

Kalte Kriege und heiße Nächte. Kunst der fünfziger und sechziger Jahre

Hans Dieter Huber
Hannelore Paflik-Huber

Nach 1945

Das Ende des 2. Weltkrieges bedeutete eine der größten Zäsuren des 20. Jahrhunderts, sowohl für Europa wie für Amerika und Asien. Die alliierten Siegermächte, die sich im Kampf gegen den Nationalsozialismus einig waren, entwickelten sich nun deutlich auseinander. Die Außenpolitik der Sowjetunion unter Stalin war auf strikte Expansion des kommunistischen Einflussbereiches angelegt, die amerikanische Außenpolitik auf Einbeziehung Deutschlands in die westlichen Wirtschaftsstrukturen und kulturellen Zusammenhänge. Die Konfrontationen zwischen der Sowjetunion und der USA in Deutschland führten Stück für Stück immer weiter zur Teilung des Landes, die im August 1961 mit dem Bau der Mauer auch ihren architektonisch sichtbaren Ausdruck fand. Die beiden Teile Deutschlands standen von Anfang an im Einflussbereich ihrer jeweiligen Besatzungsmacht. Die Sowjetische Besatzungszonen entwickelte sich strikt entlang den Maximen der Sowjetisierung der Gesellschaft. Die drei westlichen Besatzungszonen wurden zusammengeschlossen und orientierten sich von nun an eindeutig am Westen als kulturellem und wirtschaftlichem Vorbild.

Die Differenzen zwischen der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland und den Westmächten verschärften sich im Laufe der Jahre mehr und mehr und steuerten direkt auf den so genannten Kalten Krieg zu, der globalen Konfrontation zwischen der USA und der UdSSR als hochgerüstete Supermächte.

Die lähmende Angst vor der Atombombe gehört ebenso zu diesem Jahrzehnt wie die beflügelnde Aussicht auf immer bessere Lebensbedingungen, welche die Menschen in USA und Europa zu einem entspannten Optimismus antrieb. Dabei stellte sich die Wiederherstellung gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Stabilität für die Sieger anders dar als für die Besiegten, die außer dem Dach über ihrem Kopf auch ihre moralische Identität verloren hatten. Sie sahen sich vor eine doppelte Aufgabe gestellt: praktischer Wiederaufbau und Entwurf einer neuen gesellschaftlichen Verfassung und dies noch in der Rolle der Schuldigen. Allerdings muss man hinzufügen, dass die Alliierten nicht mehr den Fehler der Versailler Friedensverträge wiederholten und von Deutschland hohe Reparationszahlungen verlangt. Ganz im Gegenteil wurde mit Hilfe des Marshall-Planes Deutschland eine massive Wirtschaftshilfe zum Wiederaufbau zuteil. Dieser Antrieb der Wiederaufbauzeit mündete zu Beginn des 60er Jahre in Westdeutschland in die Zeit des so genannten Wirtschaftswunders, einer der ersten Wohlstandszeiten des 20. Jahrhunderts.

Die 50er Jahre waren also von einer starken Ambivalenz gekennzeichnet: einmal von einem vorsichtigen, aber schnell stärker werdenden Wirtschaftsoptimismus, andererseits von existentiellen Ängsten angesichts der ständigen Bedrohung durch die Atombombe und die Overkill-Kapazitäten der Großmächte.

Überschattet wurde eine freie und entkrampfte Entwicklung der Kunst in West- und Ostdeutschland vor allem von der insgesamt unseligen Debatte, ob man nun lieber gegenständlich oder abstrakt arbeiten sollte. So wurde z.B. 1955 Karl Hofer an der Akademie der Künste in Berlin von Will Grohmann angegriffen, den er selbst als Kollegen an die Hochschule geholt hatte, weil er sich für eine gegenständliche Malerei eingesetzt

hat. Der Absurditäten noch nicht genug, wird der Stuttgarter Maler und Akademielehrer Willi Baumeister 1950 im Darmstädter Gespräch „Das Menschenbild unserer Zeit“ von dem Kunsthistoriker Hans Sedlmayr dafür angegriffen, dass er ungegenständlich malt. Er wurde des Verlustes der Mitte bezichtigt. Es gab folglich ähnlich dem Kalten Krieg in der Politik auch einen Kalten Krieg in der Kunst, zwischen Ost und West, zwischen „kosmopolitischem Imperialismus“ und der „Diktatur des Proletariats“ zwischen Formalismus, abstrakter Kunst, Autonomie, Individualismus auf der einen Seite und einer sozial engagierten, gesellschaftsbezogenen, realistischen Kunst auf der anderen Seite. Vom heutigen Standpunkt aus gesehen, finden wir diese Debatte in vielerlei Hinsicht lächerlich, die mit dogmatischen und rechthaberischen Ansprüchen und Besserwisserei auf eine angeblich „bessere oder höhere Wahrheit“ Bezug nahm. Wer in den 50er Jahren in Westdeutschland gegenständlich malte, musste sich daher gefallen lassen, dass er von westlichen Intellektuellen als Reaktionär beschimpft wurde. Karl Hofer sagte von sich selbst:

Mein Behältnis trägt das Etikett: verkalkt, zurückgeblieben, gegenständlich.¹

Diese besondere Situation hatte auch zur Folge, dass man sich stattdessen nach Amerika ausrichtete. In den USA war der Abstrakte Expressionismus der New Yorker Schule das Nonplusultra. Als abstrakter Künstler, vor allem in der Sowjetischen Besatzungszone und später in der DDR, wurde man dagegen des subjektivistischen Formalismus bezichtigt.

Die Malerei der 50er Jahre im Westen lässt sich unter mehreren Gesichtspunkten erfassen. In Amerika entwickelt sich Ende der 40er Jahre der so genannte Abstrakte Expressionismus, in Paris die Ecole de Paris und in Deutschland das so genannte Informel. Die Malerei der 50er Jahre ist der letzte große, relativ homogene, Zeitstil dieses Jahrhunderts. Zum einen geht es um die Auflösung einer geordneten Formkomposition und ihres symbolischen Ausdrucksgehaltes in der persönlichen, authentischen, echten Spur, in der subjektiven Geste des Künstlers und im Zufall. Damit reflektiert die Kunst des Informel bei aller Subjektivität und scheinbarer Weltabgewandtheit genau die Fragen ihrer Zeit: der Vorherrschaft des rationalen Materialismus, der ungelösten Existenzberechtigung des Subjekts, das sich in seiner Spur, das es im Leben hinterlässt, jeden Tag immer wieder von Neuem beweisen muss. Politisch gesehen ist es die Zeit des 1. Indochina-Krieges (1946 bis 1954) und des Koreakrieges (1950 bis 1953). Geistesgeschichtlich ist es die Periode des philosophischen Existentialismus.²

Informel

Das Thema ist also das Informe, das Formlose und dessen Gestaltung beziehungsweise seine Sichtbarmachung durch und auf einem Bild. Daneben wird die Materialität des Bildes verhandelt. Die Materialität der verwendeten Pigmente und Bindemittel, die materiellen Eigenschaften von Farbe, Sand und Leinwand werden selbst zum Thema der Darstellung. Dieser künstlerische Materialismus geht zeitlich parallel mit dem wissenschaftlichen Materialismus in der Naturwissenschaft, der im sog. *mind-body-problem* (am Besten mit Geist-Körper-Dualismus übersetzt) seinen philosophischen Ausdruck findet.

Die künstlerischen Auseinandersetzungen eines Großteils der Kunst der 50er Jahre speisen sich folglich aus zwei Polen beziehungsweise zwei Extremen: Einerseits aus der Betonung der Materialität, aber auch aus ihrer dialektischen Gegenbewegung: der Betonung des Immateriellen, des Geistigen und des Konzeptuellen, der Idee.

In dem Moment, in dem verschiedene amerikanische, deutsche, italienische oder französische Künstler die Bedingungen der Materialität der Kunst genauer untersuchten, mussten sie natürlich damit rechnen, dass man sich auch über die Gegenseite Gedanken machte: eine Gegenbewegung zu provozieren, die genau das Gegenteil dessen stark machte, was die Maler des Informel extrem subjektiv und einseitig in ihren Werken forcierten. Wenn man die Komplexität des Mannigfaltigen und der Wirklichkeit mehr und mehr reduziert, indem man, wie die klassische Moderne, den dargestellten Gegenstand herauspräpariert oder wie im Abstrakten Expressionismus und im Informel letztendlich auch noch die Komposition aufgibt, dann bleibt am Schluss nur noch der materielle Träger selbst, als Basis einer wie immer gearteten subjektiven künstlerischen Praxis, übrig.

Eine grundsätzliche andere Möglichkeit besteht darin, über die angestrebte Materielosigkeit einen Sprung in die Immaterialität zu vollziehen. Das heißt, von der dunklen Materie zum immateriellen Licht und zur geistigen Idee überzugehen und jegliche Form von Bindung an materielle Träger soweit wie möglich aufzugeben. Im Prinzip ist dies wiederum nur in einem neuen Idealismus möglich. Denn das Immaterielle können wir nur geistig denken, wir können es nicht schauen oder be-greifen. Alles Sichtbare oder Be-Greifbare ist in dieser Position ein Abbild des nur geistig Intelligiblen. Diese zweite Möglichkeit oder Richtung wurde von Künstlern wie Lucio Fontana, Yves Klein oder den Künstlern der ZERO-Gruppe wie Heinz Mack, Günther Uecker und Otto Piene bevorzugt. Sie nennen ihr Manifest von 1963 daher folgerichtig „Zero Der neue Idealismus“.

Schwellensituation um 1960

In den Jahren vor 1960 erkennen wir heute eine der wichtigsten Schwellensituationen des 20. Jahrhunderts, in der der Begriff des Kunstwerks gleichzeitig von verschiedenen Künstlern in Frage gestellt wurde. Hier wurden die ersten Vorarbeiten zu den entscheidenden Erweiterungen des Kunstbegriffes um 1960 herum gelegt. Hinzukommt, dass in diesen Jahren Marcel Duchamp, der in den 40er und 50er Jahren in New York weit gehend unbeachtet gearbeitet hat, nun von den jungen Künstlern als wichtiger Vorläufer wieder entdeckt wird. 1959 findet die bedeutende Retrospektive im Pasadena Art Museum in Amerika statt, die seine überragende Bedeutung für die klassische Moderne und für die Gegenwartskunst wieder in Erinnerung ruft.

Wenn man die Materialität des Kunstwerkes überbetont, verstärkt thematisiert oder forciert, gibt es zwei prinzipielle Möglichkeiten: die Konsequenz des Obszönen, Schmutzigen und Chaotischen, oder den Überstieg ins Immaterielle.³ Wenn man im Sinne eines künstlerischen Reduktionismus in der Tradition der klassischen Moderne versucht, auch noch die spezifische Materialität des Kunstwerkes zu eliminieren, landet man letztendlich bei der Idee an sich. Man gelangt zu der Einsicht, dass die materielle Realisierung des Kunstwerkes gar nicht mehr wichtig

ist, sondern bereits das Konzept oder die Idee genügt. Hier ist man schlussendlich und konsequenterweise bei der Konzeptkunst angelegt, wie sie 1963 im Gründungsdokument der Concept Art von Henry Flynt definiert wurde:

Concept art is first of all an art of which the material is Concept ... Concept art is a kind of art of which the material is language⁴

Die Arbeit mit dem Immateriellen markiert eine historische Schnittstelle zwischen der Kunst der 50er und der 60er Jahre. Es ist die Schnittstelle zwischen Kaltem Krieg, physikalischem Materialismus und Konfrontation auf der einen Seite und einem immateriellen Holismus, einer ganzheitlichen Vorstellung von Kunst und Leben, wie sie die frühen 60er kennzeichnet. Getreu der Vorhersage des französischen Schriftstellers Georges Bataille befinden sich die Künstler, die das Immaterielle entwickeln wollen, wieder bei einem philosophischen Idealismus.

ZERO

Die Auseinandersetzung mit Licht, Feuer, Luft oder immateriellen und temporären Phänomenen, wie sie sich bereits in der ZERO-Gruppe Düsseldorf andeutet, bei Günther Uecker, Heinz Mack, Otto Piene, aber auch bei Lucio Fontana und dem frühen Christo, weist auf diese generelle Umorientierung hin.

Die ZERO-Bewegung ist die erste europäische Bewegung nach 1945. Sie ist auch eines der frühesten Beispiele für ein Netzwerk aus Künstlern verschiedener Nationen und verschiedener Kunststile, die über Länder- und Sprachgrenzen hinweg zusammenarbeiten. Sie stellen sowohl den klassischen Begriff des Kunstwerkes in Frage, also auch den traditionellen Begriff des einzeln arbeitenden Künstlers, indem sie teilweise Gruppenarbeiten zusammen realisieren und ausstellen.

Zur Zero-Bewegung gehören in Italien vor allem Lucio Fontana, Piero Manzoni, Enrico Castellani sowie die Künstlerin Dadamaino. Besonders die Arbeiten des älteren, in Argentinien geborenen Lucio Fontana und des jüngeren Piero Manzoni suchen in ihrer Radikalität und richtungsweisenden Konzeption bis heute ihresgleichen.

An seinen Werken zeigt sich deutlich, mit welcher Radikalität Künstler wie Piero Manzoni oder Yves Klein an der Schwelle zu den 60er Jahren Konventionen und Traditionen radikal in Frage stellen. Sie entwickeln dazu neue Strategien: Aktionen, deklarative Akte, einfache Gesten. In Frage gestellt oder kritisch überprüft werden der Begriff des Kunstwerkes, der bisher meist ein statisches und begrenztes Objekt meinte sowie der Begriff des Künstlers, der ebenfalls einer radikalen Revision unterzogen wird. Ab 1961 signierte Manzoni lebendige Personen oder bestimmte Körperteile als Kunstwerke. Dazu zählten neben einigen wenig bekleideten Damen auch Künstlerfreunde wie Marcel Broodthaers, Henk Peters oder der Schriftsteller Umberto Eco. Die solchermaßen von Manzoni signierten Personen erhielten ein schriftliches Zertifikat in französischer und auf der Rückseite in englischer Sprache. Statt einer Carte d'Identite gab es nun eine Carte d'Authenticite, ein Echtheitszertifikat. Umberto Eco erinnert sich 1994 daran:

Es ist wahr, daß mich Piero Manzoni eines Tages auf dem Handgelenk signierte, wie er dies mit einigen Freunden tat, um sie in Kunstwerke zu verwandeln. Die Tinte ist dann langsam verblaßt, obwohl ich mir

*zwei Wochen den rechten Arm nicht gewaschen habe. Aber das ist das Problem von zukünftigen Restauratoren. Ich bleibe ein Kunstwerk von Piero Manzoni und bin glücklich, daß er mich auf diese Weise unsterblich gemacht hat und mich nicht in eines seiner berühmten Schächtelchen gesteckt hat.*⁵

Man kann die künstlerischen Arbeiten der Gruppe ZERO im Prinzip als eine Gegenreaktion gegen die bedeutungsschweren, existentialistischen Werke des europäischen Informel ansehen. Die Zero-Künstler bedienten sich wiederum, wie schon zuvor große Teile der klassischen Moderne, der bewährten Strategie der Verbreitungsmedien „Manifest“ plus „Zeitschrift“. Die Zeitschrift hieß ZERO und erschien in drei Nummern: zwei Ausgaben entstanden 1958 und eine 1961. Darin wurden Texte der beteiligten Künstler, sowie von Freunden abgedruckt, und zwar zu den Themen wie Farbe, dynamische Strukturen, Licht, Ruhe und Unruhe, Exaktheit und Unexaktheit.

Die theoretische Auseinandersetzung wird also vom Bild weg zu den Rahmenbedingungen des Bildes verlagert, speziell der Rolle von Licht und Beleuchtung, die sie in der Wahrnehmung spielt. Nachdem in der Kunst der klassischen Moderne und der Nachkriegskunst alle Bereiche erarbeitet werden, die abstrakte Form-Farb-Komposition, die Materialität des Bildträgers, wendet sich die Kunst nun den Rahmenbedingungen und Grundvoraussetzungen der Kunst zu. Dies betrifft um 1960 verschiedene Formen der strukturellen Kopplung des Kunstwerkes mit seiner Umgebung, wie Licht, Beleuchtung und ganz wesentlich dem Betrachter. Sie werden nun in den Kunstwerken selbst thematisiert. Damit erreicht die Kunst der 60er Jahre eine neue Stufe von Selbstreferentialität. Sie bezieht sich auf sich selbst, thematisiert ihre eigenen Voraussetzungen und Bedingungen und wird somit immer stärker selbstreflexiv. Erst später, ab etwa 1970 kommt die gezielte Präparierung, Inszenierung oder Gestaltung des Ausstellungsraumes - Bruce Nauman, Dan Graham-hinzu, sowie die Thematisierung der institutionellen Bedingungen der Ausstellungspräsentation durch Künstler wie Marcel Broodthaers, Daniel Buren, oder Michael Asher.

Insgesamt steht die Kunst der ZERO- Gruppe an der Schwelle des Überganges von den 50ern zu den 60er Jahren. Sie entwickelt sich aus einer Ablösung von der Malerei des Informel und des Tachismus. Als ein vordergründiges Ziel erscheint eine heitere, helle, lichthafte Immaterialisierung des Bildes. ZERO entwickelt neue Formen der Gemeinschafts- und Gruppenarbeit, es entstehen gemeinsame Aktionen und Happenings, die bereits die Fluxusbewegung der 60er Jahre einleiten oder ein wenig antizipieren. Ein anderes verdecktes Ziel der Gruppe ist der Ausgriff von der autonomen Bildoberfläche auf die Bedingungen und Möglichkeiten des Bildes selbst. Dies äußert sich in der starken Thematisierung von Licht als der wichtigsten Rahmenbedingung des Sehens und es äußert sich in einem generellen neuen Bewusstsein für die strukturellen Kopplungen mit der Umwelt, seien es nun Wind, Gas, Feuer oder Wasser.

Pop Art

Die Kunst des Abstrakten Expressionismus war eine Kunst der existentiellen Selbstbefragung. Sie war ernst, schwermütig, individualistisch, nach innen gekehrt, auf sich selbst bezogen, autistisch. Die Biographien der Künstler waren entsprechend schwierig und kompliziert. Macho-Attitüden, Alkoholprobleme, Autounfälle und Selbstmordversuche kennzeichneten die Generation der abstrakten Expressionisten. Ganz anders dagegen, man könnte fast sagen, von einer „unendlichen Leichtigkeit des Seins“ getragen, lesen sich die Lebensläufe der Pop-Künstler. Nicht nach innen, sondern nach außen, auf die Dinge des Alltags und die Ästhetik der Konsumgesellschaft, ist nun der Blick gerichtet. Statt Bilder für die Ewigkeit zu malen, setzt man auf das Vergängliche, das Ephemere, die Party, den Club und die heißen Nächte.

Zu Beginn der 60er Jahre scheinen die kulturellen, politischen und sozialen Verkrustungen der Gesellschaft überall zu explodieren. Der Kalte Krieg der Systeme weicht dem Flower-Power, der Hippie-Bewegung, dem „Make Love Not War“, der Frauenemanzipation, einer neuen Lässigkeit und Coolness im Umgang mit den kulturellen Werten und Symbolen, die nicht mehr geachtet und respektiert, sondern als modische Accessoires benutzt werden, wie zum Beispiel die amerikanische Flagge als Sitzbezug für die Corvette, der amerikanische Kampfparka als Friedens-Hippie-Outwear oder die afghanische Paschtunen-Felljacke als Ausdruck der Bewusstseinsweiterung durch Drogen. Innerhalb kürzester Zeit entwickeln sich zahlreiche neue künstlerische Stile parallel und unabhängig nebeneinander: Pop Art, Minimal Art, Land Art, Concept Art, fotografischer Realismus, Fluxus, Happening, Performance Art.

In den Wissenschaften findet ebenfalls eine grundlegende Wende statt. Neue Ansätze, neue Theorien, neue Methoden werden erfunden und erstritten. Man bezeichnet diesen Übergang in den Humanwissenschaften als *cognitive turn*, der eine Abkehr von der Psychophysik, dem Behaviourismus und seinen Reiz-Reaktions-Schemata der fünfziger Jahre bedeutete.⁶ Die wesentliche Funktion des emotional-kognitiven Apparates des menschlichen Organismus für das Verstehen und Begreifen der Kunst und des Selbst wird nun erkannt. Für viele ist die Zeit ab etwa 1964 die Zeit, in der die Moderne endet und die Postmoderne beginnt.

Bei der Pop Art muss man verschiedene Anfänge voneinander unterscheiden. Es gibt einen sehr frühen Beginn in England, dann folgt der Beginn der Pop Art in New York und schließlich differenzieren sich mit einiger zeitlicher Verspätung auch in Kontinentaleuropa vergleichbare Ansätze heraus, wie in Deutschland.

Die Pop-Art wurde ursprünglich als Neo-Dada bezeichnet, was die enge formale Beziehung zu den dadaistischen und surrealistischen Ansätzen verdeutlicht. Es geht aber nicht um eine ähnliche Antihaltung, die alles Bürgerliche verachtet, wie bei Dada, oder um die Erforschung des Unbewussten und Nicht-Intentionalen, sondern es geht um die Ästhetik des Alltags, der Alltagsgegenstände von Konsum und Design, sprich um die Ästhetik der Waren.

1952 wird in London die Independent Group gegründet, eine Gruppe von jungen Künstlern, Kritikern, Fotografen, Architekten und Designern. Zu ihnen gehörten der Bildhauer Eduardo Paolozzi, der Künstler und Designer Richard Hamilton, der Kunsthistoriker Lawrence Alloway, die Architekten Alison und Peter Smithson. Sie diskutierten intensiv die

Beziehung von Kunst und Massenmedien, Werbung, Design, also der populären Künste. 1956 findet eine der einflussreichsten Ausstellungen der 50er Jahre in England statt: „*This Is Tomorrow*“ in der Londoner Whitechapel Gallery. Für diese Ausstellung entsteht die berühmte Collage von Richard Hamilton „Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?“ (Was macht das Zuhause von heute nur so anders, so anziehend?), die sich heute im Besitz der Kunsthalle Tübingen befindet.

In New York setzten sich die beiden jungen Künstler Robert Rauschenberg und Jasper Johns abrupt vom Abstrakten Expressionismus ab. Die Werke Beider sind oftmals Herausforderungen an den Betrachter und hinterfragen bestimmte Bedingungen und Möglichkeiten von Malerei und Skulptur. Eine grundlegende Skepsis, Ambivalenz oder Unsicherheit über das Funktionieren bildhafter Darstellungssysteme spricht aus allen ihren Arbeiten. Sie bilden einen hintergründigen und skeptischen Meta-Diskurs zur Kunst. Die Ideen einer Kunst, die sich mehr den Alltagsdingen und der Warenästhetik zuwendet als existentielle Themen personaler Identität zu bearbeiten, gewichtet natürlich auch die Rolle des Betrachters anders. So kommt zum Schluss treffend Robert Rauschenberg zu Wort:

Ich folge meiner Kunst gerne bis zu den Leuten, weil sie erst fertig wird in den Köpfen derer, die es sehen.⁷ Es ist kein Unterschied zwischen Künstler und Betrachter.⁸

Zusammenfassend kann man festhalten, dass in den fünfziger Jahren die Grundlagen und Voraussetzungen für die radikalen Verschiebungen und Brüche der sechziger Jahre gelegt wurden, die den Übergang zur Postmoderne kennzeichnen. Heute, am Beginn des 20. Jahrhunderts, finden wir vieler Orts Rückbezüge und Referenzen auf die ästhetischen Formulierungen und Paradigmen der sechziger Jahre. In der Retro-Ästhetik werden die Sechziger als ein Paradies der Kunst, der Freiheit und der unbegrenzten Möglichkeiten zitiert, von denen wir heute in den heißen Nächten nur noch träumen können.

¹ zit. nach: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 14, Heft 4, 1. Quartal 1998, S.15

² Albert Camus, Der Mythos von Sisyphos, Hamburg 1959; Jean-Paul Sartre, Das Sein und das Nichts, Hamburg 1952; Martin Esslin, Das Theater des Absurden, Hamburg 1965. Darin enthalten sind Texte von Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Fernando Arrabal u.a.

³ Vgl. Yve-Alain Bois, Rosalinde Krauss, l'informe, Ausstellungskatalog, Centre Georges Pompidou, Paris 1996

⁴ in: An Anthology. New York 1963, zit. nach: Renate Damsch-Wiehager (Hrsg) ZERO ITALIEN., Azimut/Azimuth 1959/60 in Mailand. Und heute. Ausstellungskatalog, Galerie der Stadt Esslingen Villa Merkel, Ostfildern 1995, S.10

⁵ ders. S.8

⁶ siehe hierzu: Thomas S. Kuhn, Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Frankfurt am Main, 1973. (Erstaufgabe in Chicago 1962)

⁷ zit. nach: Peter Iden, „Ich bemühe mich, mit dem, was ich tue, nicht vertraut zu sein“; in: Das Kunstwerk Nr. 6, XXIX 1976, November, S.6 und 7

⁸ zit. nach: Bernhard Kerber, Amerikanische Kunst seit 1945, Stuttgart 1971, S.106