicher Obszönität gegen einen Gedichtband geführt wurde. Das gerichtliche Verbot wurde 1973 wieder aufgehoben, zu einer Neuauflage des Buches in den USA kam es erst 2003. Im Antiquariat wurden und werden die regelmäßig auftauchenden Exemplare der Originalausgaben zu bis zu dreistelligen Dollarpreisen gehandelt.

Aufgrund des Zensurverbots von *The Love Book* drängt sich der Vergleich mit Allen Ginsbergs 1957 ebenfalls wegen Obszönität vor Gericht gebrachtem, aber im Gegensatz zu *The Love Book* nie verbotenem *Howl* auf (vgl. Raussert 2003).

4. Künstlerischer Selbsta Ausdruck: Diversität der Einflüsse und Medien

Kandels künstlerisches Lebenswerk weist eine Reihe von Einflüssen und Ausprägungen auf, die als repräsentativ für den Übergang von Beat zu Love Generation gelten können. (Die Drogenthematik sei an dieser Stelle ausgeklammert; stellvertretend für die problematische Durchdringung des individuellen und gesellschaftlichen Aufbruchs von den Schattenseiten des Drogengenusses siehe jedoch Textbeispiel c.)

4.1 Verquickung progressiver europäischer Ideen mit (fern-) östlicher Spiritualität: Judentum und Buddhismus

Wie auch Kerouac und Ginsberg gehört Kandel qua Geburt nicht zur Gründungskultur der USA, die sich aus den Kreisen englischsprachiger Protestanten mitteleuropäischer Abstammung herleitete (›White

Anglo-Saxon Protestant, abgekürzt ›WASP‹) und aus der die politisch und ökonomisch schwächere Mehrheit der Bevölkerung qua definitionem ausgeklammert war: an der Ostküste vor allem die katholischen Iren und Italiener sowie die osteuropäischen Juden, in den Südstaaten die Schwarzen und die katholischen Mexikaner, an der Westküste die Chinesen und Japaner.

Kandel entstammt einer bürgerlichen jüdischen Familie südosteuropäischer Herkunft. Man darf als kreatives Substrat eine gewisse emanzipiert-unvoreingenommene Bildungsaffinität und Zugang zur jüdisch-hebräischen Bildersprache voraussetzen. Die Familie übte literarisch-musische Berufe aus. Die Mutter war Dramatikerin und Musikerin, der Vater veröffentlichte Romane und arbeitete später jahrzehntelang als Drehbuchautor in der Filmindustrie Hollywoods (und erlebte als solcher die Auswirkungen der Tätigkeit des House Committee on Un-American Activities während der McCarthy-Ära aus erster Hand mit); Kandels älterer Bruder schlug ebenfalls eine Laufbahn als Fernsehautor ein und verfasste zahlreiche Episoden der Zeichentrickserie Star Trek.

1944, mit zwölf Jahren, entschied Kandel sich in Kalifornien für den Buddhismus als bevorzugte Religion. Ende der fünfziger Jahre lebte sie längere Zeit in New York und begann dort 1959 mit der Meditationspraxis des Zazen. Damit gehört sie wie Gary Snyder, Joanne Kyger, Philip Whalen und Lew Welch zu den buddhistisch geprägten Westküstendichtern, die der amphetaminbedingten, übersteuerten Rastlosigkeit maßgeblicher Beats das Ideal der ruhigen Selbstversenkung entgegenhielten. Später war sie in Kalifornien Schülerin von Shunryu Suzuki Roshi. In ihrer Dichtung finden sich gelegentliche tantrische Bezüge (vgl. Tonkinson 1995). Ihre spirituelle Positionierung bleibt in ihrer Arbeit bis in die jüngste Zeit spürbar [Textbeispiel d.].

In New York studierte Kandel an der progressiven New School for Social Research. Diese Universität war 1919 nach dem Vorbild der dänischen Volkshochschule u. a. von Professoren der Columbia University gegründet worden und verzeichnete von Anfang an einen beständigen Zuzug exilierter Lehrkräfte aus Europa, zu denen später u. a. Claude Lévi-Strauss und Hannah Arendt zählten. 1940 etablierte Erwin Piscator den Dramatic Workshop an der New School for Social Research, den namhafte Theaterautoren (z.B. Tennessee Williams) und Schauspieler (z.B. Marlon Brando) durchliefen. Die Institution bestand unter diesem Namen bis 1997 und stellte streckenweise eine regelrechte akademische ›Standleitung‹ zur kritischen Intelligentsia der Alten Welt dar.

4.2 Erprobung alternativer Lebenskonzepte: East-West House, Diggers und Hell's Angels

Ab 1960 lebte Kandel wieder in Kalifornien; in San Francisco wohnte sie vorübergehend im East-West House, einer von Schülern Shunryu Suzukis 1957 gegründeten Wohngemeinschaft. Eine Reihe buddhistisch beeinflusster Literaten der Beat Generation und San Francisco Renaissance lebten ebenfalls eine Zeitlang im East-West House oder zählten zu den regelmäßig wiederkehrenden Gästen – Jack Kerouac, Gregory Corso, Michael McClure, Gary Synder, Lew Welch, Albert Saijo, Richard Brautigan.

Kandels Bekanntschaft mit dieser offenen Literatenszene begann konventionell als ›Freundin-von‹, in diesem Falle von Lew Welch (vgl. Kerouacs Darstellung von Kandel und Welch als Paar Swartz/Wain in *Big Sur*) und eher als charismatische Erscheinung denn als schöpferische Persönlichkeit. Kerouac beschreibt ›Romana Swartz‹ in *Big Sur* als

»[...] eine große rumänische Ungeheuerschönheit auf eine Weise (ich meine mit großen violetten Augen und sehr hochgewachsen und groß aber Mae West-groß), [...] Sie ist auf jeden Fall eine große dunkle Schöne von der Sorte, auf die wohl jeder durchgedrehte hungrige Sexsklave der Welt Lust hat, aber auch intelligent, belesen, schreibt Gedichte, ist Zenschülerin, weiß alles, ist eigentlich einfach eine große gesunde rumänische Jüdin [...]«. (Übers. C. H.)

Dieses anregende Umfeld begünstigte Kandels eigene literarische Produktion. Ihre Mündigwerdung als Autorin fiel in diesen Lebensabschnitt:

»[...] Ich habe von mir selber als Schreiberin gedacht, so lange wie ich zurückdenken kann, und ich erinnere mich, wie ich einmal auf einer Party eine sonderbare Offenbarung hatte. Ich sah mich um. Jedermann war ein Schreiber. Ich dachte: ›Jeder in diesem Raum wird von hier weggehen und seine eigene Fassung davon aufschreiben.‹ Es fühlte sich so surreal an. Alles, was geschah, wurde im Rückblick betrachtet, während es noch geschah [...]«. (Gifford/Lee 1978: 283. Übers. C. H.)

Um 1965 gehörte Kandel in San Francisco zusammen mit der Beat-Autorin Diane di Prima zu den Mitbegründern der Aktivistengruppe der Diggers. Bemerkenswert ist hierbei der Rückgriff auf ein religiös fundiertes Vorbild aus der englischen Geschichte, also das unvoreingenommene Abklopfen der prinzipiell hinterfragten WASP-Tradition auf Vorreiter der Dissidenz, die der Aufbruchsbewegung der sechziger Jahre als gültige Anregung dienen konnten.

Das historische Vorbild der kalifornischen Diggers war die kurzlebige englische Bewegung der ›True Levellers‹ (›Echte Gleichmacher‹), die 1649 von dem protestantischen Reformator Gerrard Winstanley begründet wurde. Winstanley leitete aus der Bibel den seinerzeit revolutionären Anspruch auf gleiche Landverteilung an alle ab und propagierte die Bildung kleiner, selbstverwalteter Landkommunen. Seine Anhänger bebauten brachliegendes Gemeindeland und verteilten ihre Erträge kostenlos unter den Bedürftigen. Von ihren Gegnern wurden die True Levellers als ›Diggers‹, als ›Gräber‹ oder ›Buddler‹ verunglimpft.

Die neuzeitlichen Diggers errichteten und betrieben während der Hippie-Hochzeit im Haight-Ashbury-Viertel in San Francisco eine Infrastruktur der Schenkökonomie, zu der eine mobile Suppenküche, eine Kleiderkammer und eine medizinische Station gehörten, über die sie die bald aus den ganzen USA und teils von noch weiter her herbeiströmenden, häufig mittellosen Jugendlichen gratis grundversorgten; sie veranstalteten Happenings und Straßentheater und unterhielten mit der Communication Company einen eigenen Verlag.

Durch ihre Ehe mit dem Hell's Angel William ›Sweet Bill‹ Fritsch kam Kandel Ende der sechziger Jahre auch mit diesem Segment der Subkultur in engeren Kontakt. Die ersten Hell's Angels waren aus dem zweiten Weltkrieg zurückgekehrte US-Soldaten, die sich 1948 unter der Führung von Ralph ›Sonny‹ Barger in Kalifornien zu organisierten Motorradbanden zusammenschlossen (›Hell's Angels‹ war der Name einer Bomberstaffel der US-Luftwaffe; nach Howard Hughes gleichnamigem Film von 1930, dt. Höllenflieger). Die charismatische Ausstrahlung dieser Formation, der ein eigener Ehrenkodex zugrunde liegt, zog im Lauf der nächsten Jahrzehnte und ihrer Ausbreitung bis nach Europa Gerechte wie Kriminelle gleichermaßen an, war aber von Anfang an von Drogen- und Waffengebrauch und latenter Gewalt geprägt. Ihr Ansehen und ihre Glaubwürdigkeit als antibürgerliche Institution in der Musik- und Kunstszene reichten 1969 aus, um Mitglieder der Hell's Angels zu Ordern bei dem Gratiskonzert auf dem kalifornischen Altamont Speedway zu machen (der geplanten Erwiderung auf das sofort zur Legende gewordene Konzert in Woodstock an der US-Ostküste im selben Jahr). Der gewaltsame Tod eines Konzertbesuchers, der von mehreren Hell's Angels während des Auftritts der Rolling Stones vor laufender Kamera getötet wurde, fand als Signal für das Gewaltpotential nicht nur bei den Hell's Angels, sondern innerhalb der ganzen Subkultur der Westküste Bedeutung für das Selbstverständnis und die Geschichtsschreibung der späten Love Generation.

Der schwere Motorradunfall, den Kandel um 1970 nur knapp überlebte, und der Kopfschuss, den Fritsch wenig später bei einem Schuss-

wechsel während eines geplatzten Drogendeals erlitt, sind vor dem Hintergrund dieser persönlichen Beziehung zu sehen. Kandels angeschlagene Gesundheit bestimmte ihr weiteres Leben und Werk und dürfte zumindest indirekt dazu beigetragen haben, dass sie nach *Word Alchemy* (1966) keine weiteren Buchveröffentlichungen mehr herausbrachte.

4.3 Breites Spektrum künstlerischer Ausdrucksformen: Film, Bühne, Lesung/Veröffentlichung,

Hier lässt sich neben der kreativen Verflechtung von Medien und Einflüssen mehrfach, teils in gebrochener Form, derselbe Entwicklungsbogen vom Konformen über das Stigmatisierte bzw. die Subkultur der experimentellen Avantgarde bis in den arrivierten Unterhaltungssektor verfolgen.

Für Kandel als Tochter eines etablierten Drehbuchautors war der Film ein naheliegendes erstes Ausdrucksmittel. Schon 1940 hatte sie eine Rolle in einer Verfilmung von Rudyard Kiplings *Captains Courageous*; 1953 wirkte sie in *Dance Hall Racket* mit, einem Softporno nach einem Drehbuch von Lenny Bruce, der selbst eine der Hauptrollen spielte. Noch 1969 war Kandel als ›diaconessa‹ neben dem Satanisten Anton Szandor LaVey und der kompletten damaligen Besetzung der Rolling Stones in einem elfminütigen Kurzfilm des Avantgarderegisseurs Kenneth Anger zu sehen, dessen Titel einem ihrer Gedichte hätte entnommen sein können (*Invocation of My Demon Brother*). Die Filmmusik stammte von Mick Jagger. Anger hatte sich in den fünfziger Jahren längere Zeit in Europa aufgehalten und persönliche Bekanntschaft mit französischen Intellektuellen wie Jean Cocteau und Jean Genet gemacht und bezeichnete sich selbst als Adepten des englischen Satanisten Aleister Crowley; sein Film *Scorpio Rising* (1963) handelt von einer gewalttätigen Motorradgang und war einer der das New American Cinema begründenden Filme.

1959 veröffentlichte Kandel erstmals eigene Werke, drei kalligraphisch handgeschriebene bzw. -gemalte und hektographisch abgezogene Hefte bei der kalifornischen Three Penny Press (eine Referenz an Brecht/Weills Dreigroschenoper/Three Penny Opera). Grover Haynes, Betreiber der Three Penny Press und Inhaber des Cafés, in dem Kandel damals arbeitete, zählte sie zu den ›don't give a damn poets‹, was die betont indifferente Haltung seiner Autoren hinsichtlich möglicher Veröffentlichung, zumal in den etablierten Foren, betraf.

Kandel trug ihre Gedichte zuerst u. a. in den Kaffeehäusern der kalifornischen Bohème vor. Haynes beschreibt ihre Wurzeln in seiner Nachbemerkung zu *An Exquisite Navel* (Kandel 2006: 10):

»Wenn man mehr als nur ein sporadischer Gast in den Kaffeehäusern von Los Angeles ist, sind einem die Gedichte von Lenore Kandel wahrscheinlich ziemlich geläufig. Ihre Dichtung ist unauflösbar mit den Kaffeehäusern und der sie durchdringenden Stimmung verbunden.

Lenore schlägt in düsteren Tönen eine resignierte Stimmung an, bewahrt uns jedoch mit einem skurril und manchmal fröhlich aufblitzenden Humor auf eine glänzende Weise immer vor der völligen Depression.

Lenore hat als Bedienung im Unicorn Coffee House in Los Angeles gearbeitet, und ihre Dichtung wurde zu den Pantomimen von Lionel Shepherd and Company in vielen Bars der Avantgarde von Los Angeles und San Francisco vorgetragen.

Lenores Werk ist außerordentlich umfangreich, aber an irgendwelchen Veröffentlichungen hat sie geringes Interesse. [...] Sie pflegt immer zu sagen, dass sie wohl vorhat, diesem oder jenem Verleger Manuskripte zu schicken, aber dass wir ihr das Porto ersparen, wenn wir ihre Arbeiten abdrucken.

Lenore hat sich ihr Studium in New York als Bauchtänzerin in einem türkischen Kabarett verdient. Seither hat sie als Französischlehrerin, Künstlermodell, Busfahrerin und Aushilfe in einer Käsekuchenbäckerei gearbeitet. Zur Zeit lebt sie in New York.

Auf dem von Lawrence Lipton produzierten Imperial Record-Album *The Beat Scene*, das Ende 1959 erscheinen wird, ist Lenore Kandel beim Lesen ihrer Gedichte zu hören.«

Aus dieser Schilderung geht hervor, dass Kandels künstlerisches Werk von Beginn an eng mit der Gruppe verflochten war, aus der sie hervorging und dass ihre Arbeit innerhalb dieser Gruppe unmittelbar rezipiert, publiziert und interpretiert wurde, d. h. ein Beispiel angewandter Dichtung darstellte.

Diese Praxis- und Lebensnähe behielt Kandel in den sechziger und siebziger Jahren bei und baute sie aus. Sie las ihre Werke bei einigen der maßgeblichen Großveranstaltungen vor, während und nach der eigentlichen Hippieära: der Berkeley Poetry Conference (einer von dem Dichter Robert Duncan mitinitiierten und im Juli 1965 von der University of California in Berkeley abgehaltenen zweiwöchigen Reihe von Lehrveranstaltungen und (Vor-) Lesungen zum Thema Dichtung), dem Human Be-In (einer ›Stammesversammlung‹ in Folge der Initiative des Malers Michael Bowen im Golden Gate Park in San Francisco im Januar 1967, d.h. im Vorfeld des ›Summer of Love‹; eine Selbstbekundung mit

Manifestcharakter¹, bei der mehrere Zehntausende aus den gegensätzlichen Strömungen der Gegenkultur – v.a. aktive Bürgerrechtler und pazifistische Hippies – ein livemusik- und LSD-befeuertes Volksfest feierten) und dem ersten Tribal Stomp (einer von Chet Helms im Oktober 1978 in Berkeley im Greek Theater organisierten Veranstaltung mit Konzerten und Lesungen; Helms hatte in den sechziger Jahren Janis Joplin ›entdeckt‹ und war neben Bill Graham einer der maßgeblichen Konzertveranstalter der Hippieszene in San Francisco gewesen).

Von Dritten wurde Kandels Werk schließlich auch publikumswirksam auf der Bühne zitiert. Der mit Bob Dylan befreundete Songschreiber und Regisseur Jacques Lévy, der u.a. bei Dylans Rolling Thunder Revue mitgearbeitet hatte (und 1988 die Liedtexte für die Bühnenversion von Alan Parkers Film *Fame* von 1980 verfasste) verwendete bei der Wiederaufführung der erotischen Musikrevue *Oh! Calcutta!* des Briten Kenneth Tynan 1976 neben Zitaten von Samuel Beckett, John Lennon und Sam Shepard auch Material von Lenore Kandel. Das aus einer Abfolge von Sketchen zum Thema Sex bestehende *Oh! Calcutta!* war 1969 ›off-Broadway‹ uraufgeführt worden, wobei die Freizügigkeit der Aufführung, die Nacktszenen sowohl männlicher als auch weiblicher Darsteller enthielt, für einiges Aufsehen gesorgt hatte. Die wieder aufgeführte Fassung mit Kandels Beitrag hielt sich dreizehn Jahre in den New Yorker Spielplänen und besetzte dort mit rund sechstausend Vorstellungen vorübergehend Platz eins auf der Rangliste der am längsten laufenden Theaterproduktionen.

4.4 Benennung der spirituellen Komponente der Sexualität und Formulierung eines weiblichen erotischen Selbstverständnisses

In Ton und Bildsprache ihrer Dichtung, die lexikalisch das gesamte Spektrum vom Gruppenslang bis zum obsoleten vielsilbigen Latinismus bzw. esoterischen oder liturgischen Fachbegriff ausschöpft, greift Kandel weit zurück auf diverse vorchristliche und hinduistisch-buddhistische Vorbilder der mystisch geprägten Liebeslyrik, in denen das weibliche Subjekt mit großer, selbstverständlicher Autorität auftritt [Textbeispiel b.]. Ihr formulierter Anspruch ist es, dass mit der unberechenbaren Lebensäußerung der Sexualität jedem Individuum ein ureigener und freudvoller Zugang zur Erkenntnis eigener Göttlichkeit gegeben ist – einschließlich der Frauen, die während der fünfziger Jahre so

1 Vgl. dazu den Beitrag von Lutz Hieber in diesem Band.

wohl innerhalb der rigiden, sinnesfeindlich fundierten und von den konformen Idealen ihres aufstrebenden, konsumorientierten Mittelstands geprägten Gesellschaft als auch in der männlich dominierten Subkultur der Beat Generation gleichlautenden Forderungen unterworfen waren: Schweigsamkeit, Passivität, Verfügbarkeit, Antriebslosigkeit, Objektstatus.

Kandel widersprach dem männlichen Monopol der theologischen wie sexuellen Propaganda auf mehreren Ebenen. Ihre Auffassung lief der puritanischen Leitkultur ebenso wie jenem Teil der Gesellschaft zuwider, der zumal nach der Einführung der ›Antibabypille‹ (in den USA 1960) die hedonistische Promiskuität heterosexuell-maskuliner Prägung als nicht zu hinterfragendes Modell ausgerufen hatte.

Indem sie die enge Verknüpfung von Liebeslust und Erleuchtung sowie das Recht des – weiblichen – Individuums auf diese Erfahrung benannte, bereitete Kandel feministischer Theorie und Praxis den Weg. Die Beat-Dichterin Anne Waldman nennt Kandel ›ur-feminist, radical‹ (Grace/Johnson 2004: 261); Beat-Autor Ted Joans bezeichnet *The Love Book* als ›liberating force to all feminists‹ (Knight 1996: 332).

5. Zusammenfassung

An Kandels Lebenslauf werden auf exemplarische Weise zwei spezifische, ineinander verschränkte Prozesse anschaulich: zum einen die Verwandlung vom ursprünglichen Randphänomen der in der Isolation aufgekommene und gesellschaftlich auf sich selbst bezogen bleibende Beat Generation (›hep cat‹ vs. ›silent chick‹ unter dem Primat der rigiden ›rule of cool‹) zur flächendeckenden, gesellschaftlich und politisch wirken wollenden und wirksamen, sich ihrer selbst bewussten Love Generation (*hippie culture* mit breitem Spektrum an Ausdrucksformen und ästhetischem Formenreichtum zur *self expression*, Summer of Love), zum anderen, innerhalb dieses Rahmens, insbesondere die weibliche Emanzipation von der Rolle der stillen Muse und allenfalls Mitarbeiterin zur lautstark sich äussernden Vertreterin eigener Konzepte.

6. Textbeispiele in chronologischer Reihenfolge

6.1 Entfremdungserfahrung (Kandel 2006: 8f.)

THERE IS A hole in my heart,
All the love is dripping out
And the winds of summer
Have forgotten how to
spell my name

The frost grows heavy on my eyelids,
my fingers have no gloves,
my body has no skin

I am a jellyfish in a world of iron pokers
A child will scoop me up and take me home,
preserve me in a jar of alcohol,
put my body on a spare-room shelf

And I
will never see the sun again.

IN MEINEM HERZEN ist ein Loch,
Die ganze Liebe tropft heraus
Und die Winde des Sommers
Haben vergessen wie man
meinen Namen buchstabiert

Der Rauhreif legt sich schwer auf meine Lider,
Meine Finger haben keine Handschuh,
Mein Körper hat keine Haut

Ich bin eine Qualle in einer Schüreisenwelt
Ein Kind wird mich aufschöpfen und nach Hause tragen,
in einem Glas mit Alkohol aufbewahren,
meinen Körper in einem Abstellraum ins Regal stellen

Und ich
werde die Sonne nie mehr wiedersehen.

6.2 Autorität des weiblichen Subjekts in der Liebeslyrik (Kandel 2005: 8ff.)

GOD/LOVE POEM

there are no ways of love but/beautiful/
I love you all of them

I love you/your cock in my hand
stirs like a bird
in my fingers
as you swell and grow hard in my hand
forcing my fingers open
with your rigid strength
you are beautiful/you are beautiful
you are a hundred times beautiful
I stroke you with my loving hands
pink-nailed long fingers
I caress you
I adore you
my finger-tips ... my palms ...
your cock rises and throbs in my hand
a revelation/as Aphrodite knew it

there was a time when gods were purer
/I can recall nights among the honeysuckle
our juices sweeter than honey
/we were the temple and the god entire/

I am naked against you
and I put my mouth on you slowly
I have longing to kiss you
and my tongue makes worship on you
you are beautiful

your body moves to me
flesh to flesh
skin sliding over golden skin
as mine to yours
my mouth my tongue my hands
my belly and my legs
against your mouth your love
sliding ... sliding ...

our bodies move and join
unbearably

your face above me
is the face of all the gods
and beautiful demons
your eyes ...

love touches love
the temple and the god
are one

GOTT/LIEBESGEDICHT

es gibt keine Arten der Liebe außer/schönen
ich liebe dich auf jede von ihnen

ich liebe dich/dein Schwanz in meiner Hand
rührt sich wie ein Vogel
zwischen meinen Fingern
während du anschwillst und in meiner Hand hart wirst
dabei meine Finger auseinanderdrängst
mit deiner unnachgiebigen Kraft
du bist schön/du bist schön
du bist hundertmal schön
ich streichle dich mit liebevollen Händen
langen Fingern mit rosa Nägeln
ich liebe dich
ich bete dich an
meine Fingerspitzen ... meine Handflächen
dein Schwanz richtet sich auf und pocht in meinen Händen
eine Offenbarung/wie Aphrodite sie kannte

es gab eine Zeit als Götter reiner waren
/ich kann mich an Nächte im Geißblatt erinnern
unsere Säfte süßer als Honig
/wir waren der Tempel und der Gott in einem/

ich bin nackt an dir
und ich lege meinen Mund auf dich langsam
es verlangt mich dich zu küssen
und meine Zunge bringt dir Anbetung dar
du bist schön

dein Körper kommt mir entgegen
 Fleisch an Fleisch
 Haut die über goldene Haut gleitet
 wie meine auf deiner
 mein Mund meine Zunge meine Hände
 mein Bauch und meine Beine
 an deinem Mund deiner Liebe
 gleitend ... gleitend ...
 unsere Körper bewegen und vereinigen sich
 unerträglich

dein Gesicht über mir
 ist das Gesicht aller Götter
 und schöner Dämonen
 deine Augen ...

Liebe berührt Liebe
 der Tempel und der Gott
 sind eins

6.3 Durchdringung von Aufbruch und Drogenkonsum (Kandel 2005: 62ff.)

FIRST THEY SLAUGHTERED THE ANGELS

I
 First they slaughtered the angels
 tying their thin white legs with wire cords
 and
 opening their silk throats with icy knives
 They died fluttering their wings like chickens
 and their immortal blood wet the burning earth

we watched from underground
 from the gravestones, the crypts
 chewing our bony fingers
 and
 shivering in our piss-stained winding sheets
 The seraphs and the cherubim are gone
 they have eaten them and cracked their bones for marrow
 they have wiped their asses on angel feathers
 and now they walk the rubbled streets with
 eyes like fire pits [...]

V

now in the aftermath of morning
we are rolling away the stones from underground, from the
caves
we have widened our peyote-visioned eyes
and rinsed our mouths with last night's wine
we have caulked the holes in our arms with dust and flung
libations at each other's feet

and we shall enter into the streets and walk among them and
do battle
holding our lean and empty hands upraised
we shall pass among the strangers of the world like a
bitter wind
and our blood will melt iron
and our breath will melt steel
we shall stare face to face with naked eyes
and our tears will make earthquakes
and our wailing will cause mountains to rise and the sun to
halt

THEY SHALL MURDER NO MORE ANGELS!
not even us

ZUERST SCHLACHTETEN SIE DIE ENGEL AB

I

Zuerst schlachteten sie die Engel ab
banden ihre dünnen weißen Beine mit Drahtkabeln
und
öffneten ihre Seidenkehlen mit eisigen Messern
Sie starben flügel Schlagend wie Hühner
und ihr unsterbliches Blut trankte die brennende Erde

wir sahen von unter der Erde zu
von den Grabsteinen her, den Gräften
kauten auf unseren knochigen Fingern
und
fröstelten in unseren pissebefleckten Leichentüchern
Die Seraphim und Cherubim sind verschwunden
sie haben sie gegessen und ihre Knochen wegen des Marks aufgeknackt
sie haben ihre Ärsche an Engelsfedern abgewischt

und jetzt gehen sie die schuttübersäten Straßen entlang mit
Augen wie Feuergruben [...]

V

jetzt bei der Nachlese des Morgens
rollen wir die Steine vor den unterirdischen Verstecken weg, von den
Höhlen
wir haben unsere peyote-sichtigen Augen weit geöffnet
und unsere Münder mit dem Wein von letzter Nacht ausgespült
wir haben die Löcher in unseren Armen mit Staub abgedichtet und
einander Trankopfer vor die Füße geworfen

und wir werden hinaus auf die Straßen und mit ihnen gehen und
kämpfen
wir halten unsere schmalen und leeren Hände erhoben
wir werden unter den Fremden der Welt einhergehen wie ein
bitterer Wind
und unser Blut wird Eisen schmelzen
und unser Atem wird Stahl schmelzen
wir werden uns von Angesicht zu Angesicht mit nackten Augen anstarren
und unsere Tränen werden Erdbeben verursachen
und unser Geheul wird machen, dass Berge sich erheben und die Sonne
innehält

SIE SOLLEN KEINE ENGEL MEHR ERMORDEN!
nicht einmal uns

6.4 Buddhistische Prägung (aus: *The Café Review*, vol 16 Winter 2005)

A Place to Stand

Air itself is light
sweet morning in a bridal veil
all possibility inherent
in each breath

I cast my mind out to the vast beyond
as [if?] it were a lariat
or else a fishing line
I troll for enlightenment, for epiphany
I troll for grace

for a warm touch
among the chiming stars

Ein Platz zum Stehen

Die Luft an sich ist leicht
süßer Morgen in einem Brautschleier
alle Möglichkeit liegt beschlossen
in jedem Atemzug

Ich werfe meinen Geist in das weite Jenseits aus
als ob er ein Lasso wäre
oder eine Angelschnur
ich fische nach Erleuchtung, nach Offenbarung
ich fische nach Gnade
nach einer warmen Berührung
zwischen den läutenden Sternen

Literatur

Originalausgaben

- Kandel, Lenore (1959): *Beards and Brown Bags*, Studio City, CA: Three Penny Press.
- Kandel, Lenore (1959): *A Passing Dragon bzw. A Passing Dragon Seen Again*, Studio City, CA: Three Penny Press.
- Kandel, Lenore (1959): *An Exquisite Navel*, Studio City, CA: Three Penny Press.
- Kandel, Lenore (1966): *The Love Book*, San Francisco, CA: Stolen Paper Review.
- Kandel, Lenore (1966): *Word Alchemy*, New York, NY: Grove Press.
- Kandel, Lenore (2003): *The Love Book*, San Francisco, CA: Superstition Street Press.

Engl.-Dt. Ausgaben (Übers. von Caroline Hartge)

- Kandel, Lenore (2005): *Das Liebesbuch/Wortalchemie*, Berlin: Stadtlichter Presse. Inkl. *The Love Book* und *Word Alchemy*.
- Kandel, Lenore (2006): *Bärte und braune Beutel*, Berlin: Stadtlichter Presse. Inkl. *Beards and Brown Bags* und *Haynes, Grover (1959): Nachbemerkung zu An Exquisite Navel*.

- Kandel, Lenore (2006): *Ein exquisiter Nabel*, Berlin: Stadtlichter Presse. Inkl. *An Exquisite Navel*.
- Kandel, Lenore (2007): *Ein flüchtiger Drache*, Berlin: Stadtlichter Presse. Inkl. *A Passing Dragon*.

Kandel in US-Anthologien

- Kandel, Lenore (1995): »Enlightenment Poem; Small Prayer for Falling Angels«. In: Carole Tonkinson (Hg.), *Big Sky Mind. Buddhism and the Beat Generation*, New York: River Head Books, S. 269-272.
- Kandel, Lenore (1997): »First They Slaughtered the Angels; Love-Lust Poem; Junk/Angel; Blues for Sister Sally«. In: Richard Peabody (Hg.), *A Different Beat. Writings by Women of the Beat Generation*, London: Serpent's Tail/High Risk Books, S. 100-107.
- Kandel, Lenore (1999): »Poetry Is Never Compromise; First They Slaughtered the Angels; Spring 61«. In: Anne Waldman (Hg.), *The Beat Book. Writings from the Beat Generation*, Boston: Shambhala, S. 274-283.
- Kandel, Lenore (2007): »There Is a Hole in My Heart/In meinem Herzen ist ein Loch; GOD/LOVE POEM;/GOTT/LIEBESGEDICHT; First They Slaughtered the Angels/Zuerst schlachteten sie die Engel ab; A Place to Stand/Ein Platz zum Stehen«. In: Susan und Bob Arnold (Hg.), *Origin Sixth Series quartet No. 4*, Guilford, VT: Longhouse Publishers & Booksellers. Erschien erst online, dann auf pdf.

Kandel in dt. Anthologien

- Kandel, Lenore (1962): »Zuerst schlachteten sie die Engel«. In: Karl O. Paetel (Hg.), *Beat. Die Anthologie*, Reinbek: Rowohlt Verlag, S. 126ff. Übers. von Willi Anders. Nachdruck (1988 und 1993) Augsburg: Maro Verlag.
- Kandel, Lenore (1968): »IN THE COMICS/COMICS; Love in the Middle of the Air/Liebe mitten in der Luft; Love Poem/Liebes-Gedicht«. In: Ralf-Rainer Rygulla (Hg.), *Fuck you! Underground Gedichte*, Darmstadt: Joseph Melzer Verlag. Übers. von Ralf-Rainer Rygulla. Neuauflage (1980) Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag, S. 64ff.
- Kandel, Lenore (1969): »Blues für Sister Sally; Monsterschau und Finale«. In: Rolf Dieter Brinkmann/Ralf-Rainer Rygulla (Hg.), *Acid. Neue amerikanische Szene*, Darmstadt: März Verlag, S. 337 und 377. Übers. von Ralf-Rainer Rygulla. Neuauflage (1981) Frankfurt/Main: Zweitausendeins.

Kandel, Lenore (1969): Gedicht/e. In: Rolf Dieter Brinkmann (Hg.), *Silverscreen. Neue amerikanische Lyrik*, Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, S. ?. Übers. von Rolf Eckhart John. Neuauflage (1971) Frankfurt/Main: Büchergilde Gutenberg.

Sekundärliteratur

- George-Warren, Holly (1999): *The Rolling Stone Book of the Beats. The Beat Generation and the Counter Culture*, London: Bloomsbury.
- Gifford, Barry/Lee, Lawrence (1978): *Jack's Book. An Oral Biography of Jack Kerouac*, New York, NY: St. Martin's Press.
- Grace, Nancy M./Johnson, Ronna C. (2002): *Girls Who Wore Black. Women Writing the Beat Generation*, New Brunswick, NJ and London: Rutgers's UP.
- Grace, Nancy M./Johnson, Ronna C. (2004): *Breaking the Rule of Cool. Interviewing and Reading Women Beat Writers*, Jackson, MS: UP of Mississippi.
- Hartge, Caroline (2006): »Lenore Kandel. A Big Rumanian Monster Beauty of Some Kind.« *Der Sanitäter* Nr. 10. S. 160-163. Dt.
- Hartge, Caroline (2007). »Lenore Kandel. A Big Rumanian Monster Beauty of Some Kind.« *Beat Scene Magazine* No. 52. S. 4-6.
- Hartge, Caroline (2007): »Lenore Kandel. A Big Rumanian Monster Beauty of Some Kind.« In: Susan und Bob Arnold (Hg.), *Origin Sixth Series quartet* No. 4.
- Kerouac, Jack (1962): *Big Sur*, New York, NY: Farrar, Straus and Cudahy.
- Kerouac, Joan Haverty (2000): *Nobody's Wife. The Smart Aleck and the King of the Beats*, Berkeley, CA: Creative Arts Book Company.
- Knight, Brenda (1996): *Women of the Beat Generation. The Writers, Artists and Muses at the Heart of a Revolution*, Berkeley, CA: Conari Press. S. 279-286.
- Perry, Charles (1984): *The Haight-Ashbury. A History*, New York, NY: Random House.
- Raussert, Wilfried (2003): *Avantgarden in den USA. Zwischen Mainstream und kritischer Erneuerung 1940 – 1970*, Frankfurt/Main: Campus. S. 159-167.
- Watson, Steven (1997). *Die Beat Generation. Visionäre, Rebellen und Hipsters 1944 – 1960*, St. Andrä-Wördern: Hannibal.
- Wilson, Sloan (1955). *The Man in the Gray Flannel Suit*. New York, NY: Simon and Schuster.

Action around the Edges

DOUGLAS CRIMP

»Ich sollte damit beginnen, wie es dazu kam. Ich meine, wie es ist, monatelang in New York City umherzuwandern, auf der Suche nach einem Raum, um ein Stück Arbeit zu schaffen, und speziell etwas von dem Ausmaß, das ich in anderen Orten schaffen konnte, aber nicht in New York City... . Ursprünglich hatte ich die Fassaden ins Auge gefasst, denn wenn man runter in Richtung Pier fährt, entlang diesem leeren Highway vor dem Pier, dann sind die Fassaden eine unglaubliche, animierte Gruppierung von unterschiedlichen Epochen und unterschiedlichen Persönlichkeiten. Und ich wollte mich mit einer älteren Datums beschäftigen, welche auch diese hier ist – nämlich eine Jahrhundertwende-Fassade. Sie hat so eine Art »klassischen« Zinn-Klassizismus. Und ich wollte an der Fassade Schnitte machen. All die, welche ich ursprünglich fand, waren völlig überlaufen von Schwulen. Und S&M, Du kennst diese ganzen S&M-Schatten im Hafenviertel.«

Gordon Matta-Clark an Liz Baer, 11. März 1976

Der Tag im August, an dem ich mich entschlossen hatte, von Greenwich Village nach TriBeCa zu ziehen, war einer der heißesten des Sommers 1974. Ich mietete einen Kleintransporter und brachte meinen »immer mal wieder und dann doch nicht«-Freund Richard dazu, mir zu helfen. Mein Apartment auf der Tenth Street westlich vom Hudson war eine »Railroad-Wohnung« im vierten Stock gewesen; meine neue Wohnung war ein weitläufiges lichtdurchflutetes Loft auf der Chambers Street,

ebenfalls westlich des Hudson. Ich hatte es irgendwie geschafft, den Lastenaufzug im Loftgebäude für diesen Tag zu nutzen, einen wackeligen alten Aufzug, der funktionierte, indem man stark an dem Aufzugtau am Flaschenzug zog, und den man anhielt, indem man ruckartig an dem anderen Tau zog. Es war eine echte Herausforderung, den Aufzug auf eine Höhe mit dem Stockwerk zu bringen. Nachdem wir all meine Habseligkeiten auf dem Boden des Aufzugs hochgestapelt hatten, schafften Richard, ich und der Künstler aus der Nachbarwohnung, von dem ich mein Loft untergemietet hatte, den Aufzug zum Hochfahren zu bringen, aber als er den dritten Stock erreicht hatte, kam er knirschend zum Halten und rutschte wieder zurück nach unten. Wir alle umklammerten das Tau, um den Sturz des Aufzugs zu verlangsamen und schafften es, einen freien Fall zu verhindern, aber trotzdem krachte er im Kellergeschoss auf. Nachdem wir unsere Sinne wieder beisammen hatten und uns glücklicherweise unverletzt vorfanden, schleppten wir meine Habseligkeiten durch das feuchte Kellergeschoss des alten Industriegebäudes bis zur Hintertreppe, dann durch einen dichtgedrängten Eisenwarenladen im Erdgeschoss, um sie dann noch weitere vier Treppen hoch zu transportieren.

Neben dem Licht aus den Dachfenstern hatte mein neues Loft noch einige andere Annehmlichkeiten zu bieten – unter ihnen eine von nobler Herkunft. Der Raum war zuvor vom Set-Designer Robert Israel angemietet worden, dem ich die verschiedenen Wohnungsinstallationen abkaufte (die nötigen Voraussetzungen, um einen kommerziell genutzten Raum in einen Wohnraum umzuwandeln – Rohrleitungen und Vorrichtungen für Küche und Badezimmer, Heizofen und so weiter). Darunter war auch eine bühnenartige Plattform von ungefähr zehn Quadratfuß, welche zwei Fuß über dem Boden stand, und welches Robert für seine Probe-Entwürfe genutzt haben musste; ich platzierte sie unter dem Dachfenster und nutzte sie als räumliche Abgrenzung für mein Schlafzimmer. Ich maß dem Symbolismus vom Schlafzimmer-als-hell erleuchtete-Bühne keine übermäßige Aufmerksamkeit bei, aber ich denke, er war passend in dem Moment meines Lebens. Das Inventar mit Herkunft war eine große Gefrier-Kombination, welche Jasper Johns von Marion Javits erhalten hatte, einer Kunstsammlerin und prominenten Ehefrau von New Yorks berühmtem liberal-republikanischen Senator. Johns hatte sie Robert gegeben, und Robert verkaufte sie an mich. Sie ging im darauffolgenden Sommer kaputt, und so fand ich einen 35-Dollar-Ersatz in einem Gebrauchtwarenladen auf der Kenmare Street, genau östlich von SoHo. Dieses Gerät war ein von Raymond Loewy entworfenes General-Electric-Modell aus den 1940ern mit einem Gefrierfach, das gerade groß genug war für Eiswürfelformen. Ich behielt es

die nächsten zwanzig Jahre, und es funktionierte noch immer einwandfrei, als ich es schließlich ersetzte.

Mein Umzug aus dem Village nach TriBeCa war ein Resultat meiner Entscheidung, nun ernsthaft ein Kunstkritiker zu werden und die Schwulenszene gegen die Kunstszene einzutauschen. Ich nehme an, das war der Moment, in dem mein latenter Calvinismus von mir Besitz ergriff. Ich war an einem Punkt angelangt, an dem ich mich weggetrieben fühlte, nicht genug erreichte, nicht genug Zeit mit den Leuten verbrachte, zu denen ich »eigentlich« gehörte. Mein Wechsel von der einen Szene in die andere war zum Scheitern verurteilt, aber mein Versuch, es dennoch mit einer – im wesentlichen räumlichen Veränderung – zu schaffen, interessiert mich heute. Den direkten Impuls kann ich nur schwer rekonstruieren, doch es hatte etwas mit meinem »Manchmal-Freund« zu tun, der mir bei meinem Umzug half und mit mir im Aufzug hinunterkrachte. Ein Freund hatte mir mal gesagt, dass Richard »unpassend« für mich war, etwas, was mehr als ein Mal über die Objekte meines sexuellen Interesses gesagt worden ist. Aber in diesem Fall nahm ich mir die Meinung mehr oder weniger zu Herzen, denn Richard war zu meinem Peiniger geworden. Die »An- und Aus-Atmosphäre« dieser Affäre war eigentlich ziemlich grausam: sobald ich wirklich an seinem Haken hing, warf er mich abrupt weg, und dann, wenn ich langsam über ihn hinweg war, kam er zurück und flehte mich an, dass er ohne mich nicht leben könnte, und ich hing ihm wieder am Haken. Dieser seelische Sodomasochismus hatte auch eine physische Seite, welche mich zweifelsfrei zuerst fesselte. Aber jenseits dieser alltäglichen Fakten, die man gemeinhin »eine Beziehung« nennt, unterschied sich Richard in der Tat sehr von mir, intellektuell, politisch. Ich bemerkte dies erst im vollen Umfang, als er mir im Sommer 1975 eröffnete, dass er für Jimmy Carters Wahl arbeiten würde. Ich war entsetzt: ein wiedergeborener Christ aus dem Süden? Der Mann, der bekannterweise verkündete, dass er in seinem Herzen gesündigt hätte, weil er schmutzige sexuelle Gedanken gehabt hatte? Aber ich greife der Geschichte vor, denn als Jimmy Carters Kampagne im Gange war, wollte ich gerade aus dem Chambers Street-Loft weiter downtown in die Fulton Street ziehen; diesmal war ich so klug, professionelle Möbelpacker zu engagieren.

Dieser emotionale Aufruhr aufgrund meiner Affäre mit Richard symbolisierte für mich meine Mitwirkung in der Schwulenszene im Allgemeinen – ungerechtfertigt natürlich –, und in meiner Erinnerung wurde meine Meinung, dass es besser für mich wäre, weiter downtown in TriBeCa zu leben, durch ein Ereignis verstärkt, das einen Liebesobjektersatz darstellte. Irgendwann im Frühjahr des Jahres 1974 sah ich einen Auftritt der Grand Union. Die Grand Union war eine Improvisati-

onstanz-Gruppe, die aus Yvonne Rainers »Performance Demonstrationen« der späten 1960ern entstanden war, in erster Linie aus *Continuous Project, Altered Daily*. Seine Mitglieder waren überwiegend Tänzer, die im Judson Dance Theater eine Rolle gespielt hatten, einschließlich – neben Rainer – Becky Arnold, Trisha Brown, Barbara Dilly, Douglas Dunn, David Gordon und Steve Paxton. Als ich die Grand Union auftreten sah, hatte Rainer bereits die Gruppe verlassen. Ich hatte sehr wenig davon gesehen seit meiner ersten ekstatischen Begegnung mit dem Tanz während Merce Cunninghams Engagement in der Brooklyn Academy of Music im Winter 1970, wo ich – besonders denkwürdig – *RainForest* gesehen hatte, mit Andy Warhols heliumgefüllten silbernen Mylar-Wolken als Bühnenausstattung und mit Musik von David Tudor; *Walkaround Time* mit Jasper Johns klaren rechteckigen Elementen aus Plastik mit Aufdrucken von Marcel Duchamps *Large Glass* und der Musik von David Behrman; *Tread* mit einem Bühnenbild von Bruce Nauman aus horizontal angeordneten großen Industrieventilatoren über der Vorderseite des Proszeniums, die zum Publikum hin bliesen, und der Musik von Christian Wolff; und *Canfield*, dessen Bühnenbild von Robert Morris aus einer grauen säulenförmigen Lichtwand bestand, die sich auf Schienen hin- und her bewegte, ebenfalls vorne auf dem Proszenium, und dabei die Bühne erleuchtete, die Musik war von Pauline Oliveros.

In derselben Saison sah ich Martha Graham *Clytemnestra* tanzen, aber ich war nicht annähernd so berührt durch ihren Expressionismus, wie ich es von dessen Ablehnung durch Cunningham war. Graham war bereits zu einer Parodie ihrer selbst geworden. Aber Cunningham war etwas Anderes, etwas, das mich mehr elektrisierte als alles, was ich zuvor gesehen hatte. Ich datiere meine Liebe zum Tanz zurück auf diesen Moment, und so verstehe ich heute nicht, warum ich sie nicht weiter verfolgte. Als ich zum ersten Mal Rainers Arbeit sah, hatte sie sich bereits dem Film verschrieben. Ich sah *This is the story of a woman who...*, das 1973 im Theater for the New City im West Village gespielt wurde, und in dem Rainer *Three Satie Spoons*, *Trio A* und *Walk, She Said* aufführte, andererseits war das Einzige, was in diesem Stück dem Tanzen glich, dass sie auf der Bühne Staub saugte, während sie eine grüne Sonnenbrille trug.

Eigentlich war es mehr Performance-Kunst als Tanz, an die ich durch die improvisierten Possen der Grand Union-Tänzer herangeführt wurde. Und in der Tat war es Performance-Kunst, die mich – wie es schien – als ein libidinöses Ersatzobjekt lockte. Bis zu dem Zeitpunkt hatte ich frühe Arbeiten von Joan Jonas gesehen, die sich ganz Judson verpflichtete. 1971 saß ich mit anderen Zuschauern auf dem Boden von Jonas Loft auf der Grand Street in SoHo, um mir ihr *Choreomania* anzu-

schauen, welches auf einer von Richard Serra konstruierten schaukelnden und verspiegelten Wand aufgeführt wurde. Hier ist eine Beschreibung vom Aufführungsort, die Jonas und ich zehn Jahre später zusammen für ihren Berkeley Art Museum-Ausstellungskatalog verfasst haben:

»Eine zwölf mal acht Fuß große Holzwand hängt an Ketten von der Decke herab und endet zweieinhalb Fuß über dem Boden. Seile und Griffe sind auf der Rückseite angebracht, damit die fünf Darsteller die Wand ungesehen hinaufklettern können. Das rechte Drittel der Vorderseite ist verspiegelt. Die Wand kann durch die Darsteller vor-, zurück- und zur Seite geschaukelt werden, und ihre Bewegungsabläufe sind in Abstimmung mit den Bewegungen der Wand choreographiert. Das Schaukeln der Wand an ihren Ketten, die von den Deckenbalken hängen, erzeugt den Klang des Stückes, ein rhythmisches Quietschen wie das eines Schiffes, das den Ozean durchpflügt.

Die Wand hängt so, dass sie den langen schmalen Raum des Lofts in zwei Teile teilt. Die Zuschauer sitzen in der vorderen Hälfte des Lofts mit dem Gesicht zum Stützbalken. Der Zuschauerraum und die Zuschauer selbst werden im Spiegelteil der Wand reflektiert, während diese von Seite zu Seite schwingt. Weil diese Wand auch die vierte Wand des Zuschauerraums ist, wird die Illusion geschaffen, dass dieser Raum schaukelt.

Die Hauptfunktion dieser Wand ist es, die Aufführung in einer solchen Weise zu zerstückeln, dass das Meiste der Performance nur um die vier Enden der Wand zu sehen ist. Die auftauchenden und verschwindenden Handlungen erinnern an eine Zaubervorführung.« (Crimp 1983: 22) ¹

Die wenigen existierenden Fotografien, die *Choreomania* dokumentieren, verschaffen ein gutes Gefühl dafür, wie New Yorks Aufführungsorte downtown waren, als die Performance-Kunst geboren wurde. Oft waren es die Lebens- und Arbeitsorte der Künstler selbst, groß im Vergleich zu typischen Arbeiter- und Mittelklasse-Wohnungen in New York, aber klein im Vergleich zu öffentlichen Aufführungsorten, sogar zu eigentlichen Notbehelfen wie der Judson Church. Sitzen konnte man nur auf dem Boden, und das für gewöhnlich in einem unkomfortablen Durcheinander mit seinen Mitzuschauern.

Der einfallsreiche Gebrauch der Künstler von verlassenem Orten der Manhattaner Leichtindustrie in dieser Ära ist heute legendär. Die Entindustrialisierung von New York City in der Nachkriegszeit hatte seinen schmerzhaftesten Moment in den frühen 1970ern, aber einige von uns waren unabsichtliche, zeitweilige Begünstigte dieser Krise, sogar als an-

1 Jonas' Ausstellung im University Art Museum fand 1980 statt.

dere, in dem Moment in dem staatliche Leistungen drastisch gekürzt wurden, ihre Jobs und ihr Zuhause verloren. Einige der umgestalteten industriellen Räume sind heute sehr bekannt, wie zum Beispiel die 112 Greene Street, der alternative Ausstellungsort, der von Jeffrey Lew gegründet wurde, und das Kitchen, ein Aufführungsort, der von Woody und Steina Vaselka gegründet wurde. Beide Einrichtungen sind ungefähr ein Jahr vor der Umsiedlung vieler kommerzieller Galerien von uptown nach SoHo entstanden. Weniger gut dokumentiert ist der Umstand, dass Künstler mit großen und relativ zugänglichen Lofts ihre Räumlichkeiten für Gäste und deren Aufführungen und Konzerte öffneten. Ich erinnere mich zum Beispiel daran, wie ich Philip Glass *Music with Changing Parts* bei einer informellen Künstlerloft-Zusammenkunft an einem Sonntagnachmittag in SoHo hörte. Um das Erlebnis zu steigern, wurden ganz frei Joints unter den Zuhörern herumgereicht.

Genauso legendär, aber kaum beachtet in diesem Zusammenhang, ist die Bedeutung dieser Lofts für die Geburt einer ganz anderen Art von Musik- und Performance-Szene.² 1970 begann David Mancuso, Miethaus-Parties in seinem SoHo-Loft zu veranstalten, die den Disco-Höhepunkt für eine Generation repräsentierten und eine Klubszene hervorbrachten, die auch heute noch besteht. Eine Reihe dieser Klubs stand ein Jahrzehnt lang im Zentrum des New Yorker Nachtlebens. 1974 eröffnete Michael Fesco nicht weit vom *Loft*, an der Ecke Broadway und Houston Street, die private Schwulendisco Flamingo im fünften Stock eines Gebäudes, das sich über die gesamte Länge bis zur Mercer Street erstreckte. Ein Jahr später eröffnete *12 West* in einer alten Werkskindertagesstätte an der Ecke 12th Street und West Street, am nordwestlichen Ende vom Greenwich Village. Gegen Ende des Jahrzehnts eröffnete eine Disco, die einige als die größte betrachten, in einer ehemaligen LKW-Werkstatt auf der King Street, westlich von der Seventh Avenue. Sie hieß – sehr treffend – *Paradise Garage*.

Aber bevor die Post-Loft-Discos entstanden, gab es in der Post-Stonewall-Ära für emanzipierte Schwule und Lesben noch einen anderen Ort zum Tanzen, ein ungenutztes Feuerwehrgebäude auf der Wooster Street in SoHo, das im Frühjahr 1971 von der *Gay Activists Alliance* übernommen worden war. Samstag nachts wurde die alte Löschfahrzeug-Garage zum Tanzlokal, während sich oben im ersten Stock, wo einst Feuerwehrmänner ihre Zeit verträdelten, die Tanzenden aus-

2 Eine Ausnahme bezüglich dieses Statements bildet ein Reklamezettel von 1976 mit der Überschrift »STOP DISCOS IN SOHO!«, das nach The Loft, Flamingo und Frankenstein gegen eine vierte Disko in SoHo protestiert, in *New York—Downtown Manhattan: SoHo* (Berlin: Akademie der Künste, 1976, S. 25).

ruhten, Bier tranken und sich gegenseitig taxierten. 1974 brannte das Feuerwehrgebäude nieder, wahrscheinlich durch Nachbarskinder, die wütend darüber waren, dass Schwule und Lesben jede Samstagnacht in ihr Territorium einfielen. Eine der Gefahren, wenn man zu den Veranstaltungen im Feuerwehrgebäude ging, war die Möglichkeit, in eine Gang aus baseballschlägerschwingenden italo-amerikanischen Kindern zu geraten. Fast jeder weiß, dass SoHo ein Industriegebiet war, bevor es zu einem Galerieviertel wurde. Aber was heute SoHo genannt wird, war eigentlich eine gemischt genutzte Nachbarschaft. Das South of Houston-Industriegebiet überschneidet sich mit einer italienischen Wohngegend, die als South Village bekannt war. Das Feast of Saint Anthony, ein italienisches Straßenfest, wird immer noch jeden Sommer vor der Kirche von Sankt Anton von Padua auf der Sullivan Street direkt unterhalb der Houston abgehalten. Als ich im Frühherbst 1967 meine erste Wohnung in New York suchte, schaute ich mir eine »Railroad-Wohnung« auf genau dieser Straße an, aber ich wurde dadurch verängstigt, wie hart dieses Gebiet zu sein schien. Stattdessen mietete ich eine Wohnung in Spanish Harlem. Später, ungefähr zu dem Zeitpunkt, als ich begann, zu den Veranstaltungen im Feuerwehrgebäude zu gehen, verbrachte ich einen Sommer damit, auf das Loft meines Freundes Pat Steir auf der Mulberry Street in Little Italy, auf der anderen Seite von SoHo, aufzupassen, und wieder erinnere ich mich, wie ich mich ganz deutlich als Außenseiter fühlte und Angst hatte, dass die Schläger der Nachbarschaft herausfinden würden, dass ich schwul war. Ich liebte es, Prosciutto und frischen Mozzarella auf den örtlichen Märkten zu kaufen, aber die eingerahmten Bilder von Mussolini in vielen Schaufenstern gaben mir sicherlich zu denken. Paradoxerweise – oder vielleicht auch nicht – war ein Innenarchitekt, den ich auf einer der Feuerwehr-Veranstaltungen kennen lernte und der mal ein Sexkumpel war und ein lebenslanger Freund wurde, einer dieser typischen New Yorker Arbeiterklasse-Italiener. Er wuchs in einem dieser Projekte auf der Lower East Side auf, aber als ich ihn 1971 kennen lernte, lebte er einen Block nördlich und östlich von der Sankt Anton von Padua und dann, später, jahrelang westlich davon in einer Mansardenwohnung, die er von Freunden der Familie gemietet hatte, die wiederum ein Haus in der alten italienischen Nachbarschaft gekauft hatten.

Der einzige Ort in SoHo, an dem man in den frühesten Jahren künstlerischen Lebens in dieser Gegend einen Bissen zu essen bekommen konnte, war Fanelli's, ebenfalls ein Überbleibsel aus dem italienisch-amerikanischen Erbe der Gegend. Im Herbst des Jahres 1971 bekam es Konkurrenz von einer ganz anderen Art von Esslokal, als der Tänzer und Choreograph Carol Goodden, der Künstler Gordon Matta-Clark und eine

Gruppe ihrer Freunde das *Food* eröffneten, gleich die Straße hoch, in der auch das GAA Feuerwehrhaus war. Obwohl das Food als SoHo-Restaurant bis in die frühen 1980er überlebte, erinnert man sich heute am meisten an die ersten zwei Jahre, die es in Betrieb war, und betrachtet es als ein langfristiges Matta-Clark Performance-Stück. Der Dokumentarfilm, den Matta-Clark mit Robert Frank und anderen im ersten Jahr vom Food drehte, zeigt etwas vom kommunenartigen Gefühl des Ortes, aber er geht weniger auf die Performance-Kunst ein als vielmehr auf die harte tägliche Arbeit, ein Restaurant zu betreiben. Der Film beginnt mit dem Einkauf auf dem Fulton Fish Market vor Morgengrauen, und er endet, nachdem das Restaurant nachts geschlossen wird; die Stühle wurden bereits auf den Tischplatten gestapelt, und sehr viele Brote werden von einem einzelnen Bäcker für den nächsten Tag gebacken, vermutlich von einem Künstler, wie die meisten aus der Belegschaft des Food.

Matta-Clark ist gegenwärtig die Person, die am meisten mit dem Geist von downtown Manhattan als einer utopischen Künstlergemeinschaft und als Schauplatz des künstlerischen Experimentierens in den 1970ern identifiziert wird. Dieser Status ist ohne Zweifel zum Teil darauf zurückzuführen, dass er so früh starb. Seine Jugend ist alles, was wir von ihm wissen. Seine junge Karriere fiel zusammen mit dem Moment eines besonders intensiven künstlerischen Aufbruchs. Aber die Identifizierung hat sicherlich auch damit zu tun, dass der Gegenstand und der Schauplatz von Matta-Clarks Kunst die Stadt selbst war, die Stadt, die zugleich als vernachlässigt und brauchbar, als verfallen und schön, als Verlust und Möglichkeit erfahren wurde. Matta-Clark schrieb:

»Die Arbeit mit verlassenen Bauwerken begann mit meiner Sorge um das Leben der Stadt, deren größter Nebeneffekt die Umwandlung alter Gebäude ist. Hier, wie auch in vielen anderen Stadtzentren, war die Verfügbarkeit von leeren und vernachlässigten Gebäuden eine zentrale bauliche Mahnung bezüglich des anhaltenden Irrtums über Erneuerung durch Modernisierung. Die Allgegenwärtigkeit von Leere, von aufgegebenen Wohnungen und nahe bevorstehendem Abbruch gaben mir sowohl die Freiheit, mit vielfachen Alternativen zum Leben in einer Box zu experimentieren, als auch mit allgemeinen Haltungen zum Bedürfnis nach Abschottung [...]

Die frühesten Arbeiten waren auch ein Ausflug in eine Stadt, die sich für mich noch entwickelte [...] Ich fuhr herum in meinem Pick-up auf der Jagd nach

Leere, nach einem ruhigen verlassenen Fleck, auf den ich meine durchdringende Aufmerksamkeit richten konnte.«³

Die Jagd nach Leere in einer dichten städtischen Struktur wie der von Manhattan erscheint unmöglich, und in der Tat wäre sie heute so gut wie sinnlos. Aber vor drei Jahrzehnten war New York eine ganz andere Stadt. Ich biete als Beweis eine Gruppe von Fotografien von Peter Hujar aus dem Jahr 1976 an, aufgenommen auf der fernen Westseite von Manhattan, südwärts vom Meat Packing District zur Battery Park City-Deponie und um den Financial District und das Civic Center herum. Es gibt zwei Sorten von Fotografien, eine zeigt öde, welkende Industriegebiete und die andere ein verlassenes Downtown-Manhattan bei Nacht. Ein Bindeglied zwischen den beiden sind Fotografien von Parkplätzen. Alle sind – meiner Ansicht nach – Reisebilder, Reisebilder ohne Menschen darin: auch dies scheint nicht zusammenpassend. Aber der springende Punkt beim Reisen, oder wenigstens ein springender Punkt beim Reisen, ist das Gefühl, in einer Stadt allein und anonym zu sein, das Gefühl, dass die Stadt dir gehört, dir und vielleicht noch einem anderen Zufälligen wie dir – dir ähnlich, zumindest in seiner Erkundung der leeren Stadt. Ist da zufällig noch jemand, der durch diese verlassenen Straßen läuft? Könnte dieser Jemand herumschleichen? Könnten wir beide eine dunkle Ecke finden, wo wir zusammenkommen? Kann die Stadt nur uns gehören für diesen Augenblick?

Natürlich kann nicht jeder städtische Leere auf diese Weise erfahren. Ein Jahr nachdem Hujar diese Bilder gemacht hatte, begann auch Cindy Sherman, ihre berühmte Serie *Untitled Film Stills* auf den verlassenen Straßen von Lower Manhattan zu schießen. Ihre Bilder sind völlig anders, nicht zuletzt, weil die meisten tagsüber aufgenommen wurden (Lower Manhattan war damals an den Wochenenden sogar während des Tages verlassen). Sie sind auch anders, weil sie eine einsame weibliche Figur enthalten, die von Sherman selbst gespielt wird, und weil sie so inszeniert sind, dass sie einen Vorfall im Leben der Figur suggerieren. Die wenigen Bilder, die nachts auf den Straßen aufgenommen wurden, sind Noir-Elemente beinhaltende Bilder bedrohter Weiblichkeit, die eine ängstliche, eine dunkle und einsame Straße hinunterschreitende Frau zeigen. Aber dies ist nicht Cindy Sherman und es ist nicht New York City; die Stadt in den Bildern ist eine generische Stadt, ähnlich einem Filmdrehort. Dies ist eine Frau in einer Stadt, und die Stadt ist in diesem Augenblick kein guter Ort für sie.

3 Gordon Matta-Clark, »Work with abandoned structures«, um 1975 (Moure 2006: 141).

Eine andere Arbeit, welche Gefahren andeutet, mit denen Frauen auf den verlassenem Straßen von Manhattan rechnen mussten, wurde als Antwort auf den Gebrauch der vernachlässigten Stadt durch Künstler in den frühen 1970ern erschaffen. Die Arbeit ist Louise Lawlers Klangstück *Birdcalls*, in welchem Lawler in erster Linie die Nachnamen von achtundzwanzig zeitgenössischen männlichen Künstlern »quiect, kreischt, zirpt, zwitschert, quakt, piepst und gelegentlich trällert, von Vito Acconci bis Lawrence Weiner« (ich leihe mir an dieser Stelle Rosalyn Deutsches (2006: 130) prägnante Beschreibung). Lawler erklärt, dass die Arbeit

»in den frühen 1970ern entstand, als meine Freundin Martha Kite und ich einigen Künstlern bei einem der Hudson River Pier-Projekte halfen. Die beteiligten Frauen erledigten Tonnen von Arbeit, aber die Arbeit, die gezeigt wurde, war nur die der männlichen Künstler. Ein Weg, sich nachts auf dem Nachhauseweg in New York sicher zu fühlen, ist, vorzutäuschen, dass du verrückt bist, oder wenigstens sehr laut zu sein. Martha und ich nannten uns die *due chantoosies*, und wir sangen falsch und machten andere Geräusche. Willoughby Sharp war der Impresario des Projektes, und so machten wir einen »Willoughby, Willoughby«-Laut und versuchten dabei, wie Vögel zu klingen. Dies entwickelte sich weiter zu einer Serie von Vogellauten, die auf Künstlernamen basierten« (Lawler et al. 2001: 80).

Die fragliche Show war *Projects: Pier 18*, und es gab siebenundzwanzig Künstler, alle männlich, die nicht in einer Gruppenausstellung gezeigt wurden, sondern in einer Abfolge von Künstlerprojekten, die für eine spätere Show im Museum of Modern Art von den Fotografien des Kunstwelt-Fotografen Harry Shunk dokumentiert wurden.⁴

Ein Großteil der alten Industriekais auf dem Hudson River entlang der West Side von Manhattan, einschließlich Pier 18, standen zu der Zeit leer da und waren teilweise oder fast völlige Ruinen. Und wenn man sie betrat, war man in ständiger Gefahr durch den Boden zu fallen, oder über die verfaulenden, aus Holz gezimmerten Endstücke, in den Fluss sechs oder acht Fuß drunter zu stürzen. In jenen Kais, deren Aufbau erhalten war, waren die oberen Räume gleichermaßen gefährlich. Vito Acconcis Werk für *Projects: Pier 18* spielte zumindest indirekt auf das Gefühl von Entlegenheit und Gefahr der Manhattaner Lower Westside Piers an. Das Werk hieß *Security Zone*; Acconci, dessen Hände hinter seinem Rücken zusammengebunden waren, dessen Augen verbunden

4 Siehe *Harry Shunk/Projects: Pier 18* (Nizza: Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 1992).

waren und der Ohrenstöpsel trug, vertraute seine Sicherheit seinem Mitkünstler Lee Jaffe an, als er an der Spitze des Piers entlang ging. Das Stück war, so sagte Acconci, »geschaffen, um eine alltägliche Beziehung nachzuahmen«, indem er sich dazu zwang, Vertrauen in jemanden zu entwickeln, gegenüber dem er ambivalente Gefühle hegte (Acconci et al. 2006: 25). Wenn man sich die Fotografien anschaut, kann man häufig nicht unterscheiden, ob Jaffe Acconci gerade über das Ende des Piers stoßen möchte, oder ob er ihn vor dem Fall bewahrt.

Einen Monat später machte Acconci in einem Projekt ohne Titel am Pier 17 sogar noch deutlicher auf die Gefahr der Piers aufmerksam. Er klebte während seiner Ausstellung eine Notiz an die John Gibson Galerie, in der er ankündigte, dass er jede Nacht um 1:00 Uhr in der Zeit zwischen dem 27. März und dem 24. April für eine Stunde am Ende vom Pier warten würde, und dass jeder, der dorthin käme, belohnt werden würde, indem Acconci ihm ein Geheimnis verrät, welches er noch nie zuvor preisgegeben hatte, etwas, für das er sich schämte, und welches gegen ihn verwendet werden könnte. Zusätzlich dazu, dass er sich verwundbar gemacht hatte, indem er jedem, der auftauchte, ein schmutziges Geheimnis verriet, musste Acconci den Gefahren des Piers selbst gegenüberzutreten: »In der ersten Nacht,« schreibt er, »warte ich draußen, ängstlich reinzugehen (drinnen werde ich auf unbekanntem Terrain sein – ich könnte überrascht werden –, draußen habe ich einen Blick auf das Ganze – wenn irgend jemand kommt, muss ich hinter ihm hineingehen, und ihn dann überholen, bevor er eine Position abgesteckt hat«) (a. a. O.: 258). Als eines Nachts ein Besucher kommt, »ruft jemand meinen Namen am Eingang«, erinnert sich Acconci. »Ich antworte nicht: er muss bereit sein, sich hineinzustürzen, er muss mich schon kriegen (ich bin in der Position der Beute – ich muss gejagt werden)« (a. a. O.: 259).

Gordon Matta-Clark machte ebenfalls ein Projekt für *Pier 18*, aber sein Bezug auf das Thema Gefahr ist, wie in so vielen seiner Arbeiten, bravourös und eher von physischem Wagemut als von psychologischer Verletzlichkeit. Am Pier 18 pflanzte er einen immergrünen Baum in einem Haufen Schutt und hing sich selbst darüber an einem Seil mit dem Kopf nach unten auf. Aber das war nur eine leichte Übung für etwas, das Matta-Clarks kühnste Tat und sicherlich eines seiner größten Werke sein sollte, *Day's End* von 1975, seine einen Sommer andauernde Umgestaltung des auffälligen Pier 52, das am Ende der Gansevoort Street in New Yorks Meat Packing District stand.

Wie die meisten Menschen kenne ich *Day's End* nur von Fotos, Beschreibungen und dem Film, der die Erschaffung dokumentiert. Bedauerlicherweise habe ich es nicht selbst gesehen. Matta-Clark sprach in einigen Interviews über das Werk. Das Interview, das er, einige Jahre,

nachdem er *Day's End* fertig gestellt hatte, in Antwerpen gab, zu der Zeit, als er auch *Office Baroque* schuf, ist das erinnerungswürdigste:

»Pier 52 ist ein intaktes industrielles Relikt aus Stahl und Wellblech aus dem neunzehnten Jahrhundert, das aussieht wie eine gewaltige christliche Basilika, deren düsteres Inneres kaum durch die Oberlichtfenster in fünfzig Fuß Höhe durchleuchtet wird.

Die ersten Schnitte wurden durch den Pierboden über der Mitte gemacht; sie formten einen Gezeitenkanal, der neun Fuß breit und siebenzig Fuß lang war. Ein ähnlicher Schnitt durch die Decke direkt oberhalb des Kanals ermöglichte es, einem Fleckchen Licht hereinzulassen und Bögen auf dem Boden zu bilden, bis es am Mittag in der wässrigen Spalte gefangen genommen wurde. Während des Nachmittags schien die Sonne durch die einem Katzenauge ähnliche Fensterrose in der Westwand. Zunächst nur ein Splitter und dann eine stark definierte Form des Lichts, setzten ihre Wanderung im Kai fort, bis der ganze Pier bei der Abenddämmerung ganz erleuchtet war. Unterhalb des Lochs an der hinteren Wand befand sich auf dem Boden der Südwestecke ein anderer großer Viertelkreis, um eine turbulente Sicht auf das Wasser des Hudson freizulegen. Tagsüber bewegten sich Wasser und Sonne konstant in diesem Pier, den ich als einen »indoor park« betrachtete.«⁵

Matta-Clark nannte die drei Monate, in denen er an *Day's End* arbeitete, seine Sommerferien am Wasser.⁶ Aus dem Film, den Betsy Sussler davon drehte, lässt sich schließen, dass es kein erholsamer Urlaub war. In der Zusammenarbeit mit seinem Freund Gary Hovagymian benutzte Matta-Clark schweres Werkzeug wie Kettensäge und Schweißgerät, um durch das Bauholz des Pierbodens, das Wellblechdach und die Wellblechfassade zu schneiden. Die dramatischsten Momente des Films zeigen Matta-Clark, wie er den Schweißbrenner führt, während er circa zwanzig Fuß über dem Pierboden auf einer kleinen Plattform, die durch eine Seilrolle festgehalten wird, umherbaumelt. Oft ohne Shirt, aber dafür mit Schutzbrille, schneidet Matta-Clark das westliche Rundfenster durch die Blechverkleidung, während Funken um ihn herum fliegen, in einer Performance, die zu gleichen Teilen Buster Keaton und Douglas Fairbanks ähnelt. Matta-Clark spricht von der »Absurdität der gesamten Aktivität« (zit. nach Moure 2006: 220), selbst als seine Verweise auf die basilikagleiche Struktur und die Fensterrose, die er hinzugefügt hat, den Schauplatz heiligen. Einige, die das Glück hatten, *Day's End* zu sehen,

5 »Interview with Gordon Matta-Clark, Antwerp, September 1977« (Moure 2006: 252-253).

6 »Gordon Matta-Clark: The Making of Pier 52, An Interview with Liza Baer, March 11, 1976« (Moure 2006: 217).

erzählen von einem Gefühl von Ehrfurcht, welches durch Angst gesteigert wurde. Der Bildhauer Joel Shapiro erinnert sich, dass »das Stück gefährlich war«, dass Matta-Clark »eine Art Grenze erschuf – indem er mit einer Art Abgrund flirtete« (zit. nach Lee 2000: 130). Matta-Clark jedoch beabsichtigte damit eine gegenteilige Erfahrung:

»Das einzige, was ich wollte, war, Menschen zu ermöglichen, es zu sehen [...] in einer friedlichen Anlage, die auf eine unbedrohliche Art völlig geschlossen ist. Dass sie, wenn sie hineingingen, nicht fühlen sollten, dass jedes Quetschen und jeder Schatten eine potenzielle Bedrohung war. Ich weiß, dass in vielen meiner früheren Arbeiten die Art von Paranoia verstörend war, in der man in einem Raum ist, von dem man nicht weiß, wer da noch ist, was gerade passiert, und ob es bedrohliche Typen gibt, die herum schleichen. Und deshalb wollte ich eine fröhlichere Situation schaffen [...]« (Moure 2006: 220).

Ein »indoor park«, fröhlich, gefährlich, absurd, mit dem Abgrund flirtend: Die Beschreibungen Matta-Clarks und die anderer von *Day's End* machen es mir unmöglich, nicht über die Erfahrungen der anderen Piernutzer nachzudenken, diejenigen, gegen die sich Matta-Clark in fast all seinen Erklärungen abzusetzen scheint – »dieses ganze S&M, weißt du«, wie er sagt. Obwohl Matta-Clark sein Werk in vielen Fällen mit dem anderer in eine Linie brachte, die sich verlassene Teile der Stadt aneigneten, oder anderweitig einen Abdruck in ihnen hinterließen, wie besonders Arbeiter und Jugendliche ohne Bürgerrechte, leugnete er im Fall von Pier 52 nicht nur jegliche Verpflichtung gegenüber schwulen Männern, welche die Piers als Spritztourelände nutzten, sondern er ging sogar so weit sie auszuschließen:

»Nachdem ich das Hafenviertel nach einem Pier absuchte, entdeckte ich zufällig diesen einen. Und von allen war dieser hier der am wenigsten frequentierte. Es war dort eingebrochen worden, und es wurde auch weiterhin eingebrochen, als ich schon da war. Aber er blieb etwas abseits von ihrem eigentlichen Schlupfplatz. So ging ich rein und stellte ohne große Mühe fest, dass ich ihn sichern konnte. Und dann, während ich Löcher dichtete und einige Teile mit Stacheldraht umzäunte, fiel mir ein, dass ich auch das Schloss austauschen und mein eigenes Schloss anbringen sollte. Das würde es so viel leichter machen« (a. a. O.: 218).

Möglicherweise hatte Matta-Clark schwulen Männern gegenüber keine bestimmten Animositäten, sondern wollte einfach nur ungestört seiner Arbeit nachgehen und sich vor Eindringlingen jeder Art schützen. Er könnte sich sogar Sorgen um die Haftung gemacht haben für den Fall,

dass sich jemand an den weggeschnittenen Stellen auf dem Boden des Piers verletzte. Aber das alles ist schwierig zu sagen, weil Matta-Clark nicht besonders sorgfältig zwischen den verschiedenen Gefahren unterschied, von denen Journalisten in dieser Zeit über die sexuellen Aktivitäten bei den Piers berichteten: riskante, sich auflösende Bauten; bedrohliche, perverse Sexualität; und Kriminelle, welche die heimlichen Nutzer der Piers beraubten, ausraubten und manchmal sogar ermordeten:

»Neben meinen eigenen Ansichten zum Missmanagement der sterbenden Häfen und ihrer geisterartigen Terminals, steht der unentwirrbare Beweis für eine neue kriminelle Situation von alarmierendem Ausmaß. Die Hafengegend war wahrscheinlich niemals etwas Anderes als hart und gefährlich gewesen. Aber nun, in dieser langen und langsamen Übergangszeit, ist sie zu einem echten Spielplatz für Straßenräuber geworden, die sowohl Menschen, die dort gern spazieren gehen, wie auch eine soeben populär gewordene sado-masochistische Randgruppe überfallen« (Moure 2006: 204).⁷

Schwule Männer waren sich sehr wohl der Gefahren bei den Piers bewusst, und sie malten, in volkstümlicher Kunst und Graffiti, Warnzeichen für andere Schwule, dass diese auf ihre Brieftaschen aufpassen sollten. Außerdem war Matta-Clark nicht der einzige, der die Piers für seine Sommerferien am Wasser aussuchte. Abgeschirmt von der Öffentlichkeit durch die Lagerhausbauten, nutzten Schwule die Spitze des Piers, die bis weit auf den Fluss herausragte, zum Sonnenbaden. Ich denke, es mindert nicht die Vollkommenheit von *Day's End*, wenn man feststellt, dass die Pier-Ruinen eine romantische Erhabenheit ausstrahlten, bevor Matta-Clark jemals eine einzelne Veränderung an Pier 52 vornahm, und dass das Vergnügen, welches schwule Männer bei den Piers fanden, genau das war, was auch die Künstler anzog. Es lag nicht allein daran, dass sie da waren und bereitstanden; sie waren auch riesengroß und betörend schön. Auch waren die Sexspiele bei den Piers nicht nur von grober und perverser Art, es sei denn man denkt, dass jede Art von Sex außerhalb der Privatsphäre pervers ist.

Die gesamte Bandbreite an Vergnügungen und Gefahren bei den Piers wurde von Alvin Baltrop, einem zu wenig bekannten afrikanisch-amerikanischen Fotografen festgehalten, der sorgfältig dokumentierte, was dort in den 1970ern und 1980ern vor sich ging, bis einschließlich zur Zerstörung der Piers in den späten achtziger Jahren. Eine Reihe von

7 Zur journalistischen Zusammenführung der Gefahren für schwule Männer bei den Piers mit den vermutlichen Gefahren der Sexualität schwuler Männer, siehe (Lee 2000: 119-120).

Baltrops Fotografien zeigt Schwule am Pier 52, welche, neben vielem Anderen, auch die Schönheit von Matta-Clarks *Day's End* in sich aufnehmen. In der Tat porträtieren diese Fotografien auf wundervolle Weise die »friedliche Abgeschlossenheit« und die »fröhliche Situation«, die Matta-Clark erreichen wollte. Wie Matta-Clark schwang sich auch Baltrop an einem Geschirr nach oben, um seine Arbeit zu machen. In dem Vorwort zu einem Buch, welches er vor seinem Krebstod im Jahr 2004 erfolglos zu vervollständigen versuchte, schrieb Baltrop:

»Obwohl ich anfangs schreckliche Angst vor den Piers hatte, begann ich, diese Fotos wie ein Voyeur aufzunehmen, aber schon bald entschloss ich mich dazu, die beängstigenden, verrückten, unglaublichen, gewaltsamen und schönen Dinge zu konservieren, die sich zu dieser Zeit dort zutrug. Um bestimmte Aufnahmen zu machen, ließ ich mich mit Hilfe eines Geschirrs von den Decken verschiedener Lagerhäuser baumeln und beobachtete und wartete stundenlang, um das Leben festzuhalten, das diese Menschen führten (Freunde, Bekanntschaften und Fremde) und auch die unglücklichen Folgen, zu denen es manchmal kam. Neben zwanglosem Sex und lässigem Drogenkonsum, künstlerischem und musikalischem Schaffen, Sonnenbaden, Tanzen, Belustigungen und Ähnlichem gab es manchmal Raubüberfälle, abgestumpfte und verselbständigte Gewalt, Vergewaltigung, Selbstmord und – in manchen Fällen – Mord. Außerdem reduzierte das plötzliche Auftreten und die schnelle Ausbreitung von Aids in den achtziger Jahren die Zahl der Menschen, die zu den Piers gingen und dort lebten ebenso wie die sporadischen Freuden, die man dort finden konnte.«⁸

Anders als Baltrop, hatte ich nicht bewusst Angst vor den Piers. Sie waren ein Teil meiner Nachbarschaft und einer von vielen Plätzen in der Nähe, wo man draußen spielen konnte. Einen kurzen Fußmarsch von meiner Wohnung in der Tenth Street gelegen befand sich Pier 44, der keinen Aufbau mehr hatte. Er war ein lokaler Platz zum Abhängen, um sich an heißen Sommertagen von den Brisen am Hudson River abkühlen zu lassen und abends den Sonnenuntergang über New Jersey anzuschauen. Noch näher lag Pier 45, der Schwulen-Haupttreff-Pier, wo das Labyrinth von Räumen im oberen Stock entlang des West Street-Endes wie ein Tag-und-Nacht-Sexklub mit freiem Eintritt funktionierte. Pier 45 war nur einer von vielen nahegelegenen Plätzen für Sexspiele im Freien. Ein anderer Treffpunkt im Greenwich Village für Männer, die Männer

8 Alvin Baltrop, *Ashes from a Flame: Photographs by Alvin Baltrop*, Hg. Randal Wilcox, <http://baltrop.org/ashesintro.htm>

suchten, war als die »Trucks« bekannt, eine Bezeichnung für die leerstehenden Grundstücke entlang der Washington Street nördlich der Christopher Street, wo nachts Lieferwagen geparkt standen. Nachdem die Bars um vier Uhr morgens geschlossen hatten, versammelten sich Schwule hinter den Lastwagen, und oft auch hinten auf den Lastwagen, zum Gruppensex. Wenn man im Village lebte, war das eine effiziente Art, die Nacht in den Bars auf befriedigende Weise zu beenden, ohne sich in eine Badeanstalt in einem anderen Viertel begeben zu müssen. Ich erinnere mich an einen kurzen Zeitraum um 1973 herum, bevor ich erstmals die Szene an den Piers entdeckte, als schwule Männer nachts und bis in den Morgen hinein die halbfertigen Aufbauten der West Village-Häuser einnahmen, die gegenüber von den »Trucks« an der Washington Street entlang gebaut wurden. Die West Village-Häuser waren ein lang debattiertes, unterfinanziertes und deshalb architektonisch minderwertiges Projekt, bestehend aus 420 Einheiten von niedrigen Mittelklassebehausungen, die indirekt aus Jane Jacobs klassischer Kritik von moderner Verstädterung, *The Death and Life of Great American Cities*, von 1961 resultiert waren, in welchem sie verkündete, dass kurze Blocks, dichte Menschenansammlungen, gemischter Gebrauch und alte Gebäude die eigentlichen städtischen Werte sind. Obwohl Jacobs Gedanken darüber, was Städte wirklich großartig macht, aus der Liebe zu ihrer eigenen Nachbarschaft, dem Greenwich Village, erwachsen, denke ich nicht, dass sie auch Männer beinhalteten, die sich zum Sex auf Baustellen, Parkplätzen und in am Wasser gelegenen Lagerhäusern trafen, aber das war der Teil des Lebens im Village, den ich zu dieser Zeit kannte.

Wenn ich so darüber nachdenke, *hatte* ich vielleicht Angst vor den Piers – nicht nur vor ihren ganz realen Gefahren, bei denen ich offenkundig und dummerweise dazu neigte, darüber hinwegzugehen, sondern auch vor ihrer leichten Zugänglichkeit und ihren konstanten Versprechen. Ich mühte mich damals ab, als Freiberufler professionell über Kunst zu schreiben, was mehr Disziplin einforderte, als ich für gewöhnlich aufbringen konnte, da der Frust darüber, dass ich unfähig war, ein gutes Thema zu finden, ein vernünftiges Argument zu konstruieren, sogar einen Satz zu verfassen, mit dem ich glücklich war oder ein Wort auszuwählen, das wahr klang, ganz leicht, wenn auch nur vorübergehend, gelindert wurde, wenn ich nur aus meiner Tür hinaustrat und auf den unmittelbar benachbarten Spielplatz ging. Ich denke, dass die Ausführung der Grand Union deshalb als eine so bedeutsame Erfahrung in meinem Gedächtnis haften geblieben ist und mich in einen anderen Teil der Stadt und in eine andere Welt trieb. Abgesehen von den monatlichen Rezensionen für *Art News* und *Art International* war das ehrgeizigste

Werk, das ich während der Jahre, die ich im Village lebte, schuf, ein monographischer Essay über Agnes Martin namens »Number, Measure, Ratio« und ein Essay als Auftragsarbeit für den Katalog zu einer Ausstellung in Mailand über minimalistische amerikanische Maler von Martin und Ad Reinhardt bis Brice Marden und Richard Tuttle, den ich »Opaque Surfaces« nannte.⁹ In beiden Essays bemühte ich mich, jenseits des Greenbergschen Formalismus zu denken, der damals noch in so vielen amerikanischen Kunstkritiken vorherrschte. Was mich dann letztendlich von ihm befreite, war nicht die Malerei, sondern die Performancekunst.

Der Block in TriBeCa, in den ich 1974 einzog, grenzte an einen Schauplatz, der vielleicht der ehrgeizigste und fantasievollste Gebrauch der entindustrialisierten Stadt als Bühne für ein Kunstwerk war: nämlich Joan Jonas' Performance *Delay Delay* von 1972. Ein Jahr später wurde die Performance für *Songdelay* in einen Film übersetzt, der ein fortdauerndes Dokument des New Yorks seiner Ära ist, wie auch Paul Strand und Charles Sheelers Stadtsymphonie *Manhatta* von 1920. Jonas und ich beschreiben noch einmal den Ort der Aufführung von *Delay Delay* in unserem Buch von 1983:

»Die Zuschauer sehen die Aufführung von dem Dach eines fünfstöckigen Lofthauses, das nach Westen ausgerichtet ist, und auf der 319 Greenwich Street in Lower Manhattan liegt. Die Aufführungsfläche ist ein zehn Block großes Gitternetz von Straßen, welche die leerstehenden Geländeflächen und ebenen Gebäude eingrenzen. Jenseits dieser Gelände befinden sich der erhöhte West Side Highway, die Docks und die Piers entlang des Hudson Rivers und, jenseits des Flusses, die Fabriken in der Silhouette von New Jersey. Direkt vor den Zuschauern, hinter der Aufführungsfläche, ist das Erie-Lackawanna-Pier-Gebäude, das mit den großen Zahlen 20 und 21 bemalt ist. Diese weisen auf die alten Piernummern hin.«

Zu der Zeit, als ich nach TriBeCa zog, waren diese Downtown-Piers abgerissen worden, um der Battery Park City Platz zu schaffen, welche dann während der Finanzkrise der Stadt gestoppt wurde. New York ging allmählich bankrott, und seine Infrastruktur verschlechterte sich immer mehr. Dieser Zustand wurde durch den Zusammenbruch eines Abschnitts des höhergelegten West Side-Highways unter dem Gewicht eines asphaltbeladenen Reparaturlastwagens Ende 1973 deutlich symbolisiert. Nur einen halben Block von meinem Loft entfernt, verlor sich die

9 Douglas Crimp, »Agnes Martin: Numero, Misura, Rapporto« *Data 3*, Nr. 10 (Winter 1973), S. 150; »Opaque Surfaces« in: *Arte Come Arte* (Mailand: Centro Comunitario di Brera).

Stadt in leerstehenden Gelände­flächen. Jenseits der niedergerissenen Blocks, die einst Teil des Washington Market gewesen waren, befand sich der höhergelegte Highway, nun auch leer, und dahinter, wo die Piers gewesen waren, eine öde Landaufschüttung, welche die Bewohner von Lower Manhattan »den Strand« getauft hatten. Einige Jahre später sollte dort eine neugegründete Kunstorganisation, Creative Time, eine Reihe von Ausstellungen im Freien, die »Art on the Beach«, veranstalten. Eine Ära von offiziell gesponserter öffentlicher Kunst war im Gange, mit in Provision gegebenen Stücken, Expertenpanels, Lizenzen, Verträgen und schließlich Kontroversen und Gerichtsverfahren.

Ich schaffte es nicht, durch meinen Umzug nach TriBeCa die Welten zu wechseln. Ich verbrachte immer noch nahezu jeden Abend im Village, aber nun endeten die meisten mit einem langen Spaziergang an der West Side entlang, durch die leeren Straßen, die Peter Hujar genau zu dieser Zeit fotografierte, bis zu meiner neuen Nachbarschaft. Dies war eine Zeit, in der ich an der Illusion festhalten konnte, dass diese Manhattaner Straßen mir gehörten – mir und anderen, die sie gerade entdeckten und sie für unsere Zwecke nutzten. Und ich schaffte es, zu einem Kunstkritiker zu werden. Der erste Artikel, den ich schrieb, nachdem ich nach Downtown gezogen war, hieß »Joan Jonas's Performance Works« und wurde in einer Sonderausgabe von *Studio International* veröffentlicht, die der Performancekunst gewidmet war. Jonas war vielleicht etwas klarsichtiger als ich, was die Möglichkeiten zur Verwendung von städtischen Räumen betraf. Ich zitiere sie in meinem Essay folgendermaßen: »Mein eigenes Denken und Schaffen haben sich auf Fragen über den Raum fokussiert – auf Wege, ihn zu verrücken, zu vermindern, einzu­ebnen, umzukrempeln, stets zu versuchen, ihn zu erforschen, ohne mir und anderen dabei jemals die Erlaubnis zu geben, in ihn einzudringen« (Crimp 1976: 10).

Übersetzt von Nevin Bozkurt

Literatur

- Acconci, Vito/Volk, Gregory (2006): *Vito Acconci: Diary of a Body 1969-1973*. Mailand: Charta.
- Crimp, Douglas (1976): »Joan Jonas's Performance Works«. *Studio International* 192, Nr. 982 (July/August).

- Crimp, Douglas (Hg.) (1983): *Joan Jonas: Scripts and Descriptions 1968-1982*. Berkeley: Berkeley: University Art Museum, University of California, und Eindhoven: Stedelijk van Abbemuseum,
- Deutsche, Rosalyn (2006): Louise Lawler's Rude Museum. In: Molesworth, Helen (Hg.): *Twice Untitled and Other Pictures (Looking Back)*. Columbus: Wexner Center for the Arts.
- Lawler, Louise et al. (2001): Prominence Given, Authority Taken: An Interview with Louise Lawler by Douglas Crimp. *Grey Room* 04 (Summer).
- Lee, Pamela M. (2000): *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge: MIT Press.
- Moure, Gloria (2006): *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*. Barcelona: Ediciones Poligrafa.

»Crossing Over« – ACT UP/fierce pussy. Kunst und politisches Engagement

JOY EPISALLA

Den Hintergrund dieses Beitrags bildet mein Engagement in den beiden Gruppen ACT UP¹, der »AIDS Coalition to Unleash Power«, sowie *fierce pussy*, dem lesbischen Kollektiv für Kunst in der Öffentlichkeit².

Ich werde mich auf wenige, ausgewählte Aktionen und Projekte konzentrieren, in die ich zwischen den Jahren 1990 und 1994 involviert war. Diese Darstellungen werde ich mit Beispielen meiner eigenen Arbeiten verbinden, um damit eine Momentaufnahme eines weitaus größeren Bildes zu geben.



Abb. 1: Joy Episalla: *crossing over*. 2008

- 1 Die Organisation ACT UP hat seit ihrer Gründung im März 1987 im »Lesbian and Gay Community Services Center« in Downtown Manhattan tausende Mitglieder an mehr als 70 Orten in den USA und weltweit hinzugewonnen. Siehe hierzu die ACT UP-Internetseite: www.actupny.org.
- 2 *Fierce pussy*, lesbian public art collective, von 1991 bis 1995. – Werkverzeichnis *fierce pussy*: Hieber, Lutz/Villa, Paula-Irene: Images von Gewicht – Soziale Bewegungen, Queer Theory und Kunst in den USA, Bielefeld 2007: transcript. S. 249 ff.



Abb. 2: *Silence = Death* Aufkleber.
1987

Der Titel des Beitrags »Crossing over – ACT UP/fierce pussy. Kunst und politisches Engagement«, verweist auf verschiedene Ebenen des Austauschs und des Übergangs. Die beiden genannten Gruppen waren miteinander verflochten, sie waren in Kunst involviert; und sie waren mit den Taktiken und Strategien früherer politischer Bewegungen vertraut. Hinzu kommt ein persönliches Gefühl des Übergangs – mein Engagement und meine Erfahrungen in diesen beiden

Gruppen veränderten mein Leben und beeinflussten meine Kunst. Niemals würde ich wieder wie früher sein.

Der Wechsel vom Privaten ins Öffentliche stellt einen weiteren Aspekt des »crossing over« dar. »Out of the closet and into the streets« – das Motto der Schwulen-Bewegung, etwa des Stonewall-Aufstandes im Jahr 1969, – markierte einen Umschlagpunkt im Kampf für die Rechte und die Gleichheit Homosexueller in New York City. Dies half auch dabei, die Voraussetzungen für die Gründung der »AIDS Coalition to Unleash Power« im Jahr 1987 zu schaffen (Abb. 2). »ACT UP, fight back, fight AIDS« wurde zum Schlachtruf und zugleich zum Wendepunkt im Kampf gegen Aids³. Das Versäumnis der US-Regierung, auf die verheerende Wirkung von Aids auf die US-amerikanische Bevölkerung zu reagieren – selbst nachdem das Problem im Jahr 1982 zum ersten Mal öffentlich diskutiert worden war –, wurde nun nicht länger hingenommen. Krankheit, Angst, Fehlende Krankenversorgung, Leiden und Tod waren nun nicht mehr privates, persönliches Schicksal, sondern avancierten zu einer öffentlichen und sichtbaren Angelegenheit, der furchtlos entgegengetreten werden konnte. Die Not des Augenblicks und das Ausmaß an Leid und Tod waren zu unerträglich, um stillschweigend hingenommen zu werden; irgendwann musste es in der Öffentlichkeit explodieren.

»Mit Aids zu leben ist, wie während eines Krieges zu leben, der nur die Leute in den Schützengräben betrifft. Jedes Mal wenn eine Granate explodiert, blickst du um dich und bemerkst, dass du mehr Freunde verloren hast, aber niemand interessiert sich dafür.«—Vito Russo, Mitbegründer von ACT UP auf einer Kundgebung im Jahr 1988.

3 Das Akronym AIDS steht für »Acquired Immune Deficiency Syndrome« (»erworbenes Immunschwächesyndrom«).

Mein Eintritt in ACT UP erfolgte im Jahr 1990, nachdem ich mich in der Vergangenheit bereits in der Anti-Kriegs- und Anti-Atomwaffen-Bewegung engagiert und für die Rechte von Homosexuellen und Frauen sowie für das Recht auf Abtreibung gekämpft hatte. Zu dieser Zeit arbeitete ich freiberuflich in der Produktionsabteilung der Zeitschrift *Elle Decor*, wo ich Druckvorlagen erstellte. Es war ein Montagabend, als mich mein Mitarbeiter James Baggett zu meinem ersten ACT UP-Treffen mitnahm; es fand in der Great Hall der Cooper Union statt. Der Saal war voll mit Menschen, die sich kopfüber in die Unmittelbarkeit des Augenblicks stürzten. Hier wurde eine Idee aufgeworfen, dort wurde eine Demonstration geplant – alle partizipierten, indem sie ihre jeweiligen Fähigkeiten und ihr Wissen einbrachten. Queers, Heteros, Architekten, traditionelle Linke, Akademiker, Modedesigner, Herausgeber, bildende Künstler, Schriftsteller, Wertpapierhändler, Ärzte, Transportarbeiter, Anwälte, um nur einige zu nennen: sie alle arbeiteten für ACT UP. Männer und Frauen kämpften Seite an Seite für ihr Leben und das Leben ihrer Freunde und Angehörigen.

Die Aids-Epidemie in New York City hatte eine besondere Gruppe von Menschen getroffen; sie war besonders, da

sie zugleich marginalisiert und privilegiert war: marginalisiert, weil sexuell »andersartig«, privilegiert, weil gebildet. New York City war die Hauptstadt des Landes für Mode, Kunst und Medien, und viele Mitglieder von ACT UP waren in diesen Branchen beschäftigt. In der Kunstproduktion standen in diesem Zeitraum Identitätspolitiken im Vordergrund. ACT UP ließ nicht nur die Protestformen der Bürgerrechtsbewegungen der 1960er Jahre wieder aufleben, wie den zivilen Ungehorsam, passiven Widerstand und die gewaltlose direkte Aktion, sondern brachte auch neue Aspekte wie Kunst, Medienwirksamkeit und Marenbewusstsein mit ein. Die lautstarken Demonstrationen und die dramatische Ausübung zivilen Ungehorsams gipfelten in einer deutlich gesteigerten Aufmerksamkeit für die entscheidenden Probleme, mit denen uns die Aids-Krise konfrontierte.



Abb. 3: The Marys demonstrieren am Morgen des »Day of Desperation« beim World Trade Center. 1991

Die überbordende Aktivität und Vitalität von ACT UP übte einen ungemainen Reiz auf mich aus. Ich fühlte mich, als würde ich nach Hause kommen. James stellte mich in dieser Nacht einer Gruppe von faszinierenden Leuten vor. Es handelte sich um die Affinitätsgruppe der



Abb. 4: »Day of Desperation« Demonstration: das Spruchband wird über die Abfahrtstafel des Grand Central Station, NYC, gehievt.

»Marys« und ich wurde bald Teil ihrer Familie. ACT UP setzte sich aus einer Vielzahl einzelner Affinitätsgruppen zusammen, von denen jede für sich eine kleine, nicht im Plenum diskutierte Aktion plante, bei der das Risiko, verhaftet zu werden, gewöhnlich größer war. Diese kleineren Aktionen fanden dann unter dem Dach einer weitaus umfangreicheren Aktion, die von der Gesamtorganisation geplant wurde, zusammen. Die »Marys« waren eine wirkliche Gruppe, und die, die noch übrig sind von uns, sind es immer noch (Abb. 3).

Bis 1991, das heißt im ersten Jahrzehnt der Aids-Epidemie, waren 120.000 Menschen in den Vereinigten Staaten an Aids gestorben. Während in der Heimat der Aids-Krieg wütete, begann die Bush-Administration den ersten Golfkrieg. Als Reaktion darauf rief ACT UP für den 23. Januar 1991 einen »Tag der Verzweiflung« in New York City aus. Tatsächlich begann dieser »Day of Desperation« jedoch schon in der Nacht zuvor, als Gruppen von Aktivisten während der Abendnachrichten in drei bedeutende Fernsehsender in New York City eindrangen. Ziel der »Marys« war hierbei die *MacNeil/Lehrer Newshour* auf PBS⁴, woraufhin die Sendung in New York beendet und nach Washington geschaltet wurde, von wo aus Jim Lehrer über das Geschehen berichtete.⁵ Am nächsten Nachmittag um 17:07 Uhr wurde Grand Central Station zum Schauplatz einer spektakulären und gewaltigen Aktion zivilen Ungehorsams: ACT UP Aktivisten nahmen die Haupthalle des Bahnhofs zur Hauptverkehrszeit ein und hingen ein Transparent mit der

4 PBS steht für »Public Broadcasting System«.

5 Neben PBS gelang es den Affinitätsgruppen, sich Zugang zu den CBS Evening News mit Dan Rather sowie den ABC News zu verschaffen.

Aufschrift »One AIDS Death Every Eight Minutes« vor die Abfahrtstafel (Abb. 4).

In dieser Zeit arbeitete ich in Schwarzweiß. Ich fotografierte alte Familienfotos ab, welche mir meine Großmutter gegeben hatte. Sie waren im Jahr 1917 entstanden und zeigen ihre Schwester und zwei weitere Frauen. Diese Aufnahmen stellte ich neben Fotografien, die ich von dem berühmten anonymen Gemälde Porträt der *Gabrielle d'Estrées und der Duchesse de Villars* (um 1595)⁶ gemacht hatte. Die Bilder wurden dann schwarzweiß fotokopiert und diese Kopien wurden erneut abfotografiert. In diesem Prozess wurden sie unwesentlich vergrößert, wobei das Moment der Berührung immer leitend war, wie die Abbildung von *Gesture #2* (Abb. 5) zeigt.

Die Bildung von *fierce pussy* im Jahr 1991, dem lesbischen Kollektiv für Kunst in der Öffentlichkeit, stellte eine weitere Überschneidung der beiden Gruppen dar. Viele der anderen Lesben, die ich durch ACT UP kennengelernt hatte, darunter auch meine Freundin Carrie Yamaoka, waren ebenfalls Künstlerinnen. Wir alle hatten an der Seite unserer schwulen Brüder an vorderster Front gegen Aids gekämpft. Wir alle hatten das Bedürfnis, auf unsere eigene Art und Weise sichtbarer zu werden. Wir beschlossen daher, das Problem lesbischer Sichtbarkeit direkt anzugehen und nahmen den Namen *fierce pussy* an. Von nun an würden



Abb. 5: Joy Episalla: *Gesture #2*. 1991

wir uns alle im Apartment der einen oder anderen Mitstreiterin treffen, eine Idee diskutieren und sie noch am selben Abend verwirklichen – gewöhnlich in Form eines Posters, unverblümt, angefertigt mit geringem technischen Aufwand. Einige von uns waren freiberuflich bei dem Zeitschriften-Verlag Condé Nast tätig. Nach der Arbeit nutzten wir unseren Zugang zu den Kopiergeräten und fertigten Abzüge der Poster an. So

6 Porträt der Gabrielle d'Estrées und der Duchesse de Villars, um 1595, Musée du Louvre, Paris.

hatten wir das schon für ACT UP gemacht. Später, in einer anderen Nacht, trafen wir uns dann erneut, um die Plakate in verschiedenen Vierteln der Stadt zu kleben. Weil das Plakatieren streng genommen illegal war, hatten wir stets Leute, die Schmiere standen. Neben dem Kern von Mitgliedern gab es eine Vielzahl von anderen Frauen, die je nach zeitlichem



Abb. 6: *fierce pussy*: *muffdiver*. 1991



Abb. 7: *fierce pussy*: *Dyke*. 1991

und organisatorischem Umfang der Aktion zu *fierce pussy* hinzustießen. *Fierce pussy* hatte eine sehr hohe Fluktuation und eine auffallende Direktheit.

Eines unserer ersten Projekte war eine Reihe von Postern, für die wir unsere Kinder- und Babybilder verwandten (Abb. 6 und 7). Jedes dieser Fotos wurde mit einem der vielen abfälligen, umgangssprachlichen Ausdrücke für eine Lesbe kombiniert. Es ging also im Wesentlichen um den Prozess des Benennens. Wir spielten hierbei mit der Verknüpfung der allgemeinen Unschuld von Kinderfotos und mit den Slang-Ausdrücken, mit denen wir bedacht wurden. Mit Stolz erhoben wir Anspruch auf unsere Geschichte und unsere Identität und verwandelten damit das Abwertende in Glorifizierung.

»Find the dyke in this picture« war der Titel einer anderen Posterserie (Abb. 8). Erneut nutzten wir Bilder von uns selbst, dieses Mal jedoch Familien-Schnappschüsse. Einem Kinderspiel gleich, forderten wir den Betrachter dazu auf, die Lesbe im Bild auszumachen. Obwohl die Anweisung an sich leicht absurd war – eine List, um die Aufmerksamkeit



Abb. 8: *fierce pussy*: *find the dyke in this picture*. 1991

des Zuschauers zu gewinnen –, war es doch auch eine verlockende Art, den Gedanken, dass auch eine Lesbe, oder eine Lesbe-im-Training, ein Familienmitglied war, in den Kopf des Betrachters einzupflanzen. Derselben Vorgehensweise bediente sich auch unsere Aktion mit Grundschul-Aufnahmen,



Abb. 9: *fierce pussy* Plakatwand, Graz, Österreich. 1993



Abb. 10: *fierce puss*: *she had recurring dreams about the girl next door*. 1991

mit der Aufschrift »what is a Lesbian? ...« und »We're not going to Colorado« betrachten. In »what is a Lesbian? ...« führte *fierce pussy* alle Berufssparten auf, in denen eine Lesbe tätig sein könnte. Dieses Poster diente später als Vorlage für einen Aufkleber. Das Poster »We're not going to Colorado« zielte auf einen schwulenfeindlichen Gesetzesvorschlag, über den im Bun-

die wir in Österreich durchführten. In diesem Fall wurde *fierce pussy* gebeten, ein Poster in der Größe einer Plakatwand in Graz (Abb. 9) aufzustellen.

»She had recurring dreams about the girl next door« (»Sie träumte wiederholt vom Mädchen nebenan«) – dieses Poster (Abb. 10) handelte von den verborgenen Geschichten und Erzählungen lesbischer und schwuler Menschen. An die Stelle des heterosexuellen Klischees der Attraktivität des »Jungens nebenan« setzten wird das des »Mädchens nebenan«.

Die Aufnahme von Passanten (Abb. 11) zeigt, wie sie auf der Straße Poster



Abb. 11: Eine Wand, voll gepflastert mit *fierce pussy* Plakaten, East Village, NYC. 1991



Abb. 12: *The Marys: umkringt John Stumpf (rechts) and Dennis Kane (links). 1991*

Kane, starben. Ich habe nur ein einziges Foto (Abb. 12) von John und Dennis. Wir waren so damit beschäftigt, unsere Aktionen zu organisieren und uns um unsere kranken Freunde zu kümmern, dass wir überhaupt nicht daran dachten, irgendetwas – geschweige denn uns selbst – zu dokumentieren. Es war erdrückend mitzuerleben, wie unsere Freunde krank wurden und starben, an Gedenkveranstaltungen teilzunehmen, während um uns herum alles wie gewohnt seinen Gang ging. Wir waren rasend vor Trauer und entschieden uns zu handeln. Besonders inspiriert waren wir von der Kunst und den Schriften von David Wojnarowicz, insbesondere von folgender Passage seines Buches *Close to the Knives*:

»... Ich stelle mir vor, wie es sein würde, wenn jedes Mal, wenn ein Geliebter, Freund oder Fremder an dieser Krankheit stirbt, ihre Freunde, Geliebte oder Nachbarn den Leichnam nehmen und ihn in einem Auto mit hundertsechzig Stundenkilometern nach Washington D. C. fahren würden und die Gitter des White House durchbrechen und mit quietschenden Bremsen vor dem Eingang stoppen und die leblose Gestalt auf die Eingangsstufen abladen. ...«⁷

7 Das Zitat entstammt dem Text »Postcards From America: X Rays from Hell« aus David Wojnarowicz's Buch *Close to the Knives*, S. 122.

desstaat Colorado abgestimmt wurde.

ACT UP und *fierce pussy* wurden zeitgleich und mit voller Kraft vorangetrieben; und die Lage spitzte sich zu. Die Zeit zwischen Ende 1991 und Anfang 1992 bedeutete für die Marys eine Katastrophe: zwei ihrer Mitglieder, John Stumpf und Dennis

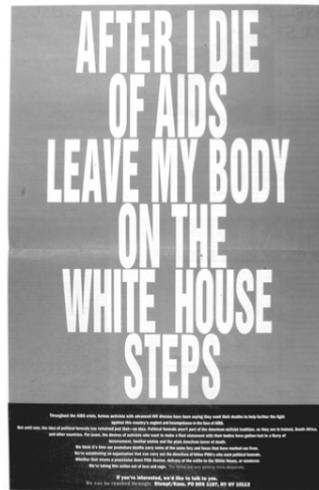


Abb. 13: *Stumpf/Kane auf der Rückseite des anonymous queers Flugblattes. 1992*

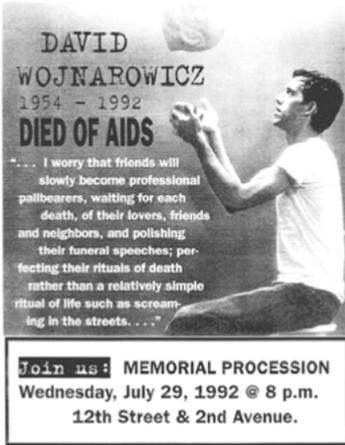


Abb. 14: Plakat für das politische Begräbnis von David Wojnarowicz. 1992

gegenüber Aids in diesem Lande voranbringen soll. Bis heute blieben politische Begräbnisfeiern aber nicht mehr als eine Idee. Politische Trauerzüge sind nicht Teil der amerikanischen Protestkultur, im Gegensatz zu Irland, Südafrika oder anderen Ländern. Jahrelang ging der Wunsch von Aktivisten, mit ihrem Leichnam ein letztes Mal Position zu beziehen, im hektischen Durcheinander von Trauer, Familienwünschen und der schlichten amerikanischen Todesangst unter. Wir glauben, es ist an der Zeit, dass unser vorzeitiger Tod einiges von der Wut und den Problemen vermittelt, die unser Leben geprägt haben. Wir bauen nun eine Organisation auf, welche die Vorgaben derjenigen Leidensgenossen, die sich ein politisches Begräbnis wünschen, erfüllen kann. Ob das nun eine Prozession auf der Fifth Avenue, die Auslieferung des Sarges an das Weiße Haus oder was auch immer bedeutet. Liebe und Wut treiben

Dieser Text würde zur Grundlage unserer Antwort werden: die Marys veranstalteten nun politische Begräbnisfeiern. Wir kündigten *Stumpf/Kane* – wie der Plan im Andenken an John und Dennis genannt wurde – auf der Rückseite eines Flugblattes der *anonymous queers*⁸, das während der Gay Pride 1992 verteilt wurde, an (Abb. 13).

»Nachdem ich an Aids gestorben bin, lasst meine Leiche auf den Treppen des Weißen Hauses zurück ... Während der gesamten Aids-Krise haben wütende, im fortgeschrittenen Stadium an HIV erkrankte Aktivisten angekündigt, dass ihr Tod den Kampf gegen die Gleichgültigkeit und Unfähigkeit

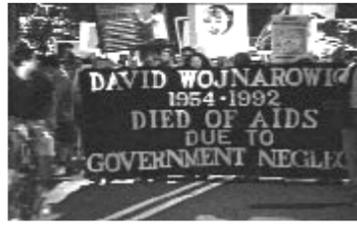


Abb. 15: David Wojnarowicz Spruchband, das von Trauernden durch das East Village, NYC, getragen wurde. 1992

8 Die *anonymous queers* sind eine Gruppe von Aktivisten, die *Queer Nation* nahesteht. Im Jahr 1992 veröffentlichte und verbreitete *anonymous queers* das Flugblatt »Wake Up Queers or We're All Through...« während des New Yorker Gay Pride-Umzuges. Auf der Rückseite der vierseitigen Flugschrift war das *Stumpf/Kane*- Manifest der Marys zu lesen.

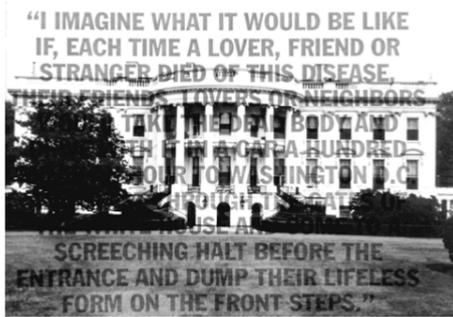


Abb. 16: Dia-Projektion



Abb. 17: Mark Lowe
Fishers Begräbnis. 1992

David wurde 38 Jahre alt.

Die Marys hatten *Stumpf/Kane* eigentlich als Trauerfeier geplant für daran interessierte PWAs (*Person With AIDS*). Tatsächlich würden wir die erste politische Trauerfeier aber für einen von uns abhalten. Am 2. November 1992 starb das Mary-Mitglied Mark Lowe Fisher auf einem Flug von Rom nach New York an Aids. Auf dem Flughafen JFK trafen wir auf seinen Leichnam und überführten ihn zu Redding Funeral Home in der 14. Straße (Abb. 17). In derselben Nacht gingen wir zu Marks Wohnung und pflanzten mit Hilfe

uns hierzu an. Die Lage wird nur noch verzweifelter. Solltest Du interessiert sein, reden wir gerne mit Dir...«

Am 29. Juli 1992 starb David Wojnarowicz an Aids. Daraufhin wandten sich die Marys an Davids Partner Tom Rauffenbart und an seine Freunde, um eine politische Beerdigung zu organisieren (Abb. 14 und 15). Die öffentliche Gedenkprozession setzte sich aus Tom, Davids Freunden, Mitaktivisten und spontan hinzustoßenden Passanten zusammen. Sie schlängelte sich durch das East Village, wo David gelebt hatte, und endete auf einem Parkplatz gegenüber der Straße zur Cooper Union. Ein Diapositiv vom Weißen Haus, das mit Davids Textpassage aus *Close to the Knives* unterlegt war (Abb. 16), wurde dort an eine Wand projiziert und das Fronttransparent wurde auf offener Straße in Brand gesetzt – ein provisorisches Signalfeuer. Da-

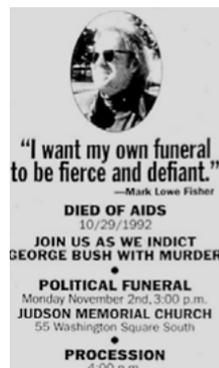


Abb. 18: Plakat
zum Begräbnis
von Mark Lowe
Fisher. 1992

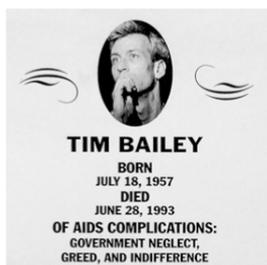


Abb. 19: Plakat zum Begräbnis von Tim Bailey. 1993

Aktivisten Anklage gegen George Bush – wegen Mordes an Mark Lowe Fisher. »Ich will ein kämpferisches und trotziges (politisches) Begräbnis, damit meine Behauptung, dass mein Tod durch Aids eine Form von politischem Mord darstellt, allgemein bekannt wird.« So hatte es Mark verlangt. Er wurde 38 Jahre alt.

Im Laufe der nächsten Monate gab es weitere Todesfälle unter den Marys zu beklagen. Am 28. Juni 1993 starb mein bester Freund Tim Bailey in seiner Wohnung (Abb. 19). Ich war Tims Pflegerin und seine medizinische Bevollmächtigte. Es war Tims Wunsch war, dass die Marys David Wojnarowicz's *Close to the Knives*-Szenario durchführen. Und dies taten wir. Gemeinsam mit 200 Demonstrierenden reisten die Marys mit Tims Leichnam nach Washington D. C., um seinen Wunsch nach einer politischen Bestattung vor dem Weißen Haus zu erfüllen (Abb. 20 und 21). Nach einer emotionalen dreistündigen Konfrontation vor dem Kapitol mit FBI, Secret Service und Polizei, die mit Hunden und Schutzausrüstung anrückte, wurde die geplante Prozession über die Pennsylvania Avenue bis hin zum Weißen Haus vereitelt, da die Polizei versuchte, den Sarg mit Tims Körper in ihre Gewalt zu bekommen. Tim wurde 35 Jahre alt.

seiner Notizen, die er für uns zurückgelassen hatte, seine politische Bestattung. Marks offener Sarg war in der Judson Memorial Church im West Village in Manhattan aufgebahrt worden. Von hier aus nahm unser Trauerzug, dem sich mehr 300 Aids-Aktivisten angeschlossen hatten (Abb. 18), seinen Ausgang. Vom Washington Square aus trugen wir Marks offenen Sarg die Sixth Avenue hinauf zum Hauptsitz der Republikanischen Partei in der 43. Straße. Es war der Vorabend der Präsidentschaftswahl. Vor dem republikanischen Hauptsitz erhoben



Police Block AIDS Demonstrators from Political Funeral Cortège of AIDS complications, and attempted to march to the White House. By violating the demonstration law for AIDS organizations Act of 1988, the demonstrators of the Capital to the right, wearing masks a white. The photo, a prominent AIDS poster from New York via the New York Times.

Abb. 20: Tim Baileys Sarg wird in Washington, DC, aus dem Wagen gehoben, umgeben von Trauernden, Polizei, FBI und CIA. AP-Foto. 1993



Abb. 21: Tim Baileys Leichnam im Wagen. Von links nach rechts: Peter, Keith Cylar und Joy Episalla mit weiteren Freunden und Trauernden im Hintergrund. AP-Foto 1993

Sarg durch die Straßen von New Yorks East Village zum Tompkins Square Park, wo mehr als 200 Aktivisten, Freunde und Angehörige den Grabreden lauschten. »Ich will kein zorniges politisches Begräbnis...«, so Jon, »Ich will nur, dass ihr mich auf offener Straße verbrennt und mein Fleisch verzehrt.«

In diesem Zeitraum arbeitete ich noch immer in schwarzweiß und benutzte ähnliche Kopier- und fotografische Methoden, um das latente Bild einzufangen. + *grid* aus dem Jahr 1994 nahm seinen Ausgang von einem gefundenen Krankenhauskittel mit einem



Abb. 23: Tom McGovern: James Baggett trägt Jon Greenbergs Sarg. 1993

Zwei Wochen später, am 16. Juli 1993, hielten die Marys die dritte politische Trauerfeier für eines ihrer Mitglieder ab. Jon Greenberg (Abb. 22 und 23). Jon war Mitbegründer von ACT UPs »Komitee für alternative und ganzheitliche Medizin« und Leiter von TAP (Treatment Alternatives Project, »Projekt Behandlungsalternativen«); er wurde 37 Jahre alt.

Wir trugen Jons offenen



Abb. 22: Plakat zum Begräbnis von Jon Greenberg. 1993

gestickten roten Kreuz am Halsausschnitt (Abb. 24). Das Kleidungsstück hing auf einem Drahtbügel und wurde von einer Kette gehalten. Ich hatte bis dahin enorm viel Zeit in Krankenhäusern zugebracht, um mich um kranke und sterbende Freunde zu kümmern.

Ich beschäftigte mich mit Fragen, die um das Positive und das Negative kreisten, sowohl im wörtlichen – im Hinblick auf HIV – als auch im formalen Sinne. Es



Abb. 24: Joy Episalla: + grid.
1994.

fertigten nun plakatwandgroße Plakate an, indem wir Farbfotokopien wie Kacheln aneinanderreichten, um so ein größeres Plakat zu schaffen. Carrie und ich arbeiteten bei den Condé-Nast-Magazinen *Traveler* beziehungsweise *GQ* und wir verwandten eine verrückte Menge an Zeit darauf, nach der Arbeit all diese Farbkopien zu machen, umsonst und im Geheimen. Auf der einen Seite des Lastwagens war das Poster »Dyke ...the final frontier...« (Abb. 25) zu sehen. Die

bildliche Darstellung und den Text eigneten wir uns von der Science-Fiction-Serie *Star Trek* an. Es sollte wie ein Filmplakat aussehen. Während



Abb. 26: fierce pussy: Plakat-
Lastwagen, Beifahrerseite. 1994

ging um Zerstückelung, Auflösung, Transparenz und das Verschwinden des Körpers.

In Anbetracht der Gay Pride-Woche des Jahres 1994 entschied sich *fierce pussy* dazu, eine bewegliche Plakatwand zu entwerfen – allerdings die »low tech«- und »low budget«-Variante. Anstoß war der 25. Jahrestag des Stonewall-Aufstandes und wir wussten, dass die Menschen anlässlich dieses historischen Datums in Scharen nach New York kommen würden. Wir liehen uns einen Lastwagen von einem uns bekannten Kunstspediteur und



Abb. 25: fierce pussy:
Plakat-Lastwagen,
Fahrerseite. 1994

wir mit dem Laster durch die Stadt fuhren, kamen immer wieder Leute auf uns zu und fragten, wann denn der Film anlaufe. Auf der anderen Seite klebte das Poster »Fight the real enemy...« – eine Ermunterung, den »wahren Feind«, das heißt die Homophobie, zu bekämpfen (Abb. 26). Hier nutzten wir ein Standbild der Nachrichtenaufnahmen aus



Abb. 27: *fierce pussy*:
Plakat-Lastwagen,
Rückseite. 1994

Dies war eine direkte Antwort auf unsere Erfahrung, mit ansehen zu müssen, wie unsere Freunde an Aids starben. Zu diesem Zeitpunkt, 1994, war die Hälfte der Marys nicht mehr am Leben.

Das *fierce pussy*-Poster »Lesbian Chic my ass...« spielte auf Warhols berühmten Ausspruch an (Abb. 28). Wir befanden uns an einem besonderen Punkt der mittleren 90er Jahre – Lesben waren plötzlich groß in Mode, überall in den Medien waren (reale und erfundene) Lesben zu sehen. Für uns war das lediglich eine weitere Stufe bevormundenden Bullshits, und wir fühlten uns verpflichtet, das Offen-



Abb. 29: Joy Episalla: *List of Livery*
(installation detail). 1995

der Nacht der Stonewall-Unruhen. Dieses wurde dem Text unterlegt. Einmal mehr griffen wir also unser Interesse daran wieder auf, unsere Identitäten zu benennen und zurückzufordern und unsere facettenreiche Gemeinschaft voranzubringen.

Die Rückwand des Lastwagens (Abb. 27) war mit dem Poster »... AIDS... tired of the routine? ... Be enraged. Become Explosive« bedeckt. Zu sehen war ein Blatt eines Tageskalenders, auf dem die zu erledigenden Aufgaben notiert waren: »Beginne intravenös. Händchenhalten. Sarg aussuchen. Den besten Freund beerdigen«.



Abb. 28: *fierce pussy*:
Lesbian Chic my ass....
1994

sichtliche auszusprechen: »... Scheiß auf die 15 Minuten Ruhm – wir verlangen unsere Bürgerrechte. Jetzt.«

Meine Arbeit wurde von vielen Erfahrungen aus dieser Zeit beeinflusst, entwich ihnen förmlich. *List of Livery*, eine Installation aus dem Jahr 1995 (Abb. 29), drehte sich um die er-

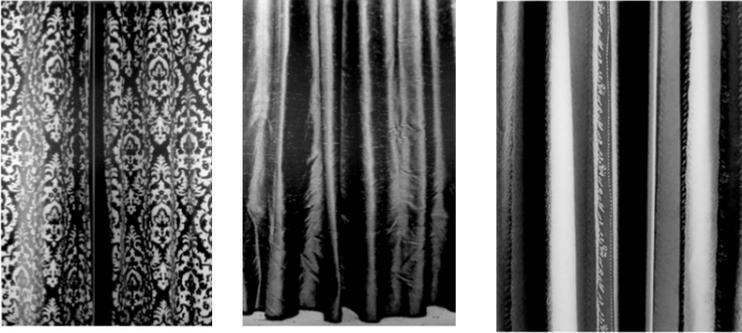


Abb. 30: Joy Episalla: curtain #1 (1996), curtain #5 (1997) and curtain #22 (1999) (von links nach rechts)

fundene Geschichte von Helen und Miss Smith, eines vielleicht lesbischen Paares. Als Quellenmaterial diente hauptsächlich eine Kiste mit Fotografien, die ich in einem Gebrauchtwarenladen gefunden hatte. Die Box beinhaltete gemeinsame Bilder der beiden, dokumentierte die vertrauliche Geschichte dieser beiden Leben, die sich über die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts erstreckte. Ich studierte insbesondere die Aufnahmen, die die beiden in Reitbekleidung zeigten – diese sind hier auf dem Kissen abgebildet. Ungefähr zur selben Zeit fand ich eine handgeschriebene »list of livery« die an eine Stalltür in Oxfordshire angeschlagen war. Diese fotografierte ich und druckte sie auf das mit Musselin bespannte und mit Heu gefüllte Bett.

Die im Jahr 1997 begonnene *curtain*-Serie speiste sich aus meinen Krankenhausereignissen. Die ersten Aufnahmen waren in schwarzweiß, dann setzte ich die Serie in Farbe fort. Der Vorhang als eine Metapher der Abtrennung: die dünne Membran, die einen Patienten, eine Person von der nächsten scheidet. Die Menschen, oder Körper, waren aus dem Bild verschwunden, aber ihre Abwesenheit erzeugte eine in Spuren vorhandene Präsenz. Dies war das Wesentliche, was ich einzufangen hatte,

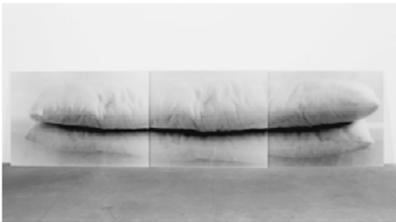


Abb. 31: Joy Episalla: pillow #2. 1999

wie in den drei Beispielen *curtain #1* (schwarzweiß, 1996), *curtain # 5* (schwarzweiß, 1997) und *curtain #22* (Farbe, 1999), von links nach rechts, zu sehen ist (Abb. 30).

Für *pillow #2* (1999) aus der *pillow*-Serie fotografierte ich zwei unbedeckte, unbezogene Kissen und fertigte davon drei

überlebensgroße Abzüge an. Jede dieser drei Farbfotografien zog ich auf gut ein Zentimeter dickes Plexiglas auf. Die drei Abschnitte überschneiden sich hierbei leicht und lehnten gegen die Wand, was dem Gesamtbild einen skulpturalen Charakter, eine Art »Körpergewicht«, verlieh (Abb. 31). Die Kissen wiesen Spuren von Körperflüssigkeiten auf, von Schlaf, Sex, Krankheit oder Trauer.



Abb. 32: Joy Episalla: *car #1*. 2001

Meine Arbeiten beziehen weiterhin die Objekte und Orte mit ein, auf denen wir unsere Spuren hinterlassen. Eine Installation aus dem Jahr 2001 beinhaltete *car #1*, eine Farbfotografie auf Plexiglas, die an die Wand angelehnt ist, und *curtain #1*, eine leicht überlebensgroß projizierte Videoschleife. *car #1* war eine Aufnahme der Frontpartie eines PKWs, den ich zwei Tage nach dem 11. September in der Nähe von Ground Zero fand (Abb. 32). Das Video *curtain #1* zeigt einen Vorhang, wie er sich in der Brise wiegt und sich im Takt meines Atems bewegt, während ich die Handkamera halte (Abb. 33).

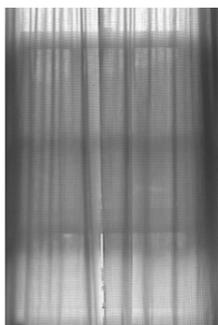


Abb. 33: Joy Episalla: *curtain #1*. 2001

In den Vereinigten Staaten ist es seit dem 11. September sehr viel schwieriger geworden, zivilen Ungehorsam zu üben. Mehr denn je fühlen sich die Autoritäten zu Repression, Überwachung und unverhältnismäßigen Reaktionen berechtigt. Regimekritiker werden als

unpatriotisch und unamerikanisch bezeichnet und sogar in die Nähe von »Terroristen« gerückt. Neue Taktiken sind also nötig. Jüngst trafen sich einige der verbliebenen Mary- und *fierce pussy*-Mitglieder und einige andere Aktivisten – 19 im Ganzen – und beschlossen, dass in Anbetracht des Bundesparteitages der



Abb. 34: Banner NO BUSH, LIES, WARS schwebt zur Decke der Grand Central Station, NYC. 2004

Republikanischen Partei, der im Jahr 2004 in unserer Stadt stattfand, etwas getan werden müsse. Denn die Gefahr einer Wiederwahl und damit einer zweiten Amtszeit von George Bush deutete sich an. Wir ließen ein Protestplakat gegen Bush und den Krieg in der Haupthalle der Grand Central Station zur Hauptgeschäftszeit steigen (Abb. 34) – am selben Ort und zur selben Zeit wie 13 Jahre zuvor am Day of Desperation. Wir erreichten unser Ziel unerkannt, da wir uns, die Ballons und alles andere als Teil einer Ausstandsfeier ausgaben. Umgeben von der Nationalgarde, die – das Maschinengewehr griffbereit – die Station überwachte, entfalteten wir unser Plakat und befestigten es an den Heliumballons, so dass alle sehen konnten, wie es zur Decke aufstieg. »NO BUSH, LIES, WARS« war auf dem Transparent zu lesen und es wurde mit einem lauten Beifall der Zuschauer und Pendler in Grand Central Station bedacht.

Übersetzt von Frithjof Nungesser

Visual materials courtesy of:

ACT UP

Joy Episalla

fierce pussy

Barbara Hughes

James Wentzy & Diva TV

Carrie Yamaoka

Thanks:

Lutz Hieber

Carrie Yamaoka

Marcia Salo

fierce pussy

and *all* of the Marys

Street Appeal: *Dyke Action Machine!* und der Look der *Gay Liberation* in den neunziger Jahren

CARRIE MOYER

Im Jahr 1969 wurde das Stonewall Inn, eine Schwulen-Bar auf der Christopher Street in New York City, von der Polizei gestürmt. Eine Menge von schwulen Männern und Drag Queens schlug ganz offen zurück, und so markierten diese Ausschreitungen den Beginn der modernen schwulen Bürgerrechtsbewegung. Jedoch gibt es, anders als bei der schwarzen Bürgerrechtsbewegung Black Power oder der Frauenrechtsbewegung, keine Bilder der Stonewall-Ausschreitungen im kollektiven amerikanischen Bewusstsein. Das 1955 aufgenommene Bild von Rosa Parks, in dem sie in einem Bus vor einem weißen Mann sitzt (Abb. 1), spricht Bände über die Korrelation von öffentlichem Bewusstsein über politische Bewegungen und der Erinnerung, die durch ein wiederholt angeschautetes einzelnes starkes Bild geschaffen wird. Selbst wenn wir uns nicht mehr an die Namen erinnern können,



Abb. 1: Werbekampagne für Apple Computer von 1997, die das Bild von Rosa Parks, einer amerikanischen Bürgerrechtlerin, zeigt, um Konsumenten zu ermuntern, anders zu denken (»Think Different«).

wer kann schon das Bild der amerikanischen Athleten Tommie Smith und John Carlos vergessen, als sie während der Olympischen Spiele 1968 in Mexico City zum Black Power-Gruß ansetzten? Oder den Anblick von Billie Jean King, wie sie 1973 während des legendären »Battle of the Sexes« Bobby Riggs die Hosen herunterzieht? Visuelle Repräsentation ist Macht. Außerhalb der gewöhnlichen Ansammlung von Stereotypen, wie sie schwulen Männern und Lesben zugeschrieben werden, war die erste großangelegte Erscheinung von Homosexuellen die 1981 aufgenommene Fotografie eines ausgemergelten Aids-Patienten – wohl kaum eine durchschlagende Ikone. Und gleichzeitig ließ die Dringlichkeit der Aids-Krise es unschicklich erscheinen, auf die gänzliche Abwesenheit von lesbischen Darstellungen aufmerksam zu machen.



Abb. 2/3: Benetton's »Cycle of Reality«-Werbekampagne, die einen sterbenden Aids-Patienten darstellt, 1992 (links). – Das 1997er Time Magazine-Cover, das die Komikerin und geoutete Lesbe Ellen De Generes zeigt (rechts).

Was für einen enormen Unterschied 25 Jahre gemacht haben (Abb.2/3). Der Medien-Wahnsinn im Jahr 1997, den Ellen De Generes Coming-Out als lesbischer Sitcom-Charakter und als echte Lesbe verursachte, wirkt heute wie eine steinalte Geschichte. Im Sommer 2004 liefen die amerikanischen Äther über mit Mengen ernsthafter lesbischer und schwuler Paare, die nach einer rechtlichen Anerkennung ihrer Verbindungen suchten. Stereotype wurden aufgefrischt. Übermütige Friseure und Innenausstatter haben den Platz geräumt für *Queer Eye for the Straight Guy*, einer Gang von reizenden, äußerst normalen schwulen Männern, deren Daseinsberechtigung darin liegt, heterosexuelle Männer weicher werden zu lassen. Trotzdem bleibt das Verhältnis von lesbischer zu schwuler Repräsentation asymmetrisch.

Die kulturelle Verlagerung des Bildes von tragischer Aids-Stigmatisierung hin zur sauber geschrubbten homosexuellen Normalität war zu

großen Teilen den Bemühungen von schwulen Künstlern und Aktivisten des letzten Jahrzehnts zuzuschreiben. Als ein in den siebziger und achtziger Jahren aufwachsender homosexueller Mensch musste man die codierten, homoerotischen Zwischenzeilen, die in den Mainstream-Medien begraben lagen, flüssig lesen können. Diese Codes, wurden von Werbern ausgeschlachtet, die immer auf die Fähigkeit schwuler Konsumenten bauen konnten, »zwischen den Zeilen zu lesen«. Zur selben Zeit, parallel, entwickelten sich dynamische lesbische und schwule visuelle Kulturen im Gleichschritt mit der hervorsprießenden Bürgerrechtsbewegung.

Für die homosexuellen Künstler und Designer meiner Generation, die wir beruflich der Konstruktion der mittelbaren Welt verpflichtet waren, rechnete sich der Mangel an Sichtbarkeit im Mainstream nicht. Wir waren alle zur Kunsthochschule gegangen und waren an die Arbeiten von einflussreichen Konzeptkünstlern wie Barbara Kruger und Jenny Holzer gewöhnt, welche die allwissende Form und Stimme der Medien nutzten, um die Kultur zu kritisieren, wie wir sie erlebten. Wir waren mit der Einstellung aufgewachsen, durch unsere Marginalisierung ermutigt und zugleich aufgebracht zu sein. Wir arbeiteten hart daran, den Toleranzpegel der heterosexuellen Kultur für unsere Andersartigkeit zu erhöhen und hatten alle Arten von sozialen Unterstützungssystemen für uns aufgebaut. Und trotzdem sahen wir uns noch nicht in der allgemeinen Vorstellung repräsentiert. Kommen Sie also zu Dyke Action Machine!

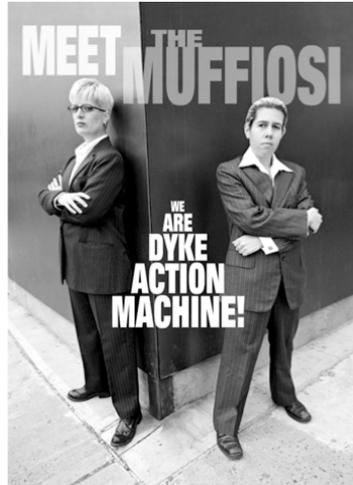


Abb. 4: Dyke Action Machine!
»Meet the Muffiosi« (1998)

Dyke Action Machine! war ein Zwei-Personen-Kunstprojekt¹ für die Öffentlichkeit, das ich 1991 mit der Fotografin Sue Schaffner gründete (Abb. 4). Von 1991 bis 2004 bombardierte Dyke Action Machine! (DAM!) die Straßen von New York City mit öffentlichen Kunstprojekten, die das Know-how der Madison Avenue mit Situationistischer Taktik kombinierten. DAM!s Kam-

1 Werkverzeichnis *DAM!*: Hieber, Lutz/Villa, Paula-Irene: Images von Gewicht – Soziale Bewegungen, Queer Theory und Kunst in den USA, Bielefeld 2007: transcript. S. 242 ff.

pagnen zergliederten Mainstream-Medien, indem sie lesbische Bilder in wiedererkennbare Werbekontexte einfügten, und dadurch offen legten, wie Lesben in der amerikanischen Populärkultur dargestellt und nicht dargestellt werden. Während sie die grundlegende Annahme in Frage stellte, dass man in der amerikanischen Gesellschaft nicht »präsent« sein kann, wenn man nicht als eine Konsumentengruppe existiert, spielte unsere Kampagne die Rolle des Werbeträgers, welcher der lesbischen Betrachterin all die Dinge versprach, die ihr durch den Mainstream versagt worden waren: Macht, Einbeziehung und die öffentliche Anerkennung ihrer Identität.

Sue Schaffner und ich trafen uns bei Queer Nation. Sue ist Künstlerin und Werbefotografin. Ich kam zum Aktivismus als aufgebrauchte Malerin und Grafikdesignerin, die nach Möglichkeiten suchte ihre kommerziellen Kenntnisse zur eigenen Befreiung zu nutzen. Da ich als inoffizielle Propaganda-Ministerin für diverse Aktivistengruppen in New York City tätig war, einschließlich der *Lesbian Avengers* und der *Irish Lesbian and Gay Organization*, war ich interessiert daran, Agitprop zu produzieren, welche unsere Belange in den Mittelpunkt rücken sollte.

DAM! begann als eine Arbeitsgruppe von Queer Nation (Abb. 5/6), einer Aktivistenorganisation, die im Jahr 1990 von vier ACT-UP-Mitgliedern gegründet wurde. Die Themen von Queer Nation waren Homophobie, Sichtbarkeit und Gewalt gegen Schwule und Lesben. Dieser Organisation wird oft zugeschrieben, dass sie das Wort »queer« von seiner früheren abschätzigen Bedeutung befreite. Nachdem sich Queer Nation auflöste, entschieden Sue und ich, unsere Zusammenarbeit unter dem Namen Dyke Action Machine! fortzusetzen. Indem wir den ursprünglichen Namen beibehielten, wurde das Kunstprojekt für die Öffentlichkeit, dem der Geist, die Spontaneität und die freie Form aktivistischen Struktur innewohnt, zu einer »Marke«, während sie die Autorität der kooperierenden »Personen« gleichzeitig verstärkte und untergrub. Nach dem Beispiel früherer politisch-künstlerischer Kollektive wie *General Idea*, *Gran Fury* und *Guerilla Girls* modelliert, wurden die individuellen Identitäten der DAM!-Mitglieder der durch unseren Namen implizierten Anonymität untergeordnet.



Abb. 5/6: Queer Nation Aufkleber (links) und poster (beide 1990)

DAM!-Kampagnen begannen damit, dass wir den gegenwärtigen Mainstream und die alternative Presse kritisch prüften, lesbische Freundinnen und Kolleginnen befragten und unsere eigenen flüchtigen »Zielgruppen« bildeten. Eine frühe DAM!-Kampagne von 1993, *Do You Love the Dyke in Your Life?*, war eine Reaktion auf eine Calvin Klein-Unterwäsche-Werbung mit dem Schauspieler Mark Wahlberg, der sich als homophob herausstellte. Die Kampagne folgte zwei Zielen. Sie bejahte die Beliebtheit von Calvin Klein-Unterwäsche unter lesbischen und schwulen Konsumenten, und sie steckte gleichzeitig identifizierbare Lesben – Frauen, die an einer Ästhetik von Queer-Attraktivität festhielten – in einen homoerotischen Rahmen, der den weißen, muskelbepackten Körper fetischisierte. Unser Plakat richtete sich an die »Transferarbeit«, die besonders lesbische Konsumentinnen oft machen müssen.

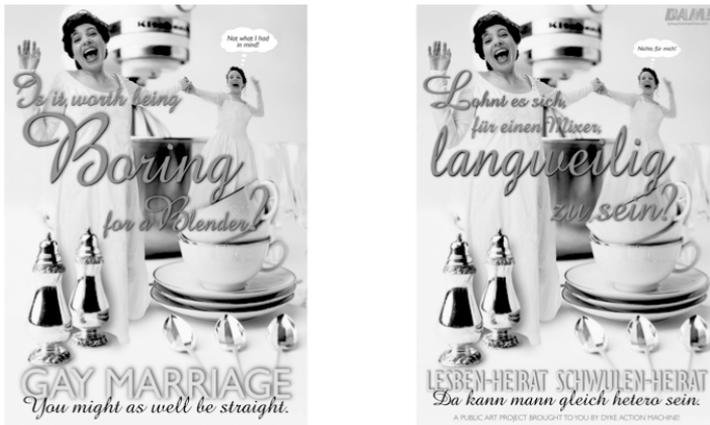


Abb. 7/8: (links) Dyke Action Machine!: »Gay Marriage: You Might As Well Be Straight« (1997). (rechts) Die deutschsprachige Version desselben Plakats (2000).

Die Projekte wurden schnell und scheinbar über Nacht entwickelt. Vor dem Einzug des Desktop-Computers wurden Print-Grafiken mit der Hand und auf einer Arbeitshierarchie basierend produziert. Das Designen am Computer erlaubte eine Unmittelbarkeit, welche die Straßen von Manhattan in Schauplätze für »call und response« zwischen Mainstream-Werbung und aktivistischen Intentionen verwandelte, ähnlich wie auch das Internet heute genutzt wird.

Da DAM!-Projekte von Natur aus kurzlebig und vergänglich waren, wurden sie stets als Reaktion auf aktuelle Ereignisse entwickelt. Jedoch bleiben einige Ereignisse immer »aktueller« als andere und mehrere der Projekte sind heute genauso relevant wie damals, als sie zum ersten Mal

erschienen. Im Jahr 1997 vereinigte *Gay Marriage: You Might As Well Be Straight* die Ästhetik der heterosexuellen »Hochzeitsindustrie« mit dem immer heftiger werdenden Ruf nach legalisierten homosexuellen Verbindungen. Es führte die glänzende Martha Stewart-Fantasie² zu ihren psychotischen Grenzen, indem es eine Braut zeigte, die ihre unwillige Partnerin durch eine Landschaft von ehelicher »Beute« schleift (Abb. 7). Dank Lutz Hieber produzierte DAM! im Jahr 2000 eine deutschsprachige Version dieser Kampagne (Abb. 8), die im Münchner U-Bahn-Netz aufgehängt wurde.

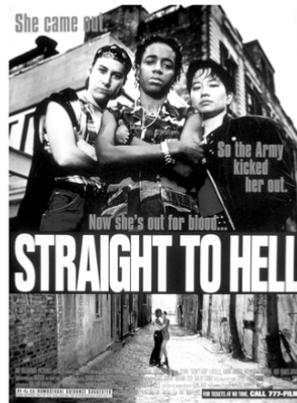
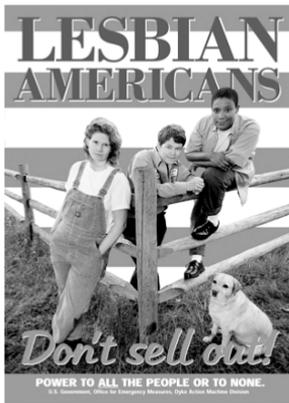


Abb. 9/10: (links) Dyke Action Machine!: »Lesbian Americans: Don't Sell Out« (1998) – (rechts) Dyke Action Machine!: »Straight to Hell« (1994.)

DAM!-Projekte schufen eine hybride Form von öffentlicher Ansprache, die städtische Belange so verpacken, dass sie nahtlos in den einzig gemeinsamen Raum passen, den New Yorker miteinander teilen, nämlich in die kommerzialisierte Straßenlandschaft. Von den dreizehn Kunstprojekten für die Öffentlichkeit, die seit 1991 produziert worden sind, wurden acht in den Straßen von New York untergebracht. Typischerweise umfasst eine DAM!-Kampagne 5000 Poster, die über den Zeitraum von einem Monat geklebt werden. Bevorzugt waren jene Gebiete, die der tägliche Fußgängerverkehr überschwemmte, und die lange Zeit hochgeschätzte Plätze für Plakate waren – und eine gewisse Vergangenheit voll grafischer Interventionen hatten.

Während der neunziger Jahre waren Orte für Guerilla-Plakattierungen – verlassene Gebäude, Baustellen, Bushaltestellen, Postbrief-

2 Die US-Zeitschrift »Martha Stewart« entspricht dem deutschen »Schöner Wohnen« (A. d. Ü.).

kästen – Gegenstand für ein konstantes Hin und Her von städtischer Intervention und Gentrifizierung. Die Umwandlung von nicht so beliebten Vierteln in hochwertige Shopping- und Wohngebiete erweckte das Interesse von Firmen und führte einen explosionsartigen Anstieg von Außenwerbung herbei. Als Teil von Rudolf Giulianis »quality-of-life«-Kampagnen, die während seiner beiden Amtsperioden als Bürgermeister (1993-2001) in Gang gesetzt worden waren, wurden schwere Geldstrafen aufs wilde Plakatieren gesetzt, das nun als Vandalismus bezeichnet wurde. Dennoch schien es, als würde es bei der Durchsetzung dieses Gesetzes aufgrund der hohen öffentlichen Einkünfte, die durch Außenwerbung eingenommen wurden, ein blindes Auge für professionelle wilde Kleber geben, die ihrer Sache an ausgewiesenen Plätzen nachgingen.

Im Jahr 1994 nutzte *Straight To Hell* diese neuerlich professionalisierte Straßenlandschaft für sich (Abb 10). Als ein Zeichen für Bill Clintons erstes Debakel im Weißen Haus, zeigte *Straight To Hell* die wahren Opfer seiner »Don't Ask, Don't Tell«-Politik. Farbige Lesben wurden zu einer viel höheren Quote aus dem Militärdienst hinausgeworfen als weiße Unteroffiziere, auf denen der Fokus der Medien lag. Mit einem Trio von rachsüchtigen Butches im Kontext des Action-Film-Genres, bewirbt DAM! einen Film, den wir Lesben zu gern sehen würden, aber niemals sehen werden.

Bis zu den späten neunziger Jahren fielen kommerzielle Außenwerbung und das »culture-jamming« der Einschränkung des öffentlichen Raums in New York City zum Opfer. Baugerüste und Baustellen wur-



Abb. 11/12: (links) Dyke Action Machine!: »DAM FAQ: Dyke Action Machine! Answers Your Frequently Asked Questions About Lesbians« (1999, eines von drei Plakaten) – (rechts) Die Plakate auf der Straße.

den beseitigt, sobald die neuen Gebäude fertig gestellt waren. Die »quality-of-life«-Polizei machte ihre Runden, und gereinigte, aufgewertete Nachbarschaften waren von geeigneten Plätzen fürs Plakatkleben befreit. Korporationen und Aktivisten gleichermaßen mussten sich neue Örtlichkeiten suchen, um ihre Botschaften herauszubringen, und so entdeckten sie das Internet für sich.

Anders als beim zufälligen Publikum der straßenbasierten Kampagnen, stellte das Internet einen neugierigen Zuschauer zur Verfügung, der nach homosexuellen Inhalten suchte. Dyke Action Machine! produzierte drei webbasierte Projekte. Das erste, *The Girlie Network* (1996), präsentierte Werbung für einen Fantasie-Fernsehsender. Mit den Anfängen der schwulen Kabelsender *Logo* und *Here* konnte das Konzept eines ausschließlich lesbischen Fernsehsenders in Amerika als vorausschauend gesehen werden.

Unsere zweite Website, *DAM! FAQ: Dyke Action Machine! Answers Your Frequently Asked Questions About Lesbians* (1999) war eine Antwort auf eine Anzahl von Websites, die Zuschauer über das Übel der Homosexualität zu »unterrichten« versuchten. Sie nahm eine heitere Haltung gegenüber der Bürde ein, seine Sexualität immer wieder erklären zu müssen. DAM! FAQ war eine Plakatkampagne mit einer Online-Präsenz (Abb 11/12). Im Jahr 2001 übertrug die Website *Gynadome* ein Moment von der Geschichte der lesbischen amerikanischen Kultur auf futuristische Genres. Es schien durchaus passend, dass lesbische Separatistinnen erstklassige Kandidatinnen für eine in Gedanken vorgestellte Neo-Ludditische-Bewegung sein würden. Dieses umfangreiche Projekt wurde vom Yerba Buena Center for the Arts in San Fransisco in Auftrag gegeben und markierte Dyke Action Machine!s zehnten Geburtstag. Fünfundzwanzig großformatige City-Light-Poster-Wände überall in San

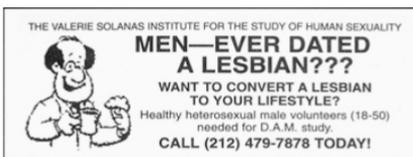


Abb. 13/14: (links) Dyke Action Machine!: »DAM.S.C.U.M.« (1996). – (rechts) Dyke Action Machine!: »Run Bush Run. The Lesbians Are Coming« (2004).

Fransisco bewarben Gynadome mit dem Slogan »No Electricity. No Computers. No Men.« (»Keine Elektrizität. Keine Computer. Keine Männer.«)

Andere Projekte nutzten die abnehmende Anzahl von Plakatierungsmöglichkeiten als eine Gelegenheit neue Hybride von Kunst, Propaganda und Marketing-Eintagsfliegen zu verbreiten. *D.A.M.S.C.U.M.*, unser Projekt von 1996, überprüfte noch einmal das Konzept von Separatismus durch eine imaginäre, nur lesbische Bürgerwehrbewegung (Abb. 13). Dieses Projekt war eine Reaktion auf den Anstieg der ultrarechten, christlichen Militanten in den Vereinigten Staaten. Zur Inspiration schaute DAM! auf das *Soldier of Fortune*-Magazin und Valerie Solanas' *S.C.U.M. Manifesto* (The Society for Cutting Up Men). Unser Kampagnen-Button von 2004, »Lauf, Bush, lauf. Die Lesben kommen« (Abb. 14) basierte auf Lyndon Johnsons Kampagnen-Button und stellte der jüngeren Generation die Labrys, die Doppelaxt vor, das geachtete Symbol für lesbischen Separatismus und Amazonenautonomie aus den siebziger Jahren, vor.



Abb. 2: *Silence = Death, ACT UP*
Logo. 1987

Das Möbiusband der wechselseitigen Beeinflussung von Mainstream-Warenwerbung, galeriebasierter Kunst und Randgruppen- oder Aktivistengrafiken ist wiederholt in den Arbeiten von politischen Künstlern des letzten Jahrzehnts aufgezeigt worden. Barbara Kruger begann als Art Director des *Mademoiselle*-Magazins. Mitglieder des SILENCE = DEATH-Projektes, des Kollektivs, das hinter dem heute klassischen Logo von ACT UP steht (Abb. 15), waren alle bei großen Unternehmen angestellt, während sie auch ihrer eigenen Atelierarbeit nachgingen. Die gleichen Leute, die unsere mit Werbung versehene Umwelt schufen, trieben uns auf die Straßen nahmen uns für die Galerie in Anspruch.

Während der Begriff »culture-jamming« (erstmalig geprägt von der Kunst-Rock-Gruppe *Negativland* in den frühen Achtzigern) noch nicht in den öffentlichen Gebrauch gekommen war, engagierten sich queer-interventionistische Projekte wie Dyke Action Machine! nichtsdestotrotz aktiv für die Störung der unternehmerischen Übergriffe auf den öffentlichen Raum. Der reiche Mix von Empfindsamkeiten, der entstand, als Künstler, Aktivistinnen und Medien-Profis zusammenarbeiteten, produzierte Aktionen und Grafiken, die sehr gut gemacht, visuell anspruchsvoll und so weit weg von der Ernsthaftigkeit des Sechziger-Jahre-Aktivismus waren, wie es nur ging. »Give peace a chance«, die sanfte, tiefempfun-

dene Parole der Vietnam-Ära, wuch ironischen Slogans, wie zum Beispiel »We're here. We're queer. And we've come for your children.« (»Wir sind hier. Wir sind queer. Und wir sind gekommen, um Eure Kinder zu holen.«)

In New York City, mit seinen in einem wahllosen Mix von Politik, Kunst und Kommerz tapezierten Straßen, wurden DAM!s öffentliche Kunstkampagnen ganz klar als Kunst und als Politik gelesen. In diesem Umfeld wird ein öffentliches Kunstprojekt, das Aussehen und ein Gefühl von Kommerz übernimmt, unvermeidlich sowohl als sexy wie auch als suspekt abschneiden. Eingangs als Anstoß für einen ernsthaften Appell für Sichtbarkeit und Toleranz gemeint, wird Humor in den Projekten von DAM! zu einem Zeichen für Gewitztheit und einem Zulassen von Ambivalenz.

Bittersüße Belohnungen wurden durch die Beobachtungen des kulturellen Wandels innerhalb der Medienlandschaft über das letzte Jahrzehnt hervorgebracht, die durch die Bemühungen von homosexuellen Aktivist*innen und Künstler*innen gesät worden sind. Diese Veränderungen bringen eine Menge Fragen mit sich: War es damals unser Job, als Künstler*innen am Rande der Gesellschaft, die Gesellschaft im Großen an neue Ideen heranzubringen? War unsere Arbeit ein Weg, den Marketing-Leuten eine unbeachtete Konsumentengruppe zu zeigen? Haben die Projekte letztendlich nur dazu genützt, die letzten Konsumenten-Gruppen abzusaugen? Das New York City Werbe-Establishment, mit Sitz in der Medienhauptstadt der Welt, ist besonders darin erfahren, am »Rande« zu plündern und frische Ideen an unerwarteten Orten zu finden. Dies wird am besten anhand der Werbekampagne für die langlebige Soap Opera »Queer As

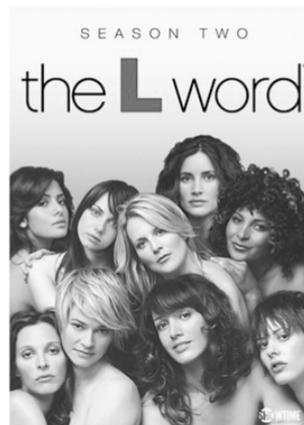


Abb. 16/17: Der Beginn des Queer-Fernsehens: (links) »Queer As Folk« (2000-05), und (rechts) »The L Word« (2004 bis heute)

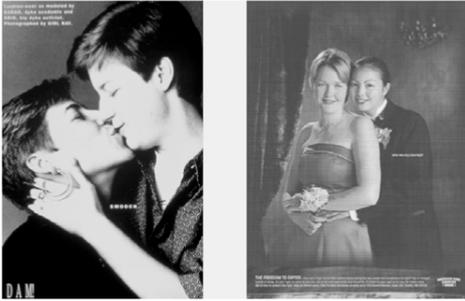


Abb. 18/19: (links) *Dyke Action Machine!*, »The Gap Ads« (1991) – (rechts) Ein Plakat von der *American Civil Liberties Union (ACLU)*, das die *Homosexuellen-Ehe* unterstützt.

Folk« veranschaulicht (Abb. 16).

Die Figuren in den Serien sind hippe, androgyne, städtische Berufstätige. Indem Lesben und Schwule zu visuellen Platzhaltern von Menschen jedweder Sexualität werden, spiegeln sie jene Bevölkerung wieder, die von einer Menge queeren Agitprop der neunziger Jahre dargestellt wurde, und die nicht

in die normativen Definitionen von Familie passen, die durch die Christliche Rechte gefordert werden. Die Sprache der Schwulen-Pornographie und des Radikalismus ist in die Mainstream-Werbung durchgesickert. »Get Folked« – oder »Get Fucked« – die spielerische, sexuell zweideutige Überschrift für »Queer As Folk« sowie die subtile Umgestaltung der Regenbogen-Flagge in ein Design-Element funktioniert entlang der gleichen Hetero/Homo-Binarität, auf die DAM! sich so lange gestützt hat.

Gay Marriage: You Might As Well Be Straight, war eine DAM!-Kampagne, die zwei solche Lesarten anbot. Einerseits war die Homosexuellen-Heirat im Jahr 1997 noch kein Punkt auf dem Radar eines heterosexuellen Betrachters, und das Plakat hatte eine pädagogische Funktion. Andererseits rief die Kampagne den homosexuellen Betrachtern, die sich des Kampfes bewusst waren, die feministische Kritik an der Ehe in Erinnerung, die dem Drang, homosexuelle Verbindungen zu legalisieren, vorangegangen war. »You might as well be straight« ist eine eher böse Anklage gegenüber jeder Lesbe, und es ist ein gemeinschaftlicher Ruf nach einer radikaleren Analyse dessen, wofür die Mainstream-Homosexuellen-Bewegung kämpfte.

DAM! hat sich über seine dreizehn Jahre hinweg verändert. Mehr noch, die Kultur, von der DAM! seine Kampagnen lieb und auf die sie zielte, hat sich verändert, und dies wird durch das zunehmende Auftreten von Lesben in der amerikanischen Popkultur gekennzeichnet. Wenn man den Generationsunterschied unter den Befürwortern der Homosexuellen-Ehe in Betracht zieht, haben die jüngeren Leute schon bewiesen, dass sie gleichgeschlechtliche Beziehungen viel mehr akzeptieren als ihre Eltern und Großeltern. Man könnte argumentieren, dass es zum

Teil auf seine eigenen Bemühungen zurückzuführen ist, dass DAM! innerhalb eines die Medien für seine Zwecke nutzenden urbanen Zentrums wie New York City als politische Unternehmung obsolet wurde. Solch ein Veralten ist ein beneidenswertes Ziel für alle wahren politischen Unternehmungen. Dennoch hallen DAM!-Projekte außerhalb eines kunst-kennenden urbanen Zentrums auch politisch nach und stützen auch andere, mehr in Richtung Mainstream gehende Stimmen von lesbischer Sichtbarkeit.

Die nächste Generation von homosexuellen Art Directors und Designern macht heute das Examen und strebt geradewegs in Machtpositionen. Für sie sind Aktivistengruppen wie ACT UP, Queer Nation und die Lesbian Avengers bloß Punkte auf dem Kontinuum der homosexuellen Befreiung. Die Veränderlichkeit, mit der diese Geschichten von den Mainstream-Medien zweckdienlich weiterverarbeitet werden, um neue Konsumenten zu schaffen, ist entsetzlich und atemberaubend zugleich. Als Viacom *Logo*, seinen schwulen Fernsehkanal, entwickelte, zapfte es tapfer den »pink tank« der homosexuellen aktivistischen Künstler an, einschließlich der Dyke Action Machine! Ob wir erfreut waren, dass die Medien endlich unseren Beitrag zur Sichtbarmachung von Lesben und ihren Belangen anerkannten? Zum Teufel, ja! Wir haben schon immer gewusst, dass Dyke Action Machine! eine großartige Werbeagentur abgeben würde.

Übersetzt von Nevin Bozkurt

Metamorphose des Pop? Beck Hansens Weg durch das Popuniversum

UDO GÖTTLICH

Heutige Kreative sind
Über-Setzer eines Lebens
jenseits von Mainstream
und Gegen-Kultur.
(P. BIANCHI, 1996: 70)

1. Einleitung¹

Das Verhältnis von Avantgarde und politischem Engagement bzw. Politik sowie von Kunst und Leben bzw. künstlerischer Lebenspraxis im Unterschied zur bürgerlichen Lebensführung ist für die künstlerischen Hauptströmungen des letzten Jahrhunderts gut dokumentiert und aufgearbeitet.² Im Rahmen einer Auseinandersetzung mit dem aktuellen Verhältnis von Avantgarde und Politik die Populäre Kultur in den Mittelpunkt der Betrachtung zu stellen und von einer Metamorphose des Pop zu sprechen – und sei es als Frage – bedarf nicht nur wegen der vielfach noch unaufgeklärten Rolle der Populären Kultur in diesem Prozess einer Begründung. Diese findet sich zunächst in der kulturhistorischen Entwicklung, an der sich zeigt, dass die traditionellen Unterscheidungen für das, was die Grenze zwischen Avantgarde und Pop bestimmt, schon länger an Beschreibungskraft verloren haben. Diese Entwicklung wurde in der jüngeren Kunst- und Kulturkritik dahingehend interpretiert, dass

-
- 1 Ich danke Frau Sonja Benzner vom Ludwig Forum für Internationale Kunst in Aachen für wichtige Literaturhinweise und Recherchen.
 - 2 Vgl. hierzu die einleitende Diskussion zu diesem Band.

»Pop und Populärkultur« in das »Betriebssystem Kunst« eingebrochen seien (Bianchi 1996: 54).

Wenn es unter dem Label von »Art&Pop&Crossover«³ dadurch zu einer »Transformation der Kunst im Zeichen des Pop« gekommen sei (ebd.), dann stellt sich angesichts der historisch weiter zurückreichenden Berührungspunkte von Avantgarden und Pop bzw. von Avantgarden und Subkulturen (Schwendter 1996) auch die umgekehrte Frage danach, wie die Kunst in die Populärkultur eingebrochen ist. Die These dazu lautet, dass die aktuell als »Crossover« bezeichnete Entwicklung nur dann vollständig erfasst und beschrieben ist, wenn die Wechselwirkungen in ihrer zeittypischen Gestalt entsprechend berücksichtigt werden.

Zu dieser Entwicklung diskutiere ich in diesem Beitrag an einem Beispiel, wie in den 1990er Jahren eine spezifische avantgardistische Perspektive zum Repertoire von Pop geworden ist und somit als Teil einer »Metamorphose« des Pop, die sich als Produkt der Verdichtung, die aus der Berührung von Avantgarden und Pop resultiert, beschrieben werden kann.⁴ Das Beispiel, auf das ich mich beziehe, findet sich in der Beziehung des Musikers Beck zu seinem Großvater Al Hansen und damit zur Fluxus-Bewegung, von der Becks bisheriger Karriereweg mitbeeinflusst ist.⁵ Dabei kommt es mir darauf an, mit Blick auf die Einordnungsversuche und Interpretationen, die Becks Musik und frühe Karriere erfahren hat, das Verhältnis in seiner zeitabhängigen Deutung zu beschreiben, um dann von dieser Deutung ausgehend, eine weiterführende Aussage über das Verhältnis von Avantgarde und Pop treffen, das mit dem Begriff der Metamorphose als These angesprochen, inhaltlich aber mit nur einem Beispiel längst noch nicht abschließend ausgeführt ist. Das gewählte Beispiel stellt somit einen exemplarischen Antwortversuch auf die im Mittelpunkt dieses Sammelbandes stehende Frage nach

-
- 3 Vgl. dazu den gleichlautenden Titel der Zeitschrift »Kunstforum International« Nr. 134, Mai-September 1996. Im folgenden spreche ich von »crossover« um die Grenzauflösungen, Vermischungen und Berührungen von Kunst und Populärer Kultur seit den 1990er Jahren zu diskutieren.
 - 4 Die Vorstellung einer Metamorphose, die das Produkt der aktuellen Entwicklung auf Seiten der Popmusik bezeichnen soll, wird hier begrifflich im Sinne der Botanik aufgefasst. Dort bedeutet Metamorphose Abwandlung der Grundorgane der Pflanze (Wurzel, Sprosse, Blatt) zur Anpassung an unterschiedliche Umwelten.
 - 5 Das Verhältnis von Beck zu seinem Großvater Al Hansen fand dabei frühzeitig auch in der Musikkritik Beachtung und bildete verschiedentlich auch Interpretationsanlässe seiner Musik, ohne dass dabei aber das Verhältnis von Avantgarde und Pop grundsätzlich interessiert hätte. Vgl. das Interview mit Beck in Spex Nr.7, 1994, S.32-35, hier S.34, ferner Christoph Gurk in: Spex Nr.1, 1995, S.9. sowie Tom Holert in: Spex Nr.6, 1996, S.28-31, hier S.31.

dem aktuellen Verhältnis von Avantgarde und Politik aus der Sicht der Populären Kultur dar.

Zunächst werde ich im zweiten Kapitel die Diskussion zum subversiven bzw. dissidenten Potential, dass der Populären Kultur von Seiten der Kultur- und Musikkritik zugesprochen wird, aufgreifen, um den Kontext, vor dessen Hintergrund Becks Musik kritisiert wurde, darzustellen. Das Kapitel beginnt mit einer Skizze zur Karriere Becks und seiner Musik in den 1990er Jahren. Eine weiterführende Auseinandersetzung mit der Fluxus-Bewegung als Avantgarde verfolge ich in diesem Beitrag nicht⁶, sondern gehe im dritten Kapitel allein den Berührungspunkten nach, die sich bei Beck als Selbstaussagen sowie in Form von Aussagen über Beck in Beziehung zu Fluxus und seinem Großvater von Seiten der Kunst- und Musikkritik finden. Auch in diesem Kapitel konzentriert sich die Diskussion auf die Entwicklung der 1990er Jahre, genauer gesagt auf die Interpretation dieser Entwicklung aus Sicht der Kunst- und Musikkritik dieses Zeitraums. Der Beitrag schließt im vierten Kapitel mit einer kulturtheoretischen Einordnung des Verhältnisses von Populärer Kultur und Avantgarde, u. a. mit Blick auf eine für kurze Zeit in der US-amerikanischen Literatur- und Kulturwissenschaft geführten Debatte, die unter dem Begriff »Avant-Pop« auftrat.⁷

2. Zum Wandel der »Popkultur« in den 1990er Jahren

Im Fall des Musikers Beck von Wandlungen oder Übergängen zu sprechen, erscheint zunächst nicht als ungewöhnlich. Schließlich deuten bereits die Titel zweier seiner CD's, *Mutations* (1998) und *See Change* (2003), auf Wandel und Veränderung hin. Diese Alben scheinen nur konsequent, wenn man an die immer schnellere Abnutzung von gerade erst entstandenen Musikrichtungen und -stilen denkt, die kaum verklungen, bald darauf schon wieder in einer Retro-Welle auftauchen. Versuche, den Stil seiner Musik in die Nähe von Retro zu rücken, erteilt Beck jedoch von vornherein eine deutliche Absage, wenn er über seine eigene Arbeit mit den Worten urteilt: »I'm not trying to recreate anything so

6 Vgl. hierzu u. a. Kunstforum International Nr. 115, September/Oktober 1991.

7 Der Begriff wurde maßgeblich von Larry McCaffery in zwei von ihm edierten Anthologien sowie im Zusammenhang einer als Mitherausgeber betreuten Buchreihe verwandt, vgl. McCaffery (1995).

much as sift through that common language to recontextualize and reinvent a new set of meaning.« (McCormick 1998: 64)

Wandel, Mutation, Blickwechsel und in letzter Konsequenz Metamorphose zielen offenbar auf einen neuen Zusammenhang. Dieser wird mit der Tätigkeit des Aussiebens und Rekontextualisierens angesprochen, mit der Beck das Ziel verfolgt, neue Bedeutungen zu setzen. Hierbei handelt es sich bereits um einen von seinem Großvater Al Hansen erlernten Umgang mit den »Abfällen« unserer Zivilisation, den Beck, anders als sein Großvater, der in seiner Arbeit vorwiegend im bildnerischen und skulpturalen Bereich blieb – auch wenn dieser Ende der 1950er Jahre bei John Cage studiert hatte –, auf die Popmusik übertragen hat.⁸ Zu dieser Verbindung gibt es mehrere Selbstaussagen, die er in verschiedenen Interviews auch wiederholt hat: »Von meinem Großvater habe ich gelernt, dass alles wiederverwertbar ist, dass man selbst aus Müll etwas wunderbares schaffen kann. So begreife ich auch Musik: Ich leihe und entfremde.« (Beck 1994: 34) Die Position Becks lässt sich an dieser Stelle offenbar mit dem Motto umschreiben, mit dem post-avantgardistische Positionen auch bereits von der Kunstkritik beschrieben wurden: »[D]aß es die Mittel der Großväter sind, mit denen [...] gegen die Väter rebelliert wird.« (Stegmayer 1995: 29) Allerdings kann er mit dieser Position nicht auch mit einer seinen Stil kritiklos aufnehmenden Wahrnehmung im Popdiskurs rechnen, was sich daran zeigt, dass er bis heute vielfach noch als Pop-Sonderling gilt. Daher ist näher zu beleuchten, welche Grenzübertritte sich in der Musik von Beck tatsächlich finden, die nicht nur als Anwendung der Strategien und Stilmittel seines Großvaters sondern auch als Zeugnis einer Metamorphose gelten und eintreten können.

Beck, eigentlich Beck David Campbell⁹, der nach der Trennung seiner Eltern den Familiennamen seiner Mutter Bibbe Hansen¹⁰ angenommen hat, tritt im Pop-Musikdiskurs erstmals mit der Veröffentlichung seines ersten Albums *Mellow Gold* (1993/1994) in den Fokus der Popmusikskritik. Diese Aufmerksamkeit rührt jedoch noch weniger

8 Die Einschränkung auf die bildnerischen Aspekte von Al Hansens Werk ist an dieser Stelle eine Verkürzung. Beziehungen zur Musik, angefangen von Happenings und Performances bis hin zur Unterstützung von Bands finden sich als durchgängiger Aspekt in Hansens Werk. So soll der Name der Band »Velvet Underground« auf eine Anregung Al Hansens zurückgehen, vgl. Smith (1998). Berüchtigt ist das nach seiner damaligen Freundin benannte Happening »Yoko Ono Piano Drop«, bei dem er ein Klavier aus einem mehrstöckigen Gebäude stürzte.

9 Beck wurde am 8. Juli 1970 geboren.

10 Bibbe Hansen war eine regelmäßige Besucherin des Factory-Kreises. In einem Warhol-Film mit dem Titel *Prison* hat sie einen Auftritt.

von dem Interesse an dem Musiker her – dessen Album bereits die Stilelemente seiner späteren Musik aufweist – sondern von der Single-Auskopplung eines Stücks mit dem Titel *Loser*, mit dem Beck 1994 schlagartig bekannt wurde. Der Refrain des Liedes mit der Zeile »I'm a loser baby, so why don't you kill me« galt der Musikkritik vor allem als Kommentar auf die aussichtslose Situation der Generation X zwischen McJobs und Split-Identity. Beck selber sah sich mit diesem Stück jedoch nur ungern in die Rolle eines Sprachrohrs der Generation X versetzt. In einem Interview weist er jegliche Verbindung bzw. Interpretation in diese Richtung weit von sich:

»How can you define something like that? We don't share a mass ethic. We don't share any single set of priorities. There is no group. They dismantled the group in the '60s, so we're operating outside that system. In a way it's more divisive and more individual. I think there's certain platforms all operating together.« (McCormick 1998: 68)

Trotz des performativen Selbstwiderspruchs in diesem Interviewauszug, in dem Beck mit dem »we« dann doch für die »Generation Barbecue« zu sprechen scheint, ist die Stoßrichtung seiner Kritik deutlich und findet zu Beginn seiner Karriere in seinem Umgang mit der Musikindustrie seinen Beleg. Obwohl er einen Vertrag mit Geffen Records geschlossen hatte, hatte Beck zeitgleich bei anderen Independent Labels zwei weitere CD's veröffentlicht (*One Foot in the Grave* und *Stereopathic Soul-mature*) und sich zum Zeitpunkt des Erfolges von *Loser*, den Berichten in der Musikpresse nach zu urteilen, fast über ein dreiviertel Jahr allen Marketing und PR-Strategien konsequent entzogen (Beck 1994).

Allerdings war es Mitte der neunziger Jahre auch mit einem solchen Verhalten schwer, aus der Wahrnehmung auszubrechen, nichts anderes als ein marktgerecht kalkuliertes Produkt der Musikindustrie zu sein, die mit jungen Musikern aus dem Independent-Bereich dabei war, ihre Geschäftsfelder auszuweiten und die Kassen weiter zu füllen. Das für die Popmusikkritik bis heute zentrale Beispiel für die »Wirksamkeit« dieser Strategie war der Erfolg – aber auch das Schicksal – der Gruppe Nirwana und ihres Frontmans Kurt Cobain. Der Musikindustrie war es den Deutungen der Popmusikkritik nach zu urteilen mit dieser Band nachhaltig gelungen, »dissidente Authentizität« (Holert/Terkessidis 1996: 6), vor deren Vermarktungsversuchen man noch wenige Jahre zuvor zurückgeschreckt war, als Massenprodukt zu vermarkten. Scheinbar braucht es für diese These keines weiteren Beweises als *Smells like teen spirit* aus dem Jahr 1992, mit dem für die Kritik klar wurde, dass »Underground«-Bands im Dienst der Industrie standen. »Und diese erwartete

te zum ersten Mal nicht Glättung, sondern kompromisslose Abweichung.« (Ebd.: 6) Die im Umfeld der Musikzeitschrift *Spex* angesiedelte Pop- und Musikkritik deutete diese Entwicklung damit beinahe schon verschwörungstheoretisch als ungebrochenes Fortwirken der Mechanismen der Kulturindustrie. Ein Ergebnis ist das bis heute im deutschsprachigen Raum kursierende Schlagwort vom »Mainstream der Minderheiten« (Holert/Terkessidis 1996), mit dem eben kein »Lob des Mainstreams« (Hügel 2007) sondern die Kritik an der Generation X auf den Punkt gebracht werden sollte¹¹. Nach Ansicht der Autoren markierte die Industrie mit dem X

»[...] wieder einmal eines ihrer wichtigsten Marktsegmente. »Der Rebell« [...] wurde ganz natürlich zum zentralen Bild der Konsumkultur. Er symbolisiert unaufhaltsame, richtungslose Veränderung, eine ewige Unzufriedenheit mit dem »Establishment« – oder besser gesagt mit den Waren, die das »Establishment« letztes Jahr zum Kauf empfahl. Wo sich Dissidenz einmal des Konsums bediente, so bediente sich nun der Konsum der Dissidenz. Alles war zu gebrauchen, was Identität durch Differenz versprach.« (Holert/Terkessidis 1996: 6)

Der Selbstmord Kurt Cobains im April 1994 erschien in den Augen dieser Kritik damit nicht nur als so gut wie unvermeidbar (Diederichsen, Gurk, Terkessidis et al. 1994: 20ff.). Cobain galt dieser Kritik sogleich auch als der erste MTV-Tote. Nach Dietrich Diederichsen blieben für popkulturelle Rebellen, die eine Antwort auf die Situation des Warencharakters ihrer Kunst suchten, überhaupt nur drei Möglichkeiten: »Regression, Solo-Künstler zu werden, oder sich umzubringen.« (ebd.: 25) Beck allerdings ist bis heute weder der Regression verfallen noch scheint er die anderen beiden Möglichkeiten in Erwägung gezogen zu haben. Vielleicht weil er zum Rebell im engeren Wortsinne überhaupt nicht taugt. Aber was kann eine solche Kritik von einem Sonderling auch schon anderes erwarten, der obendrein aus den als undurchschaubar bezeichneten Kunst- und Musikzusammenhängen Los Angeles stammt? Das hat ihm auf der einen Seite zwar eine positive Aufnahme als authentische Figur eingebracht. Ernsthaft betrachtet konnte man zum damaligen Zeitpunkt über seine Person und sein Image aber eigentlich

11 Simon Frith irritiert am Diskurs um popkulturelle Dissidenz, durchaus vergleichbar mit der Position Hügels, »die schonungslose Politisierung von Konsum, die Entwicklung nichtssagender soziologischer Begriffe (Widerstand, Autorisierung) auf Kosten ästhetischer Kategorien« sowie »die konstante Fehldeutung des Mainstreams als Nebensächlichkeit.« (Frith 1996: 145)

gar nichts sagen, »weil es [...] nur diese Platte gibt, aber keine Persona.« (ebd.: 24)

Mit diesem Selbsteingeständnis der Popmusikkritik, über Beck vorerst nur spekulieren zu können, bestätigt sich dennoch die Wahrnehmungseinschränkung gegenüber neuen Typen oder Möglichkeiten. Denn auch die Kritik der Folgejahre zeigte sich vorerst weiter geprägt von einer Auseinandersetzung mit dem angeblichen Verlust popkultureller Dissidenz. Somit stellten die sich bereits andeutenden neuen Formen offenbar keinen legitimen Ausweg aus dem »Mainstream der Minderheiten« dar, der irgendwie doch aufzusprenken sein müsse; der aber ganz bestimmt nicht mit einer »Metamorphose« als überwindbar angesehen wurde. Ausgeblendet blieben somit Fragen danach, inwiefern sich in der Populären Kultur das für die Avantgarden relevante Problem von Kunst und Leben in jener Zeit auf die Populäre Kultur verlagert hat bzw. erneut transparent wurde, da die alten Lösungen nicht mehr existierten. Eine solche Möglichkeit sollte man keineswegs außer Acht lassen, und sie muss keineswegs in der Entscheidung münden, allein als Solo-Künstler Erfolg haben zu wollen. Offen nach seinen Motiven befragt, Kunst zu machen, äußert Beck in einem Interview jedoch nur allgemeines: »There is always a slight indication in what I'm doing of the perverseness of how we live and how our priorities are. I think I'm occupied with the predicament of our loss of ability to communicate to each other and to describe our experience.« (McCormick 1998: 68)

Offenbar dringt man nicht unvermittelt zum Kern seiner Arbeit vor, der sich Mitte der neunziger Jahre im weitestgehend noch unbestimmten Feld der Durchdringung von Pop und Avantgarde erst herauszubilden begann. Auf diesem Feld hat das Image Becks mittlerweile deutliche Gestalt angenommen und Beck erweist sich allen Unkenrufen zum Trotz nicht nur als äußerst vital sondern auch als facettenreich genug, als ein Element in der Metamorphose des Pop beschrieben zu werden. Die Ausgangsfrage zur Bestimmung seiner Rolle hat dabei wiederum mit der Rolle als Künstler zu tun, die sich unter dem Einfluss von Crossover seit Mitte der neunziger Jahre erweitert hat, weil sich der Kontext erweitert bzw. verändert hat. Eine der Fragestellungen, mit denen sich der Diskurs von »Art&Pop&Crossover« in diesem Zeitraum befasste lautet:

»Wenn Popmusiker sich in bildende Künstler verwandeln und umgekehrt ... von wem oder was wird das überhaupt motiviert? Eine erste Vermutung: die Kontextwechselnden suchen für Widersprüche, mit denen sie im einen Produktions- und Rezeptionszusammenhang konfrontiert werden, Lösungen im anderen. [...] Der Kontextwechsel, um den es hier in erster Linie geht, hat eine prismatische Qualität: durch ihn hindurch brechen sich Strahlen in beide Rich-

tungen. Aus Sicht der Produzierenden selbst können sich Mikrodramen der Selbstwahrnehmung (wie bin ich geworden, was ich bin?) abspielen, umgekehrt ergibt sich eine Perspektive auf das umgebende gesellschaftliche Spannungsverhältnis. Und das könnte sich als ganz und gar nicht deckungsgleich mit der einfachen Polarität von High- und Low-Culture erweisen.« (Heiser 1998: 259)

Zur Erklärung des Gemeinten lässt sich an dieser Stelle auf die für die Entwicklung von Beck als Künstlerfigur¹² zentrale Beziehung zu seinem Großvater Al Hansen¹³ eingehen, die im Kreis der Popmusik Kritik ebenfalls zunächst für deutliche Verwirrung, aber keineswegs für die weitere Aufschlüsselung seiner künstlerischen Position gesorgt hat. Vor allem deshalb nicht, da man den Einfluss von künstlerischen Positionen auf den Pop nicht weiter in Betracht zu ziehen schien. Es ist hier nicht der Ort, allen Aspekten dieser Entwicklung nachzugehen. Entscheidend sind vielmehr die zum Verständnis der Metamorphose entscheidenden Aspekte, auf die ich einleitend bereits mit der Formulierung »es sind die Mittel der Großväter, mit denen gegen die Väter rebelliert wird« angepielt habe.

Wie einleitend ebenfalls bereits gesagt, ist das Entscheidende an dieser Entwicklung, dass sich im Unterschied zu den 60er und 70er Jahren nicht die Avantgarden auf Pop zubewegen, womit der Pop in das Betriebssystem Kunst eindringt, sondern im Gegenteil, gegen Ende der 80er Jahre eine Phase einsetzt, in der sich Pop auf die »alten« Avantgarden zu stützen beginnt und die Beeinflussungsrichtung umkehrt. In diesem Prozess der Aneignung der Avantgarden durch Pop zeigt sich, dass sich frühere Beziehungen, wie sie sich im Verhältnis von Andy Warhol zu Lou Reed und Nico sowie an der Rolle Yoko Onos oder Patty Smiths und weiteren, wie z.B. Captain Beefhearts oder David Bowies zeigen, für die neunziger Jahre nicht mehr als Lösungen anzubieten scheinen. Diese Rollenmodelle waren nicht etwa verbraucht, verbraucht erschienen vielmehr die Ausdrucksformen, mit denen man den Verhältnissen ihr Lied hätte vorspielen können. Aber auch Beck musste für seinen eigenen Weg die mit der Beziehung zu seinem Großvater Al Hansen gegebene Nähe zu Fluxus nicht nur erst wiederentdecken, sondern überhaupt erst interpretieren und für seine Musik umsetzen, was sich nicht nur im Einsatz von Instrumenten oder der Art seiner Textkompositionen

12 Mit Künstlerfigur ist nicht die von Diederichsen im Zitat angesprochene zweite Option gemeint, Solo-Künstler zu werden.

13 Hansen wurde 1927 in New York geboren und ist 1995 in Köln verstorben. Er zählt zu den maßgeblichen amerikanischen Begründern des Fluxus.

zeigt. Fluxus scheint sich im Unterschied zu anderen Kunst- und Ausdrucksformen als besonders geeignet zu erweisen, das auszudrücken, was als Kern und Folge der Konvergenz von »Art&Pop&Crossover« – wenn man diese einmal als generelle Tendenz unterstellt – gilt.

3. Al Hansen & Beck x Fluxus

Dieses Reinterpretieren von Fluxus darf man sich aber nicht nur als einen bewussten Prozess vorstellen. In der Kindheit und frühen Jugend sind es Erinnerungen – auf die einleitend bereits hingewiesen wurde –, die für Beck den Hintergrund seiner Berührung mit Fluxus bilden. Als 19-jähriger ist es aber sicherlich schon eine bewusste Entscheidung, wenn Beck in den Jahren 1989 bis 1991 seinen Großvater in Köln mehrfach aufsucht und während dieser Zeit nicht unberührt von den Aktivitäten im Umfeld der »Ultimate Akademie«, die Al Hansen 1987 in Köln zusammen mit Liesa Cieslik gegründet hatte, bleibt.

In der Person seines Großvaters Al Hansen hat Beck offenbar ein auch unter veränderten Bedingungen gut funktionierendes *role model* gefunden, dass die Formulierung einer Antwort auf die veränderten Beziehungen des Pop zu seiner Umwelt erlaubt. Formal besteht diese in der Weiterentwicklung und spezifischen Ausdeutung von »Intermedialität«, wovon nicht zuletzt auch eine Ausstellung unter dem Titel »Beck und Al Hansen playing with matches« aus dem Jahr 1998 in Los Angeles zeugt.¹⁴ In der Ausstellung galt der Wechselwirkung zwischen beiden Personen das Haupt-



Abb. 1: *Intermedia-Poem* »Sour Grapes«

¹⁴ Die Ausstellung wurde im Anschluss noch in New York, Tokio und Nashville gezeigt.

interesse. Gezeigt wurden Collagen, Multiples und Intermedia Poems¹⁵ Al Hansens sowie Collagen und Multiples seines Enkels, die deutliche Anleihen zeigen. Die Ausstellung streicht aber nicht nur mit der Auswahl der Arbeiten den verwandtschaftlichen Verbindungspunkt als prägend heraus. Der Ausstellungskatalog geht der Beziehung mit einem einleitenden Aufsatz von Wayne Baerwaldt sowie einem Interview mit Beck, das Carlo McCormick geführt hat, bis in Details der künstlerischen Positionen nach. Für Baerwaldt sind »[...] happenings and Fluxus, both incredibly unstable, marginal (anti)movements« und somit »[...] purposely vague starting points for Al and Beck's broad repertoires. But they are consistently vague because Fluxus and Happenings artists often chose no particular forms; this legacy sustains [...] »a quieter but mere complex resonance« that aptly describes the richness of Beck's performative art and videos.« (Baerwaldt 1998: 28)

Am Material zeigen sich vor allem zwischen Al Hansens Fluxusgedichten bzw. Intermedia Poems und den Songtexten Becks deutliche Parallelen, die neben einer Wechselwirkung vor allem dafür sprechen, dass Becks Arbeit durch seinen Großvater überhaupt erst spezifische Anregungen für ihre Form erhalten haben. Einer Form, die in enger Beziehung zu den Umgangsweisen von Fluxus mit den Materialien des Alltags besteht und die als Vorbild für Beck gewirkt hat, wie Wane Baerwaldt dazu herausstellt: »Up until his death Al continued to emphasize experimentation with Cage-influenced intermedia poems, gag-filled ephemera and ego-driven, open format – often covering flat surfaces (paper, film, video) with stream of consciousness that Beck has also mastered in the 1990s. Beck and Al approach language and return to it, to reinvigorate the senses.« (Baerwaldt 1998: 25f.)

Im Fall von Fluxus darf das in Form bringen allerdings nicht im Wortsinne verstanden werden. Eher zeigt es eine Richtung an, mit alltäglich vorfindbaren Materialien neue Sinn- und Zeichenzusammenhänge zu erschaffen bzw. vor Ort bestehende Beziehungen auszuweisen. Voraussetzung dafür ist eine »junkman's passion for discarded styles and stances« (Baerwaldt 1998: 32, cit. Village Voice), die Beck – wie weiter oben gesehen – ebenfalls noch aus seiner Kindheit an seinen Großvater erinnert. Dieses montieren erstreckt sich bei ihm aber auf die

15 Bei den sogenannten »Intermedia Poems« handelt es sich um Textkollagen. Hansen hat dazu Schlagzeilen sowie Zeitungs- und Zeitschriftenüberschriften montiert und auf die Art eigene Texte komponiert. Bekannt geworden sind auch die Venusfiguren, die Hansen u.a. aus Zigarettensummeln gebaut hat sowie Collagen von Venusfiguren aus Einwickelpapier von Hershey-Bars, also Süßigkeiten. Diese Materialien hat Hansen auf der Straße aufgesammelt und zu seinen Collagen verarbeitet.

Musik- bzw. Geräuschebene, etwa im Einsatz von Stimmverzerrern bei einzelnen Textstellen oder Worten sowie in der Nutzung von Audio-Collagen. Als Kennzeichen von Becks bisherigem Werk lässt sich damit ein Crossover von Formen und Stilen bezeichnen »[...] incorporating the language of sound and visual poetry, performative styling elements from scattered, intense sampling of hip hop, country and blue grass, '60s style gourmets like French crooner Serge Gainsburg, and the minimalist potential for something intangible, conceptual, perhaps even spiritual.« (Baerwaldt 1998: 37f.)



Abb. 2: Ausschnitt des CD-Covers zum Album »Odelay«. Das Cover nutzt für die Bildmontage Porträts von Al Hansen aus der undatierten Automatenporträtsrie

Der Kunst- und Kulturkritik gilt er mit Blick auf die in seiner Musik zum Ausdruck kommenden Beziehung von Avantgarde und Pop im Unterschied zur eingangs zitierten Popmusikkritik damit als

»a leading proponent of a generation of artists who move fluidly among media, sampling and improvising as a byproduct, debasing the arena of high art forms – relying on chance and probability, incorporating the residue of new technology and stripping informations and objects of extraneous matter. It is a process of distilling sounds, actions and signs, searching for some form of essence that is palpable only because essence seems possible again. [...] The »junkyard vision of cultural life as hopeless« in the late 90's is not an end game but rather, a perfect regenerative starting point for the Hansen's shared mixed media language to unfold.« (Baerwaldt 1998: 37f. u. 40)

Diese Sprache erscheint somit nicht von ungefähr als Nährboden für die hier angedeutete Metamorphose des Pop, als deren Mittler Beck eine

»Black Mountain College, Modern Jazz (etwa vom Bebop über Cool bis zum Free Jazz); Beat Generation, absurdes Theater, konkrete Poesie, neue Musik werden ebenso nur als Störungen empfunden wie auf der anderen Seite Halbstarke, Teddy Boys, Mods, Rocker oder aufmüpfige Student(innen). Es entstehen Wechselbeziehungen zwischen beiden, die sich, wenn auch wellenförmig, so doch in konstanter Weise, vermehren wie verdichten.« (ebd.: 98f.)

Die Bedeutung und die Folgen einer solchen Verdichtung ließen sich im vorliegenden Fall an dem Weg Beck's in einer spezifischen Ausprägung der 1990er Jahre beschreiben. Ohne die Beziehung zu Al Hansen wäre diese Entwicklung vermutlich vor einem weniger erprobten Erfahrungshintergrund verlaufen, mit dem Beck eine spezifische Anbindung an die Sprache der Avantgarde überhaupt erst finden konnte. Der beständige Wandel einzelner Beziehungen scheint dabei nicht ungelegen zu kommen. Schon Fluxus ist nichts stabiles, oder wie Al Hansen es nennen würde: »Fluxus is a Virtual Reality system where the glove doesn't work properly and the helmet doesn't fit. Other things happen than what was intended.« (Hansen: 1998: 84) Für Al Hansen ging es in seiner avantgardistischen Position immer auch darum, sich Unabhängigkeit gegenüber dem Kunstbetrieb zu bewahren, weshalb er mit Galerien, die etabliert waren, nicht zusammen arbeitete und sich zuletzt auf die Arbeit mit seiner »Ultimate Akademie« konzentrierte. In diesem Verhalten war er noch mehr ein Vertreter der klassischen Avantgarden, die an einer Reihe gemeinsamer Forderungen festhielten, »[...] etwa an der radikalen Abkehr von der Tradition, an der Eröffnung einer neuen Epoche, an Innovation, Schock und Verfremdung, an der Verschmelzung von Kunst und Leben, an der Überwindung individuellen Schöpfertums zugunsten kollektiver Autorschaft.« (Bianchi 1996/97: 57)

Die achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts haben diese Position mit der einsetzenden Konvergenz begründet, die sich mit Blick auf die hier angesprochene Metamorphose schließlich wieder zu verästeln beginnt:

»Neue Avantgarden leben von vermeintlichen Paradoxien. Gegen(warts)kulturen betreiben den Umgang mit Traditionen nämlich zugleich respektlos und respektvoll: Gefundenes, Erfundenes und Wiedergefundenes dienen als fragmentarische Versatzstücke, aus denen mit Sammelwut und Umdeutungskraft eine verwirrende Vielfalt geschaffen wird, welche die mediale Reizüberflutung von heute widerspiegelt.« (Bianchi 1996/97: 57)

Der kunst- und kulturinteressierten Öffentlichkeit wurde dieser neu entstandene Zusammenhang hierzulande u. a. durch zwei Ausgaben der Zeitschrift *Kunstforum International* aus den Jahren 1996 u. 1996/1997 sowie einer Ausgabe der Zeitschrift *Jahresring* (Groos/Müller 1998) na-

he gebracht. Zeitgleich gab es in den USA eine Diskussion um »Avant-Pop« als legitimen Erben der Avantgarde, die hierzulande aber nicht verfolgt wurde. Die Avantgarden bergen in dieser Deutung wesentliches Anregungspotential für heutige Popkünstler, das von diesen selber erst anzueignen und zu reinterpretieren ist, womit auch für diesen Diskussionsstrang die veränderte Beziehung von Avantgarde und Politik sowie von Kunst und Leben einen Ausgangspunkt bildet:

»High culture, of course, had always regarded this bedlam of disposable images and words to be useless, trivial, mere noise, but Avant-Pop [...] sensed that this chaotic, endlessly circulating swarm of sounds, words, images, and data was actually speaking a new kind of language – a secret language of junk expressed the inner workings of our culture’s collective unconscious through a kind of dream symbolism.« (McCaffery 1995: XXIX)

Die in früheren Entwicklungsphasen noch an den Hochkulturdiskurs gebundenen Diskurse haben sich damit aber nicht auch aufgelöst. In direkter Abkehr von dieser Perspektive geht die Entwicklung aus Sicht des Avant-Pop-Diskurses dennoch aber in die Richtung einer » [...] radical transition in human history: new meanings and patterns are beginning to emerge out of the global hive mind, which is just beginning to develop the necessary number of links among its individual members to produce whatever it is that will emerge.« (ebd.) In einer direkten Bezugnahme auf Fluxus und der in der Fluxus-Bewegung zum Ausdruck kommenden Beziehung von Kunst und Leben findet sich in einem gemeinsam mit Yoko Ono geführten Interview mit dem New York Magazine eine zu dieser Auffassung passenden Stellungnahme Becks: »Fluxus is more reflective of life. As formal art in the last half of this century became less a part of our daily lives, Fluxus reflected how we were oriented in our society.« (Smith 1998)

Im Vergleich mit dem literaturwissenschaftlich ausgerichteten Avant-Pop-Diskurs verweist diese Nähe auf eine neue Art der Durchdringung von Avantgarden und Pop, auf die wir in der Musik Becks als ein aktuelles Beispiel treffen, dessen Weg auf der Spur zu bleiben weiter interessant zu sein verspricht. Was die Frage der Metamorphose anbelangt, so lässt sich an dieser Stelle damit schließen, dass sich neue kulturelle Felder eröffnet haben, auf denen neue Positionen formuliert und vertreten werden, sich den traditionellen Dichotomien von *high* und *low* sowie von subversiv und *Mainstream* zu entziehen scheinen und neue Wege der Verbindung von Kunst und Leben beschreiten. Die Abwendung von den Mechanismen des Popgeschäfts, wie Beck sie zu Beginn seiner Karriere praktiziert hat, stellt nur eine Richtung der Auseinander-

setzung dar. Insbesondere ist diese Entwicklung überhaupt noch nicht mit Blick auf die Rezeptionsphänomene verstanden bzw. untersucht worden, die für die Populäre Kultur erst umfassend eine Verbindung von Kunst und Leben belegen würden.

Literatur

- Baerwaldt, Wayne (1998): On my Head I Take the Risk, in: Beck and Al Hansen playing with matches, Smart Art Press, Vol. IV, No. 40, S.12-56.
- Beck (1994): Ich bin lächerlich! Ich bin ein Hochstapler! Interview in: Spex, Nr.7, S.32-35.
- Bianchi, Paolo (1996): Subversion der Selbstbestimmung. Assoziationen im Spiegel von Kunst, Subkultur, Pop und Realwelt, in: Kunstforum International, Bd.134, S.56-75, sowie Editorial S.54.
- Bianchi, Paolo (1996/97): Pilze im Sauerteig oder ›Der Mix ist alles‹. Vorwort Plus 4 Bonus Tracks, in: Kunstforum International, Bd.135, S.57-67.
- Diederichsen, Dieter/Gurk, Christoph/Terkessidis, Mark et al. (1994): Der erste MTV-Tote, Talk am Tresen, in: Spex, Nr. 6, 1994, S.20-25.
- Frith, Simon (1996): The Cultural Study of Pop. Kulturosoziologische Betrachtung sowie Kritik am subkulturellen Mythos der Popmusik, in: Kunstforum International, Bd.134, S.140-148.
- Groos, Ulrike/Müller, Markus (Hrsg.) (1998): Make in Funky. Crossover zwischen Musik, Pop, Avantgarde und Kunst, Köln, Jahresring 45, Jahrbuch für moderne Kunst.
- Gurk, Christoph (1995): Beck. Mellow Gold, in: Spex, Nr.1, S.9
- Hansen, Al (1995): Oeuvre/Flashbacks, Katalog zur Ausstellung vom 11.11.-30.12.1995 des Kunstvereins Rosenheim, hrsg. Kunstverein Rosenheim.
- Hansen, Al (1998): Al Hansen on Fluxus, in: Beck and Al Hansen playing with matches, Smart Art Press, Vol. IV, No. 40, S.81-84.
- Heiser, Jörg (1998): Tripping at the Gates of Öffentlichkeit. Produzieren zwischen Kunst und Popmusik - die Motive des Kontextwechsels, in: Groos, Ulrike/Müller, Markus (Hrsg.): Make in Funky. Crossover zwischen Musik, Pop, Avantgarde und Kunst, Köln, Jahresring 45, Jahrbuch für moderne Kunst, S.259-276.
- Holert, Tom (1996): Beck, in: Spex, Nr.6, S.28-31.
- Holert, Tom; Terkessidis, Mark (Hrsg.) (1996): Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft, Berlin.

- Holert, Tom/Terkessisis, Mark: Einführung in den Mainstream der Minderheiten, in: dies. (Hrsg.) (1996): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, Berlin, S.5-19.
- Hügel, Hans-Otto (2007): *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur*, Köln.
- McCaffery, Larry (1995): *Avant Pop: Still life after Yesterday's Crash*. (Editors introduction), in: ders. (ed.), *After Yesterday's Crash. The Avant-Pop Anthology*, New York, London, S.XI-XXIX.
- McCormick, Carlo (1998): Interview with Beck Hansen, in: *Beck and Al Hansen playing with matches*, Smart Art Press, Vol. IV, No. 40, S.57-72.
- Schwendter, Rolf (1996): *Subkulturen & Avantgarden*, in: *Kunstforum International*, Bd.134, S.95-99.
- Smith, Ethan (1998): Beck and Yoko Ono sound off on found art, family ties, and flying pianos, in: *New York Magazine*, 21. September, o.S.
- Stegmayer, Hanna (1995): *Fluxus ist Text. Intermedia oder die Beziehungen im Werk Al Hansens*, in: *Al Hansen. Oeuvre/Flashbacks*, Katalog zur Ausstellung vom 11.11.-30.12.1995 des Kunstvereins Rosenheim, S.18-29.

Kunst in der Öffentlichkeit.

Versuch über die Grenzen des Erlaubten

TASOS ZEMBYLAS

Kunst ist eine öffentliche Angelegenheit, weil ihr Sinn und Wert öffentlich konstituiert wird. Konflikte, die Kunstwerke auslösen, betreffen oft Fragestellungen der politischen Gemeinschaft. Den Sozialwissenschaften bietet die Beschäftigung mit Kunstkonflikten wertvolle Einblicke in jenes diskrete System von Normen, Institutionen und Praktiken, das Unterscheidungen zwischen dem Legitimen und dem Illegitimen und somit die Grenzen der sozialen Akzeptabilität von Kunst markiert.

Die Veröffentlichung eines Kunstwerkes ist ein performativer Akt, der Faktizitäten einleitet: Das Werk tritt in einen sozialen Raum, in dem unterschiedliche, teilweise antagonistische Interessen und Bedürfnisse existieren. Als Träger von Sinn sind Kunstwerke Katalysatoren für soziale Interaktionen: Wenn wir einen Roman lesen oder ein Theaterstück sehen und dann anschließend mit FreundInnen darüber diskutieren, so geht es stets um die Interpretation und Wertschätzung der betreffenden Werke. Diese kommunikative Interaktion findet auch in der medialen Öffentlichkeit statt: JournalistInnen schreiben über Kunst, andere organisieren Veranstaltungen, mobilisieren Ressourcen usw., und generieren damit eine öffentliche Aufmerksamkeit über Kunst. Dass Kunstwerke Konflikte auslösen, ist also unvermeidbar, weil sie Interessen von Dritten berühren.

Da Kunst eine »res publica« ist, hat jeder Staat die Aufgabe, Formen des Interessensausgleichs und der Konfliktaustragung anzubieten, die mit der bestehenden Rechtsordnung und dem öffentlichen Interesse kon-

form sind. Liberal-demokratische Staaten fördern die Entstehung von Öffentlichkeitsforen und versuchen damit die Artikulation und Kommunikation von Interessen zu optimieren. Darüber hinaus entwickeln sie adäquate Rechtsnormen, die die Beziehung der Individuen zueinander und der KünstlerInnen zur Öffentlichkeit regeln.

Wenn hier von öffentlichen Konflikten die Rede ist, wird auch eine bekannte Abgrenzung implizit übernommen: die Trennung von Öffentlichem und Privatem. Öffentliche Konflikte bestimmen sich demnach dadurch, dass ihr Konfliktstoff – im Unterschied zu privaten, zwischenmenschlichen Konflikten – grundsätzlich eine große Anzahl von Individuen betrifft und auf Grundproblemen der politischen Gemeinschaft beruht. Die Entstehung und Austragung von öffentlichen Kunstkonflikten ist nicht unbedingt ein Indiz für soziale Dysfunktion. Im Gegenteil: Gesellschaften, die dem Pluralismus und immanenten Widerstreit individueller Artikulationen und kultureller Geltungsansprüche nicht offen begegnen, verdrängen auch ihre eigene Konflikthaftigkeit.

Zur kultur- sozial- und politikwissenschaftlichen Analysezwecke kann die aktuelle Vielfalt von öffentlichen Kunstkonflikten durch Klassen- oder Konflikttypenbildung eine gewisse Überschaubarkeit erlangen. Die Klassenbildung soll sich meines Erachtens nicht so sehr auf »typische« Merkmale von Konflikten beziehen, sondern eher auf strukturelle Aspekte wie

- normative Bezüglichkeit (Welche Normen oder Werte werden fallweise ausgehandelt?)
- Zielgerichtetheit bzw. Intentionalität (Welche Absichten und Ziele verfolgen die Konfliktparteien?)
- Austragungsform (Medien, Gerichte etc.) und Strategien der Konfliktaustragung
- Mittelwahl (Wie versuchen AkteurInnen ihre Position darzustellen bzw. zu legitimieren und ihre Interessen durchzusetzen?)

Konfliktherde ergeben sich häufig, wenn durch Kunst

- religionskritische Inhalte artikuliert werden
- sexuell explizite Darstellungen dargeboten werden
- politisch brisante oder nicht-legitime Inhalte transportiert werden
- in die Privatsphäre anderer eingedrungen wird
- urheberrechtliche Interessen Dritter tangiert werden.

Es ist im Rahmen eines kurzen Buchbeitrags nicht möglich auf alle Konfliktherde einzugehen; der vorliegende Beitrag fokussiert daher exemplarisch Konflikte um Kunstwerke mit religionskritischem Inhalt sowie

Konflikte um künstlerische Artikulationen, die explizit politische Referenzen aufweisen.

Konflikte um Kunstwerke mit religionskritischen Inhalten

Religion- und Gewissensfreiheit sind verfassungsgeschützte Grundrechte. Der Schutz des sozialen Friedens liegt ebenfalls im öffentlichen Interesse und dem wird durch gesetzliche Verhetzungsverbote Rechnung getragen. Nun, wie geht der Rechtsstaat heute mit Kunstwerken um, die unter dem Verdacht stehen, religiöse Lehren und Symbole in einer herabwürdigenden Weise darzustellen und die Gefühle von Angehörigen einer Glaubensgemeinschaft verletzen könnten?

Im November 1983 wurde der Film »Das Gespenst« von Herbert Achternbusch wegen Herabwürdigung religiöser Lehren vor der österreichischen Erstaufführung durch das Landesgericht für Strafsachen in Graz beschlagnahmt. Der Film handelt von einer Holzfigur des gekreuzigten Jesus, die an der Wand einer bayerischen Dorfkirche hängt. Die Jesusfigur wird plötzlich lebendig und geht mit den Augen eines Fremden durch die heutige Welt. Jesus wird im Film teilweise naiv, teilweise weltfremd dargestellt und kann sich mit der katholischen Lehre kaum identifizieren. Die Bekämpfung der Beschlagnahmung des Filmes dauerte über zwei Jahre und blieb erfolglos. Der Film darf in Österreich bis heute öffentlich nicht gezeigt werden.

Für unsere Untersuchung ist es sinnvoll mit folgender Frage zu beginnen: *Für wen* ist ein Artefakt »herabwürdigend« oder bloß »kritisch«? Diese Formulierung darf nicht dazu verleiten zu glauben, dass es erstens Individuen sind, die bestimmte Auffassungen vertreten und zweitens, dass es eine einfache Antwort gäbe, die wir mittels einer argumentativen Rationalität erarbeiten könnten. Öffentliche Kunstkonflikte drehen sich oft um wesentlich umstrittenere Themen, denn die verschiedenen Argumentationen mögen zwar an sich konsistent sein, basieren jedoch häufig auf unterschiedlichen epistemischen Vorannahmen. Für die einen stellt Religion eine transzendente Wahrheitsquelle und eine grundlegende Form der Existenzbestimmung dar, während für die anderen Religion Ideologie, also ein Herrschaftsinstrument ist. Aus dieser Perspektive wird eine partikuläre Äußerung oder Darstellung eher als »herabwürdigend« empfunden, wenn sie kanonischen Grundauffassungen widerspricht und den Kern der religiösen Identitätskonstruktion betrifft. Im inkriminierten Film ging es nicht nur um die Figur des Jesus, sondern auch um die Infragestellung des Heiligen Sakraments. In einer

Szene wird Jesus mit der Auffassung konfrontiert, dass sich der Wein durch seine Segnung zu seinem Blut und das Brot zu seinem Leib wandelt. Jesus erwidert sinngemäß, dass eine solche Idee unsinnig sei. Aus der Perspektive des Regisseurs ist gerade die Infragestellung der Ontologisierung christlicher Mythologien ein wesentlicher Teil seiner Kritik an der sozialen Funktion des Christentums und im Speziellen der katholischen Kirche. Durch Rituale wird Unterwerfung unter eine Lehre symbolisch vollzogen, die dann im Alltag prolongiert wird und menschliches Verhalten wirksam zu steuern beginnt. Während die einen vom Staat verlangen, dass er die Würde ihrer religiösen Lehren aktiv schützt, berufen sich die anderen auf ihr Grundrecht der Meinungs- und Ausdrucksfreiheit. Indem sie Kritik an tradierten Machtverhältnissen, Dogmen und Denkverböten ausüben, tragen sie aktiv zur Realisierung eines freiheitlichen Staates bei, der den Ausbruch des Menschen aus seiner »selbstverschuldeten Unmündigkeit« (Kant) zu seinem Leitziel erkoren hat.

Bei Konflikten um Kunstwerke mit religionskritischem Inhalt haben wir also eine Kollision von zwei grundrechtlich verankerten Schutzansprüchen: auf der einen Seite die Religionsfreiheit, auf der anderen Seite die Kunst- und Meinungsfreiheit. Vorausgesetzt, dass Gerichte den strafrechtlich relevanten Tatbestand der »Herabwürdigung religiöser Lehren« feststellen, müssen sie eine so genannte Rechtsgüterabwägung vornehmen. Eine Güterabwägung dreht sich um die Frage, wessen Schutzanspruch im konkreten Fall stärker wiegt. In der Rechtslehre wird häufig die Maxime vertreten: Je höher der Grad der Nichterfüllung oder Beeinträchtigung des einen Rechtsgutes ist, umso größer muss die Wichtigkeit der Erfüllung des anderen sein (Alexy 1986: 146). Dies festzustellen impliziert eine normative Interpretation; daher ist der Ausgang des Rechtsprechungsprozesses grundsätzlich unvorhersehbar und mitunter widersprüchlich. So kommt es mitunter vor, dass verschiedene gerichtliche Instanzen einander gegenseitig im selben Fall widersprechen; oder es gibt nationale Eigentümlichkeiten. So wurde in Deutschland eine Anzeige gegen Achternbuschs Film von der Staatsanwaltschaft nicht verfolgt, während es in Österreich zum Verbot kam.

Für die Erfüllung des Tatbestandes »Herabwürdigung religiöser Lehren« genügt nicht, dass ein konkretes Individuum sich lächerlich gemacht und in seinem religiösen Empfinden verletzt fühlt – Individuen können ja auch überempfindlich sein. Der Gesetzgeber verlangt zudem eine umfassende Interpretation und Tatbestandsfeststellung. Eine Schlüsselrolle dabei spielt nach österreichischem Recht der Begriff »berechtigtes Ärgernis«. Wann erregt also ein Kunstwerk ein berechtigtes Ärgernis? Gibt es allgemeine Kriterien für die Feststellung dieses Tatbe-

standes? Was im ersten Moment vielleicht nur als problematisch erscheint, erweist sich in der Praxis auch als vollkommen diffus. Gerichte berufen sich vielfach auf das Empfinden des »Durchschnittsmenschen« oder auf die »Werte der gegenwärtigen Gesellschaft«. Aber was bedeuten diese Abstraktionen? Selbst, wenn die Sozialstatistik mittels aufwändiger Stichprobenverfahren und repräsentativer Analysen die durchschnittliche normative Orientierung der Mitglieder einer politischen Gemeinschaft ermitteln könnte, warum sollte dieses Ergebnis relevant im Hinblick auf eine eventuelle Einschränkung der Kunstfreiheit sein? Die verfassungsmäßige Garantie der Kunstfreiheit setzt implizit voraus, dass Kunst besonders *schutzbedürftig* ist, vor allem weil sie sich eben nicht immer an Durchschnittswerte hält oder halten muss. Würde sie es tun oder tun müssen, dann gäbe es gar keinen Grund für den Gesetzgeber eine Garantie für die Freiheit der Kunst abzugeben. Moralische Urteile können also weder einfach empirisch untermauert werden, noch lassen sie sich durch Abstraktionen deduktiv begründen. In solchen Fällen sind Gerichte aufgerufen auf den konkreten Einzelfall intensiv einzugehen – das erzwingt auch die Forderung nach einer eingehenden Rechtsgüterabwägung.

Weil der »Durchschnittsmensch« sowie die »Werte der gegenwärtigen Gesellschaft« und in der Folge das »berechtigte Ärgernis« unklare konzeptuelle Bezugspunkte sind und trotzdem in der Rechtsprechung gebraucht werden, führen sie oft zu mit liberalen gesellschaftspolitischen Positionen schwer zu vereinbarenden Einschränkungen der Garantie der Kunstfreiheit. Als Beispiel dafür ließe sich der folgende Fall anführen: Der Kinofilm *Das Liebeskonzil* (Regie: Werner Schroeter, 1981) basiert auf einer gleichnamigen Satire von Oskar Panizza, die 1895 wegen Gotteslästerung in Bayern verboten wurde – siehe Leiss 1971, 138–140. Thema des *Liebeskonzils* ist die Verknüpfung von Sünde und Sexualität in der katholischen Lehre, die mit Auswüchsen speziell am Hof des Borgia-Papstes Alexander VI. kontrastiert wird. Der Film wirft der katholischen Kirche vor, ihre Sexualmoral als weltliches Unterdrückungsinstrument einzusetzen. Gegen die Filmaufführung wurde vom Bistum Innsbruck wegen Verstoßes gegen das Verbot der »Herabwürdigung religiöser Lehren« (§ 188 öst. StGB, vgl. § 166 dt. StGB¹) Anzeige

1 Der österreichische Paragraph §188 StGB »Herabwürdigung religiöser Lehren« lautet: »Wer öffentlich eine Person oder eine Sache, die den Gegenstand der Verehrung einer im Inland bestehenden Kirche oder Religionsgesellschaft bildet, oder eine Glaubenslehre, einen gesetzlich zulässigen Brauch oder eine gesetzlich zulässige Einrichtung einer solchen Kirche oder Religionsgesellschaft unter Umständen herabwürdigt oder verspottet, unter denen sein Verhalten geeignet ist, berechtigtes Ärgernis zu erregen, ist mit Freiheitsstrafe bis zu sechs Monaten oder mit Geldstrafe

erstattet. Am Tag vor der Erstaufführung kam es zu einer geschlossenen Vorführung in Anwesenheit eines Richters, der im Anschluss daran die Beschlagnahme des Films anordnete. Umstritten war vor allem die Darstellung Gottes als versoffener Alter und Jesus als halbsenile Gestalt. Der Veranstalter legte Berufung gegen die Beschlagnahme ein; nach Ausschöpfung aller innerstaatlichen Instanzen, wurde der Fall dem Europäischen Gerichtshof für Menschenrechte (EGMR) vorgelegt. In den folgenden Verhandlungen meinten die RichterInnen des Europäischen Gerichtshofs, dass ein internationaler Gerichtshof nicht im Stande sei, einheitliche europäische Standards betreffend Fragen der Moral und Sittlichkeit festzustellen und folgte daraus: »Ein gewisser Beurteilungsspielraum muss daher den nationalen Behörden überlassen werden, um die Notwendigkeit und den Umfang solch einer Einschreitung abzuwägen.« (EGMR RN 50; siehe auch Grabenwarter 1995, 128-165) Der österreichische Staat musste vor dem Europäischen Gerichtshof beweisen, warum die gewählten restriktiven Schritte *unumgänglich* waren, um die Wahrung des religiösen und sozialen Friedens zu gewährleisten. Die Staatsanwaltschaft, die die Republik Österreich vertrat, brachte als schlagendes Argument vor, dass 87% der TirolerInnen römisch-katholisch seien. Um zu verhindern, dass sich Menschen als Zielscheibe von Attacken auf ihren Glauben fühlen, war die Beschlagnahmung notwendig. Der EGMR folgte in diesem Fall der Einschätzung der österreichischen Behörde und bestätigte das Urteil.

Am problematischsten an diesem Fall ist die Konstruktion des/der »katholischen Tirolers/in«. Es ist anzunehmen, dass ein großer Teil der KatholikInnen Tirols weder den Auswüchsen am Hof früherer Päpste noch der jetzigen Sexualmoral der Kirche zustimmen. Ebenso wenig sind TirolerInnen mit katholischem Glauben so intolerant und latent aggressiv, dass sie wegen der Vorführung eines religionskritischen (evtl. auch blasphemischen) Filmes in einem avantgardistischen Innsbrucker Kino zu Gewaltmitteln greifen würden. Das Argument, dass 87% der Ti-

bis zu 360 Tagessätzen zu bestrafen.« Der deutsche Paragraph § 166 StGB »Beschimpfung von Bekenntnissen, Religionsgesellschaften und Weltanschauungsvereinigungen« enthält ähnliche Formulierungen: »(1) Wer öffentlich oder durch Verbreiten von Schriften (§ 11 Abs. 3) den Inhalt des religiösen oder weltanschaulichen Bekenntnisses anderer in einer Weise beschimpft, die geeignet ist, den öffentlichen Frieden zu stören, wird mit Freiheitsstrafe bis zu drei Jahren oder mit Geldstrafe bestraft. (2) Ebenso wird bestraft, wer öffentlich oder durch Verbreiten von Schriften (§ 11 Abs. 3) eine im Inland bestehende Kirche oder andere Religionsgesellschaft oder Weltanschauungsvereinigung, ihre Einrichtungen oder Gebräuche in einer Weise beschimpft, die geeignet ist, den öffentlichen Frieden zu stören.«

rolerInnen durch den Film beleidigt würden, und dass der religiöse Frieden dadurch gefährdet sei, war meines Erachtens sehr überzogen.

Besonders in katholisch dominierten Ländern findet man häufig eine inhaltliche Gleichsetzung der »religiösen Lehre« mit der offiziellen Auffassung der vatikanischen Glaubenskongregation bzw. der Stellungnahme der lokalen Erzdiözese. Der Gesetzgeber will religiöse Weltanschauungen schützen, aber RichterInnen beziehen sich primär auf die kirchliche Dogmatik um den Tatbestand und Grad der Herabwürdigung festzustellen. Diese Vermischung ist nur schwer vermeidbar, denn eine strikte Auseinanderhaltung von »Religion als solche« und kirchlichen Positionen also von »Religion als Institution« ist zumindest im Christentum schwer möglich. Die Dominanz der Institution Kirche ist so stark, dass es kaum einen legitimen außerinstitutionellen Raum für die Definition der christlichen Lehre gibt. Für den legitimen Schutz aller Weltanschauungen ist der Tatbestand der Herabwürdigung entbehrlich, denn § 283 öst. StGB² reicht völlig aus. Dieser Paragraph verbietet jeglichen öffentlichen Aufruf zur Feindseligkeit bzw. jegliche Form der Beschimpfung und Verletzung der Menschenwürde von Angehörigen sozialer Gruppen. Unter diesen Gruppen sind die im Inland anerkannten Religionsgesellschaften zu verstehen sowie solche, die sich aus der Zugehörigkeit zu einem Volk oder einem Staat bestimmen. Demnach kann und darf Kritik bissig sein; Satire und Karikatur, die tradierte künstlerische Gattungen sind, dürfen in ihrer Darstellungsweise eine Person lächerlich machen und damit die Grenzen der »politischen Korrektheit« überschreiten. Durch den Tatbestand der Verhetzung verlagert sich also die Diskussion um die Schranken der Kunstfreiheit von der Frage der Herabwürdigung von Lehren und Symbolen zu den Aspekten Verletzung der Menschenwürde und der expliziten Feindseligkeit gegenüber bestimmter sozialer Gruppen.

- 2 Der Paragraph § 283 StGB »Verhetzung« lautet: »(1) Wer öffentlich auf eine Weise, die geeignet ist, die öffentliche Ordnung zu gefährden, zu einer feindseligen Handlung gegen eine im Inland bestehende Kirche oder Religionsgesellschaft oder gegen eine durch ihre Zugehörigkeit zu einer solchen Kirche oder Religionsgesellschaft, zu einer Rasse, zu einem Volk, einem Volksstamm oder einem Staat bestimmte Gruppe auffordert oder aufreizt, ist mit Freiheitsstrafe bis zu zwei Jahren zu bestrafen. (...)« Ähnlich auch die Formulierung im deutschen § 130 StGB »Volksverhetzung«: »(1) Wer in einer Weise, die geeignet ist, den öffentlichen Frieden zu stören, zum Haß gegen Teile der Bevölkerung aufstachelt oder zu Gewalt- oder Willkürmaßnahmen gegen sie auffordert oder die Menschenwürde anderer dadurch angreift, daß er Teile der Bevölkerung beschimpft, böswillig verächtlich macht oder verleumdet, wird mit Freiheitsstrafe von drei Monaten bis zu fünf Jahren bestraft.«

Politische Kunst oder Kunst im politischen Raum

Kunst mit explizit politischem Inhalt stellt ein anders gelagertes Konfliktfeld dar. Eine solche Kunst kollidiert mit handfesten Interessen anderer politisch dominanter AkteurInnen, die Einfluss auf Meinungsbildungsprozesse beanspruchen. Für PolitikerInnen und RepräsentantInnen des Staates ist es jedoch nicht einfach vor der Öffentlichkeit restriktive Eingriffe in die Kunst- und Meinungsfreiheit zu rechtfertigen und deshalb sind die Fälle von politisch motivierter Zensur selten. Häufiger wird Druck auf anderem Wege ausgeübt, z.B. durch die Subventionsvergabe, sodass unliebsamen KritikerInnen der Zugang zu wichtigen infrastrukturellen Ressourcen erschwert wird. Gerade weil Kultursubventionen im Rahmen der Nicht-Hoheitsverwaltung abgewickelt werden, ist der Entscheidungsspielraum einzelner KulturpolitikerInnen relativ breit (Zembylas 2006: 255-273).

Direkte Zensurakte kommen dennoch vor. Die Tatsache, dass jemandem eine konkrete politische Meinungsäußerung nicht passt, ist kein entscheidender Grund, um die Staatsanwaltschaft einzuschalten. Es ist unbedingt erforderlich hinter einem politischen Inhalt, der ein Kunstwerk repräsentiert bzw. transportiert, strafrechtlich relevante Aspekte zu verorten. Es handelt sich häufig um Verstöße gegen das Verbot der Herabwürdigung nationaler Symbole sowie den Verdacht des Aufrufs zu politisch motivierter Gewalt, den Vorwurf der Volksverhetzung sowie Verstöße gegen die in Österreich und Deutschland existierenden Verbotsgesetze zur Verwendung von nationalsozialistischen Symbolen und Verklärung einschlägiger Ideologien.

Die deutsche Punk-Gruppe »Slime« veröffentlichte Anfang der 1990er Jahre das Lied »Deutschland muss sterben« mit dem Refrain »Deutschland muss sterben, damit wir weiter leben können«. 1997 wurde dieses Lied während einer angemeldeten Protestversammlung in Berlin mit einem Lautsprecher abgespielt. Zwar war das Lied nicht als jugendgefährdend indiziert, aber einige OrganisatorInnen der Versammlung wurden verhaftet und gemeinsam mit dem Songwriter wegen Verunglimpfung der Bundesrepublik Deutschland angeklagt. Nachdem die einfachen Gerichte sich gegen die Angeklagten entschieden hatten, wurde der Fall vom deutschen Verfassungsgerichtshof behandelt. Die VerfassungsrichterInnen plädierten für eine kontextuelle Interpretation des Liedes und wiesen darauf hin, dass der Text im Zusammenhang mit einem Protest gegen das Denkmal für das Hanseatische Infanterieregiment in Hamburg entstanden war. Dieses Denkmal für die Gefallenen im deutsch-französischen Krieg von 1870-1871 wurde 1936 errichtet und

trägt die Inschrift: »Deutschland muß leben und wenn wir sterben müssen«. Die Invertierung der Widmung im Liedtext kann als eine drastische Kritik an der Verklärung des Heldentods und weiter eine Kritik am Militarismus gesehen werden. Aus diesem Grund befand das Gericht, dass das öffentliche Absingen des Liedes nicht als Aufruf zur Vernichtung des Staatssystems oder gar der Bundesrepublik interpretiert werden darf.

Ein weiteres Beispiel für öffentliche Konflikte um künstlerisch-politische Äußerungen bezieht sich auf Christoph Schlingensief's Aktion »Bitte liebt Österreich«, die im Rahmen der Wiener Festwochen vom 11.-17. Juni 2000 stattfand. Der Titel der Aktion enthielt eine deutliche Anspielung auf die damals neue ÖVP-FPÖ Regierung und die Verhängung der so genannten EU-Sanktionen gegen diese Rechtsregierung. Schlingensief ließ fünf Wohncontainer vor der Staatsoper aufstellen. In die Container zogen zwölf AsylwerberInnen ein, die darin eine Woche lang wohnen sollten. Das Geschehen in den Wohncontainern wurde via Kameras live übertragen. Die AsylwerberInnen trugen übrigens Perücken und Sonnenbrillen um ihre Anonymität zu schützen. Jeden Tag konnten die ZuschauerInnen per Abstimmung zwei MitbewohnerInnen aus der Container-Wohngemeinschaft »abschieben«. Dieses Happening wirkte auf den ersten Blick als Parodie der RTL2-Reality-Show »Big Brother«. Zum Eklat kam es wegen der Symbole, die Schlingensief verwendete. Auf dem Dach der Container befestigte er eine Fahne der Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ) und zwei Transparente mit der Aufschrift »Ausländer raus« und dem berühmt-berüchtigten SS-Leitspruch »Unsere Ehre heißt Treue«. Mit beiden Texten zitierte Schlingensief explizit FPÖ-Politiker, die im Rahmen von Wahlplakaten bzw. Wahlveranstaltungen diese Sprüche von sich gaben. Die politische Kampagne gegen die Aktion beschränkte sich nicht auf den üblichen Vorwurf der Steuergeldverschwendung. Es kam dazu noch zu einem synchronen Aufruf mehrerer PolitikerInnen zum Verbot der Aktion. Da die Festivalleitung sich weigerte, sich dem politischen Druck zu unterwerfen, kündigte der damalige Justizminister Dieter Böhmdorfer (FPÖ) prompt eine Strafanzeige wegen »nationalsozialistischer Wiederbetätigung« gegen Schlingensief an. Interessanterweise bezog der Justizminister die kritische Intention Schlingensief's bei seiner Interpretation der Aktion nicht mit ein. Brisant war ebenfalls, dass der Justizminister sich weigerte, von den gleichen Sprüchen seiner Parteikollegen Abstand zu nehmen. Nach wenigen Wochen wurde die Strafanzeige gegen den Künstler von der Staatsanwaltschaft allerdings aus rechtlichen Gründen fallen gelassen (siehe Lilienthal und Philipp 2000).

In all diesen Fällen geht es häufig unmittelbar um die Legitimität der Veröffentlichung eines Kunstwerkes und somit um seine Existenzberechtigung. Die Infragestellung der Ausstellungs-, Aufführungs- und Veröffentlichungsfreiheit eines Kunstwerkes ist grundsätzlich berechtigt. Sie ergibt sich aus der Tatsache, dass solch umstrittene Kunstwerke in symbolische Wertsphären eindringen, die dem Staat oder einzelnen sozialen Gruppierungen sehr wichtig, ja sogar »heilig« sind. Diese zentralen Werte beziehen sich beispielsweise auf die Anerkennung der demokratischen Rechtsordnung, dem respektvollen Umgang mit Staatssymbolen, die allgemeine Sittlichkeit, die Achtung der Würde des Einzelnen und andere Rechtsgüter, die neben der Kunstfreiheit ebenfalls verfassungsmäßigen Schutz genießen. So gesehen sind Kunstkonflikte Ausdruck tiefgreifender kultureller und politischer Differenzen, die man nicht leicht marginalisieren oder verharmlosen kann – man denke z.B. an Kunstwerke mit rassistischem und ausländerfeindlichem Inhalt, die unter Berufung auf die Kunstfreiheit politische Legitimität beanspruchen (siehe Innenministerium Nordrhein-Westfalen 2001).

Der Schutz zentraler Werte und Rechtsgüter ist legitim. Schwierig ist es, das richtige Maß zwischen Liberalität und Wahrung der sozialen Ordnung, zwischen einer politischen Kultur, die Dissens und öffentliche Konflikte diskursiv begegnet, und aktiver Parteinahme für Schützbedürftigen zu finden. Der Europäische Gerichtshof für Menschenrechte merkte an, dass die Meinungs- und Kunstfreiheit auch für solche Äußerungen gelten muss, die »den Staat oder einen Teil der Bevölkerung verletzen, schockieren oder beunruhigen« (zitiert in Frowein und Peukert 1996: 384). Er verlangt daher von den nationalen Gerichten restriktive Maßnahmen zur Einschränkung der Kunst- und Meinungsfreiheit nur dann durchzusetzen, wenn sie *das einzige Mittel* sind, um konkrete Rechtsgüter und Ziele, die in den jeweiligen Gesetzen explizit formuliert sind, zu erreichen. Darüber hinaus ist die Achtung des Prinzips der Verhältnismäßigkeit wichtig, weil liberal-demokratische Staaten die Ausübung exzessiver Justiz zu vermeiden haben.

Es stellt sich die prinzipielle Frage, ob eine Gerichtsverhandlung ein geeignetes Medium für den Umgang mit politischen Kunstkonflikten ist, oder ob wir eher in solchen Fällen von einer *Überforderung* des Rechts und der einzelnen RichterInnen sprechen müssen. Aber welche alternativen Formen der Austragung von öffentlichen Konflikten bieten Gegenwartsgesellschaften an? Jürgen Habermas hat zusammen mit anderen DemokratietheoretikerInnen für die Stärkung der Öffentlichkeit plädiert und meinte, dass öffentliches Rasonieren den Kern demokratischer Prozesse ausmacht. Es scheint in der Tat vernünftig zu sein, an die BürgerInnen zu appellieren, die Verantwortung für ihre Konflikte selbst in die

Hand zu nehmen und die Entscheidungskompetenz nicht ihren RechtsanwältInnen und den Gerichten zu überlassen. Dieser Vorstoß unterstellt den gesellschaftlichen AkteurInnen bzw. den Konfliktparteien im Allgemeinen geringe Machtambitionen und strategische Motive – aber sind sie wirklich an die Ergründung aller Differenzen und Missverständnisse, die Konflikte auslösen, und an die Aushandlung einer gerechten Lösung interessiert? Die Antwort ist gewiss uneindeutig, aber ich möchte hiermit auf die *instrumentelle Funktion* von vielen öffentlichen Konflikten hinweisen: Die Konfliktparteien benützen häufig einen Konflikt, um andere Ziele, die außerhalb des Konfliktes liegen, zu erreichen.

Rechtsnormen, Rechtsprechung und politische Machtausübung

Kunstkonflikte können künstlich provoziert werden, wenn beispielsweise eine Konfliktpartei Ziele verfolgt, die im Konflikt gar nicht ausverhandelt werden. Konflikte sind in solchen Fällen nur Mittel für andere Zwecke. Manche Konflikte sind dennoch nicht äußerlich, sondern entspringen, wie bereits erwähnt, aus vorhandenen Antagonismen und Interessenskollisionen, die der jeweiligen Machtverteilung und -asymmetrie in einer Gesellschaft inhärent sind. Für ein besseres Verständnis von Kunstkonflikten ist es notwendig, ihre tieferen Ursachen zu erfassen. Die analytische Unterscheidung zwischen Ursachen, Auslöser und Symptome eines Konflikts kann uns weiterhelfen, mögliche Hintergründe und verborgene Interessen offen zu legen.

Das Rechtssystem stellt eine gesellschaftlich organisierte Form der Konfliktaustragung dar. Das normative Rechtsgefüge ist ein formelles System, das gewisse Flexibilität in der Anwendung erlaubt. Zwischen Rechtslage bzw. Rechtslehre einerseits und Rechtsprechung andererseits kann sich gelegentlich eine Kluft einstellen. RichterInnen sind »Kinder ihrer Zeit« und die Rechtsprechungspraxis ändert sich parallel zum allgemeinen sozialen und kulturellen Wandel. Zugleich schlägt sich auf beide Ebenen ein politischer Wille nieder, der bestrebt ist, nicht nur eine bestimmte Form von Ordnung und Disziplin durchzusetzen, sondern klare machtpolitische Interessen verfolgt: Die Einflussnahme auf die Produktion, Distribution und Rezeption ästhetischer Symbole war stets eine zentrale Staatsaufgabe. Von der öffentlichen Repräsentation – wer kann seine Stimme erheben, wer erlangt Sichtbarkeit, welche Bedeutung findet Verbreitung – hängt auch die Legitimität und Akzeptanz des gesamten politischen Systems ab.

Die Komplexität der Rechtsfindung und Begründung restriktiver Entscheidungen zeigt, wie schwierig der Umgang der Gerichte und der Politik im Allgemeinen mit der Kunstfreiheit ist. Wenn wir die Geschichte der österreichischen Rechtsprechung zu diesem Thema in den letzten vierzig Jahren betrachten, so können wir drei Phasen unterscheiden:

- Noch bis Anfang der 1970er-Jahre gingen Gerichte regelmäßig auf die Frage »Kunst oder Nichtkunst« explizit ein, und versuchten, den inkriminierten Kunstwerken oder Kunstaktionen (Wiener Aktionismus, Peter Weibel, Valie Export u.a.) jeglichen Kunstcharakter abzusprechen. Wenn die Richterschaft kein »ehrliches künstlerisches Streben« und keine »ernsthafte künstlerischen Werte« erkennen konnte (OGH, Wien 1971), war es in der Folge wesentlich leichter, die Anwendung strafrechtlicher Normen legistisch zu begründen und relativ harte Strafen gegen inkriminierte KünstlerInnen zu verhängen.
- Die Liberalisierungsbestrebungen der SPÖ-Regierung unter Bundeskanzler Kreisky in den frühen 1970er-Jahren brachten einen langsamen Klimawechsel, der 1982 in der Verabschiedung des Verfassungsgesetzes zur Kunstfreiheit (Art. 17a StGG, vgl. Art. 5 Abs.3 dt.GG³) mündete. Die Kunstfreiheitsgarantie untersagt indirekt dem Staat zu bestimmen, was Kunst sei, und das hatte eine Veränderung der Argumentationsstrategie der Gerichte zufolge. Während in der Vergangenheit RichterInnen dazu tendierten, inkriminierten Werken kurzerhand den Kunstcharakter abzusprechen, mussten sie nun den Kunststatus anerkennen und begründen, warum die Erfüllung eines strafrechtlichen Tatbestandes die Verhängung von Sanktionen rechtfertigt.
- Die dritte Phase wurde allmählich im Verlauf der 1990er-Jahre eingeleitet, als die ständige Rechtsprechung des Europäischen Gerichtshofs für Menschenrechte die strafrechtliche Verurteilung von Kunstschaffenden erschwerte. Zudem bestand leicht die Gefahr, dass die Rechtsprechung in der Öffentlichkeit als zu »konservativ« oder »reaktionär« abgestempelt wurde. In dieser Phase wurden somit in der österreichischen Politik Subventionsentzug und populistische Agitation gegen unliebsame Kunst wichtig. Zum Subventionsentzug gehört letztlich auch die systematische Verzögerung der Beant-

3 Der Art 17a StGG lautet: »Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre sind frei.« In Deutschland ist die Kunstfreiheit im Art. 5 (3) des GG formuliert: »Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei. Die Freiheit der Lehre entbindet nicht von der Treue zur Verfassung.«

wortung von Finanzierungsanträgen. Die Nichteinhaltung von Fristen und die Hinhaltetaktik vieler Landeskulturabteilungen – viele Kulturinstitutionen müssen folglich Schulden machen oder können ihr Jahresprogramm nicht realisieren – zielen darauf ab, die kritische Kulturszene zu schwächen.⁴

Der Einsatz von politischen Mitteln gegen unbeliebte KünstlerInnen ist insofern problematisch, weil solche Formen der Druckausübung gelegentlich als indirekte bzw. verdeckte Zensur qualifiziert werden können. Manche KulturpolitikerInnen haben jedoch kein Problembewusstsein, denn sie meinen, ihre Förderungsentscheidungen könnten frei sein, weil sie Teil ihres legitimen Gestaltungsspielraums seien. Andreas Mölzer (FPÖ), um ein Fallbeispiel zu nennen, antwortete auf KünstlerInnen und Kulturorganisationen, die gegen parteipolitisch motivierte Förderungsstreichungen protestierten: »Schließlich darf man die Hand, die jemand füttert, nicht beißen.« (Mölzer in einem Interview in *Format*, Nr. 15, 1999: 142f.). Die Vorstellung, der Staat fördere Kunst bloß aus »gutem Willen«, stammt aus alten höfisch-absolutistischen Zeiten und ist mit demokratischen Grundprinzipien unverträglich. Sowohl der Gleichheitsgrundsatz als auch das Willkürverbot untersagen Behörden jenes Verhalten, das Andreas Mölzer verteidigte.

Eine Demokratie bedarf also einer starken politischen Kultur und einer kritischen medialen Öffentlichkeit um sich gegen die Instrumentalisierung der Kulturpolitik zur Wehr zu setzen. Die Grenzen des Erlaubten sind in vielen Fällen uneindeutig. Faires Verhalten seitens des Staates bedeutet, dass Staatsorgane die gleiche Distanz und die gleiche Regelanwendung für alle wahren. Das »öffentliche Interesse« darf nicht so eng ausgelegt werden, dass nur affirmative Kunst als legitim bzw. als förderungswürdig definiert wird.

4 Dafür gibt es zahlreiche Fallbeispiele, wie z.B. der Wiener Kulturverein »Public Netbase«, dessen Schwerpunkt in der kritischen Beschäftigung mit den elektronischen Informationsmedien liegt (www.t0.or.at/t0), das Kulturzentrum »Unikum« in Klagenfurt, das kritische Kunstprojekte und diverse kulturelle Veranstaltungen unter anderen über die Ausgrenzung der Kärntner Slowenen organisiert (siehe www.unikum.ac.at), das avantgardistische Tanztheater »Ikarus« in Kärnten u.a. Zur Dokumentation dieser und vieler anderen Fällen siehe UNIKUM 1996 sowie <http://www.ewigesarchiv.at>; <http://www.unikum.ac.at>; <http://www.igkultur.at>; <http://www.eipcp.net> (12.02.2008).

Literatur

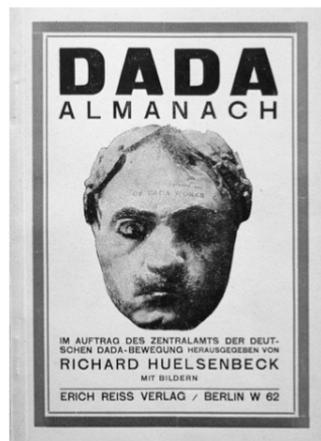
- Alexy, Robert (1986): *Theorie der Grundrechte*. Frankfurt a. M.
- Bolton, Richard (ed.) (1992): *Culture Wars. Documents from Recent Controversies in the Arts*. New York.
- Dubin, Steven (1999) *Displays of Power. Controversy in the American Museum from 'Enola Gay' to 'Sensation'*. New York.
- Frowein, Jochen und Peukert, Wolfgang (1996) *Europäische Menschenrechtskonvention. EMRK-Kommentar*. Kehl.
- Grabenwarter, Christoph (1995): »Filmkunst im Spannungsfeld zwischen Freiheit der Meinungsäußerung und Religionsfreiheit. Anmerkung zum Urteil des Europäischen Gerichtshofs für Menschenrechte vom 20. September 1994 im Fall Otto-Preminger-Institut«. In: *Zeitschrift für ausländisches, öffentliches Recht und Völkerrecht*, Nr.55, 128-165.
- Holzleithner, Elisabeth (2000): »An der Grenzen der Kunst. Reaktionen des Rechts«. In: Zembylas, Tasos (Hg.) *Kunst und Politik – Aspekte einer Problematik*. Innsbruck, 50-65.
- Innenministerium Nordrhein-Westfalen (Hg.) (2001): *Skinheads und Rechtsextremismus*, Düsseldorf;
<http://www.im.nrw.de/inn/doks/vs/skins.pdf>
- Leiss, Ludwig (1971): *Kunst im Konflikt. Kunst und Künstler im Widerstreit mit der Obrigkeit*. Berlin.
- Lilienthal, Matthias und Philipp, Claus (Hg.) (2000): *Schlingensiefs »Ausländer raus«*. Frankfurt.
- Öhlinger, Theo (1985): »Das Gespenst« und die Freiheit der Kunst in Österreich«. In: *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht*, Nr. 4, 190-199.
- UNIKUM (Hg.) (1996): *An der Grenze des Erlaubten. Kunst und Zensur in Österreich*. Klagenfurt.
- Zembylas, Tasos (2000) »Kunst und Staat: Zwischen Förderung und Kontrolle«. In ders. (Hg.): *Kunst und Politik – Aspekte einer Problematik*. Innsbruck, 43-53.
- Zembylas, Tasos (2006): »»Good Governance« und die österreichische Kulturförderungsverwaltung.« In: *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft, Schwerpunktthema: Kultur und Demokratie*, 2006/3, 255-273.

Manifest: Gegen die feierliche Stille im Museumssaal

LUTZ HIEBER/STEPHAN MOEBIUS

Unsere Museen und Kunstvereine neutralisieren und entpolitisieren die Kunst. Das sticht insbesondere im Hinblick auf die Bewegungen der Avantgarden ins Auge. Statt die Dadaisten und Surrealisten ebenso wie die Erweiterung des Kunstbegriffs durch das Bauhaus in ihren historischen Zusammenhängen zu präsentieren, werden allein Werke, die in die Beaux-Arts-Tradition passen, herausgegriffen und alles andere, was diese Bewegungen ausmacht, wie beispielsweise ihre Manifeste, ihre politischen Aktionen ihre Kommunikationsgemeinschaften, ausgeklammert. Dabei wird außerdem die Geschichte der formalen Ästhetik geopfert. Die entsprechenden Praktiken haben sich erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts etabliert:

- Die Werke werden vor dezent getönter Wand präsentiert, damit sich jeder einzelne Betrachter mit jedem einzelnen Werk in mystischer Kontemplation und stummer Zwiesprache beschäftigen kann. Gefördert wird dies durch die Unantastbarkeit und feierliche Präsentation der Gegenstände. Diese Rezeptionsweise ist jedoch allein dem autonomen Kunstwerk angemessen. Die Avantgardisten dagegen wollen aufrütteln.

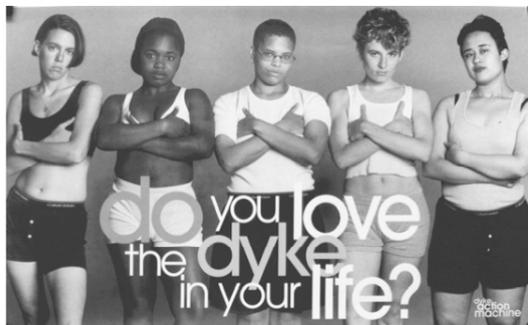


- Die Beschilderung beschränkt sich auf Angaben zum Künstler, zum Titel und zum Entstehungsjahr. Auf didaktische Hinweise wird großzügig und absichtlich verzichtet. Die Kunstwerke, so wird angenommen, haben von sich aus die Macht, den Einzelnen zu ästhetischer Erleuchtung zu verhelfen. Diese kunstinstitutionelle Praxis der Entkontextualisierung verwischt die Einbettung der künstlerischen Produktionsfelder und Kommunikationsgemeinschaften in bestimmte historische und politische Prozesse sowie deren Verarbeitung in den Werken.
- Manifeste und Zeitschriften der Avantgarde, wenn überhaupt berücksichtigt, werden in Vitrinen verschlossen oder auf historische Weise als politische Momentaufnahmen, Nebeneffekte oder Entgleisungen von der »eigentlichen« Kunst der Avantgarde entkoppelt. Gerade das Ausklammern des gesellschaftlichen Kontextes und des politischen Impetus der Gruppierungen verhindert, dass die avantgardistischen Tendenzen überhaupt verständlich werden.
- Alle wissen, dass einzelne Werke berühmter Künstler mit hohen Preisen gehandelt werden. In den Ausstellungssälen herrscht feierliche Stille. Aufsichtspersonal wacht darüber, dass die Kunstwerke nicht berührt werden. Dadurch werden Kunstwerke mit dem Flair von sakralen Luxusgütern ausgestattet, deren künstlerischen Gehalt nur wenige, mit der Gabe des künstlerischen Blickes Begnadete wirklich bemessen können. Alle kennen die Preise, aber nicht die Werte.
- Die gängige Ausstellungspraxis folgt einem kunsthistorischen Schematismus, durch den künstlerische Gruppierungen und deren Werke in eine Abfolge von »Stilen« – vom Impressionismus über Fauvismus, Expressionismus, Kubismus bis Surrealismus – gebracht werden. Sie orientiert sich wesentlich an formalen Gestaltungskriterien. Eine Betrachtungsweise jedoch, die Farben und Formen ins Zentrum rückt, entspricht einem ästhetischen Empfinden, das prüft, ob ein Bild oder eine Skulptur zum Sofa, in die Arztpraxis oder zu den Vorhängen passt. Das gestaltete Sujet, der Gehalt bleibt dabei auf der Strecke.
- Die Präsentation isolierter Einzelwerke fördert eine Auffassung, die Werke als meisterhafte Schöpfungen begnadeter Genies zu betrachten. Dagegen haben die Avantgardisten den Zweck ihrer Arbeit in der gesellschaftlichen Veränderung gesehen. Diese originellen Denker empfanden sich als Teile konkreter Kommunikationskollektive, deshalb ist die Geschichte der Kollektive wichtiger als die einzelner »charismatischer« Subjekte.

Wie die historische Avantgarde in das Prokrustesbett der Musealisierung gezwungen wird, verfahren unsere Museen auch mit dem US-amerikanischen Postmodernismus.

Werke der Pop Art, in ihrer Entstehungsphase als Neo-Dadaismus verstanden, werden wie Gemälde der »autonomen« Kunst präsentiert. Psychedelische Plakate sind aus dem Kunstmuseum ausgeschlossen. Happening und Fluxus gelten als verzichtbar für die Darstellung künstlerischen Entwicklungen. Genauso ignorant wie diesen Entwicklungen der 1960er Jahre gegenüber verhalten sich die deutschen Kunstmuseen zu den jüngeren Entwicklungen des Postmodernismus, zu denen beispielsweise die Künstler Gran Fury, Gang, fierce pussy oder DAM! zählen.

In unseren Kunst-»Tempeln« wird die Kunst in einer Weise serviert, die das behäbige Bildungsbürgertum in seiner Feierabendruhe nicht stört. Eklektizismus ist zum alles beherrschenden Prinzip des deutschen Ausstellungswesens geworden. Produktive Rezeptions- und aktivierende Lernprozesse werden systematisch unterbunden. Die Atmosphäre des



Kunstmuseums entspricht der religiösen Stille sakraler Stätten und der behäbigen Ruhe eines Teekränzchens. Dagegen ist ein Fernsehprogramm oder das Surfen im Internet

höchst lebendig. Denn dort hat man eine potenziell höhere Chance, auf die tatsächlichen Probleme zu stoßen, mit denen wir uns heute auseinandersetzen müssen.

Das wollten und wollen aber auch die avantgardistischen Bewegungen. Wir fordern eine Präsentationspraxis, die der Kunst nicht durch museale Zurichtung die Zähne zieht und das Museum nicht zu einer Art Reliquiensammlung der bürgerlichen Gesellschaft verkommen lässt. Wir wollen soziale und politische Kontexte im Museum. Denn jedes Werk hat eine Tendenz, uns interessieren dabei die Unterschiede und die Widersprüche. Wir möchten, dass Auseinandersetzungen den Museumssaal beleben. Manifeste, Flugblätter, Plakate von Künstlern und Künstlerkollektiven können die museale Ruhe der Bilderwelt lockern. Statt Ruhe und Beschaulichkeit wünschen wir uns engagierte Diskussionen.

Mit unserem Band »Avantgarden und Politik« möchten wir einen Anstoß geben. Als Kultursoziologen rufen wir alle Kunstaktivisten, kre-

ativen Designer und Kunsthistoriker auf, dem Kunstmuseum zu mehr Lebendigkeit zu verhelfen!

Autorinnen und Autoren

Douglas Crimp, Professor of Art History and Visual and Cultural Studies, lehrt an der University of Rochester (New York). Ins Deutsche übersetzt wurde das Buch: *Über die Ruinen des Museums*, Dresden – Basel 1996: Verlag der Kunst. Ein weiteres wichtiges Buch ist: *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics*, Cambridge (Massachusetts) – London (England) 2002: The MIT Press.

Joy Episalla, Multimediakünstlerin und Aktivistin, arbeitet und lebt in New York City. Vorstandsmitglied der TAG Treatment Action Group und der Gesso Stiftung. Episallas Fotografien, Videos und Skulpturen wurden vielmals in den USA und im Ausland ausgestellt, u.a. im Wexner Center for the Arts, dem Phoenix Art Museum, Mercer Union (Toronto), Studio 1.1 (London) sowie Aeroplastics Contemporary in Brüssel. Im Jahr 2003 erhielt sie den Louis Comfort Tiffany Foundation Award.

Udo Göttlich, Priv.-Doz. Dr., lehrt am Institut für Soziologie der Universität Duisburg-Essen und als Gastprofessor am Institut für Medien- und Kommunikationswissenschaft der Universität Klagenfurt. Forschungsschwerpunkte: Medien-, Kommunikations- und Kulturosoziologie, Cultural Studies, Soziologische Theorien. Aktuelle Publikation: *Die Kreativität des Handelns in der Medienaneignung. Zur handlungstheoretischen Kritik der Wirkungs- und Rezeptionsforschung*, 2006.

Caroline Hartge, Studium der Anglistik, Hispanistik und Geographie in Gießen und Exeter /UK (Diplom). Seit 1999 Assistentin bei der Literaturagentur Thomas Schlück in Garbsen. Publierte nach Arbeiten zu

deutschsprachigen Literaturzeitschriften der Gegenkultur und Übersetzungen US-amerikanischer Lyrik zuletzt ihren siebten Gedichtband *Wilde Brombeeren* (Verlag Peter Engstler, Ostheim /Rhön, 2008). 2009.

Lutz Hieber, Univ.-Prof. Dr., lehrt an der Leibniz Universität Hannover. Seine Forschungsschwerpunkte sind Kulturosoziologie, Soziale Bewegungen, Soziologische Theorie, Queer Theory. Jüngstes Buch: *Lutz Hieber/ Andreas Urban: KörperFormen – Mode Macht Erotik*. 2008. Schriften des Historischen Museums Hannover, Bd. 32. Letzte Ausstellung: *Break the Rules! – Sammlungen Hieber/ Theising*, Mannheimer Kunstverein, 2008.

Ines Katenhusen, Dr., ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Referentin für Internationales an der Philosophischen Fakultät der Leibniz Universität Hannover. Sie lehrt zu Aspekten der Kultur- und Sozialgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert. Seit 2000 forscht sie über den deutsch-amerikanischen Kunsthistoriker und Museumsdirektor Alexander Dornier und veröffentlichte in diesem Zusammenhang in deutschen und internationalen Publikationen.

Stephan Moebius, o. Univ.-Prof. Dr., Lehrstuhl für Soziologische Theorie und Ideengeschichte am Institut für Soziologie der Karl-Franzens-Universität Graz. Forschungsschwerpunkte sind Kulturosoziologie, Soziologische Theorie, Ideengeschichte, Religionssoziologie, Surrealismus. Jüngste Monographie: *Kultur. Einführung in die Kulturosoziologie*, 2009. Web: www.stephanmoebius.de

Carrie Moyer ist Künstlerin und Autorin aus New York sowie Assistant Professor und Direktorin des Graduate Painting Program der Rhode Island School of Design. Jüngste Ausstellungen: *That Was Then... This is Now* im PS1/MoMA und *Carrie Moyer: Painting Propaganda* im American University Museum.

Jessica Nitsche, Dr., Literatur- und Medienwissenschaftlerin, lehrt derzeit am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Frankfurt am Main wie auch am Institut für Kommunikationswissenschaften in Bonn. Jüngste Publikationen: *Dem Tod ins Auge (ge)sehen. Protagonistinnen der Fotografiethorie bei Döblin, Kracauer, Barthes und Benjamin*, 2008. *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, 2009 (i. E.).

Ulrike Wohler, Dr., Soziologin, tätig als freiberufliche Trainerin, Beraterin und Tänzerin. Jüngstes Buch: *Weiblicher Exhibitionismus – Eine*

kultursoziologische Untersuchung zum postmodernen Frauenbild in Kunst und Alltagskultur, 2009 (i. E.).

Tasos Zembylas, Univ.-Prof. Dr., lehrt am Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Jüngste Buchpublikationen: Kulturbetriebsforschung. Ansätze und Perspektiven der Kulturbetriebslehre (mit Peter Tschmuck), 2006; Wissen, Können und literarisches Schreiben. Eine Epistemologie der künstlerischen Praxis (mit Claudia Dürr).

Sozialtheorie



ULRICH BRÖCKLING,
ROBERT FEUSTEL (HG.)
Das Politische denken
Zeitgenössische Positionen

September 2009, ca. 300 Seiten, kart.,
ca. 24,80 €, ISBN 978-3-8376-1160-1



ANDREA D. BÜHRMANN,
WERNER SCHNEIDER
Vom Diskurs zum Dispositiv
Eine Einführung in die
Dispositivanalyse

2008, 180 Seiten, kart., 15,80 €,
ISBN 978-3-89942-818-6



GEORG GLASZE,
ANNIKA MATTISSEK (HG.)
Handbuch Diskurs und Raum
Theorien und Methoden für die
Humangeographie sowie die sozial- und
kulturwissenschaftliche Raumforschung

September 2009, ca. 274 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., ca. 19,80 €,
ISBN 978-3-8376-1155-7

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Sozialtheorie



KAY JUNGE, DANIEL SUBER,
GEROLD GERBER (HG.)
Erleben, Erleiden, Erfahren
Die Konstitution sozialen Sinns jenseits
instrumenteller Vernunft

2008, 514 Seiten, kart., 33,80 €,
ISBN 978-3-89942-829-2



ANDREAS RECKWITZ
Unscharfe Grenzen
Perspektiven der Kulturosoziologie

2008, 358 Seiten, kart., 29,80 €,
ISBN 978-3-89942-917-6



GABRIELE WINKER, NINA DEGELE
Intersektionalität
Zur Analyse sozialer Ungleichheiten

Juni 2009, 166 Seiten, kart., 13,80 €,
ISBN 978-3-8376-1149-6

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Sozialtheorie

CLAUDIO ALTENHAIN,

ANJA DANILINA,

ERIK HILDEBRANDT,

STEFAN KAUSCH,

ANNEKATHRIN MÜLLER,

TOBIAS ROSCHER (HG.)

Von »Neuer Unterschicht« und Prekariat

Gesellschaftliche Verhältnisse
und Kategorien im Umbruch.

Kritische Perspektiven auf
aktuelle Debatten

2008, 238 Seiten, kart., 24,80 €,

ISBN 978-3-8376-1000-0

DIRK BAECKER,

MATTHIAS KETTNER,

DIRK RUSTEMEYER (HG.)

Über Kultur

Theorie und Praxis der
Kulturreflexion

2008, 278 Seiten, kart., 25,80 €,

ISBN 978-3-89942-965-7

GREGOR BONGAERTS

Verdrängungen des

Ökonomischen

Bourdieu's Theorie der Moderne

2008, 386 Seiten, kart., 29,80 €,

ISBN 978-3-89942-934-3

MICHAEL BUSCH, JAN JESKOW,

RÜDIGER STUTZ (HG.)

Zwischen Prekarisierung und Protest

Die Lebenslagen und
Generationsbilder von

Jugendlichen in Ost und West

Oktober 2009, ca. 450 Seiten, kart.,

ca. 29,80 €,

ISBN 978-3-8376-1203-5

JÖRG DÖRING,

TRISTAN THIELMANN (HG.)

Spatial Turn

Das Raumparadigma in den
Kultur- und Sozialwissenschaften

2008, 460 Seiten, kart., 29,80 €,

ISBN 978-3-89942-683-0

JOACHIM FISCHER,

HEIKE DELITZ (HG.)

Die Architektur der Gesellschaft

Theorien für die
Architektursoziologie

Mai 2009, 424 Seiten, kart., 29,80 €,

ISBN 978-3-8376-1137-3

MANFRED FÜLLSACK (HG.)

Verwerfungen moderner Arbeit

Zum Formwandel des
Produktiven

2008, 192 Seiten, kart., 20,80 €,

ISBN 978-3-89942-874-2

DANIEL HECHLER,

AXEL PHILIPPS (HG.)

Widerstand denken

Michel Foucault und die Grenzen
der Macht

2008, 282 Seiten, kart., 26,80 €,

ISBN 978-3-89942-830-8

MAX MILLER

Sozialtheorie

Eine Kritik aktueller

Theorieparadigmen.

Gesammelte Aufsätze

Oktober 2009, ca. 300 Seiten,

kart., ca. 27,80 €,

ISBN 978-3-89942-703-5

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de