

Künstlerische Arbeit und Erfahrungen von Realität

Originalveröffentlichung in: Abformungen : Widerspiegelung des Menschen in der objektiven Realität, Emsdetten 1973, S. 48-67 ; Bibliografie S. 70
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2025), DOI:
<https://doi.org/10.11588/artdok.00009688>

Die Ausstellung und Buchpublikation, die Prozeß und bisheriges Ergebnis einer Gruppenarbeit dokumentieren, stellen nicht den Anspruch, eine neue Kunstrichtung oder vollendete Kunstwerke vorzustellen. Sie sind vielmehr als Arbeitsbericht gedacht, durch dessen öffentliche Präsentation in verschiedenen Medien die Gruppe sich Stellungnahmen und neue Erkenntnisse erhofft, die sie in ihrer eigenen Arbeit weiterbringen können. – Künstlerische Traditionen und ästhetische Reflexionen werden daher in diesem Kommentar nicht angeführt, um die Arbeit der Gruppe zu legitimieren und im Kunstbetrieb zu etablieren. An sie wird vielmehr erinnert, um zu zeigen, an welche semantische Strukturen die Gruppe bereits anschließen konnte – ohne daß sie sich des

Traditionszusammenhanges immer bewußt war – und um den Versuch zu machen zu klären, wie weit die Gruppe mit ihren Überlegungen „auf der Höhe der Zeit“ ist oder aber hinter bereits Erreichtem zurückbleibt. Nur ein derart kritischer Kommentar scheint mir dem Versuch der Gruppe, den eigenen Arbeitsprozeß zur Diskussion zu stellen, angemessen zu sein. Die Gruppenarbeit ist aus einem Kurs der Fachhochschule für Design in Münster hervorgegangen, der damit begann, Probleme des Realismus theoretisch zu erörtern. Die Studenten verschiedener Fachrichtungen – der Malerei, Graphik, Keramik, aus dem technischen Bereich – haben ein Jahr lang an den selbst gestellten Problemen gearbeitet, wobei weder von vornherein



eine Vervollkommnung ihrer spezifischen technisch-künstlerischen Fertigkeiten, noch auch ein publikumsorientiertes Resultat zu erwarten war. Die gesamte Arbeit, jeder einzelne Schritt, wurde von der Gruppe gemeinsam durchdiskutiert, geplant und in seinen Konsequenzen besprochen. Erst später wurde die Ausführung der Abgüsse, der Diaserien und des Filmes arbeitsteilig zueingeführt.

Die theoretische Arbeit, die ohne befriedigende Ergebnisse blieb, stellte die Gruppe nach einem Semester zurück. Sie erkannte, daß für sie, ihrer Ausbildung gemäß, erst durch eigene praktische Arbeit Erfahrungen der Realität und deren Wiedergabe die Basis zu einer auch theoretisch formulierbaren Stellungnahme abgeben könne. Diese wurde

dann jedoch nicht mehr von der Gruppe selbst geleistet, sondern für die Buchpublikation Außenstehenden übertragen, die nicht von Anfang an mit der Gruppe zusammengearbeitet hatte. So ging die theoretische Reflexion nicht mit der künstlerischen Arbeit Hand in Hand, was eine Einschränkung des Versuchs der Gruppe bedeutete, künstlerische Arbeit rational zu gestalten.

Die Mittel und Techniken einer Rekonstruktion von Realität, um die es der Gruppe ging, lernte sie im Vollzug der Arbeit. Didaktisches Ziel dieses Kurses war es von Anfang an nicht, technische Fertigkeiten einzuüben, die dann später in der Berufspraxis der Designer oder freien Künstler mögliche Anwendung finden könnten; sondern dem zunächst vage vorgestellten Ziel entsprechend suchte man

nach adäquaten Medien, es zu realisieren. Das Erlernen von handwerklichen Fertigkeiten – niemand in der Gruppe hatte zuvor Abgüsse angefertigt oder einen Film gedreht – und die Frage nach deren Eignung, Realität modellhaft darzustellen, gingen Hand in Hand. Ohne dies bewußt intendiert zu haben, gab der Kurs ein Exempel forschenden Lernens.

Nächstliegende Realität war die Gruppe sich selbst. Sie begann damit, Abgüsse ihrer eigenen Hände, Arme und Beine herzustellen, schließlich den ganzen Körper einer Frau und eines Mannes aus der Gruppe abzuformen. Ziel dabei war, genaue Kenntnis des eigenen Körpers zu gewinnen, sein Volumen als Negativraum sichtbar werden



Die Arbeitsgänge werden mit der Videoanlage aufgezeichnet.

zu lassen, die Modellierung der Oberfläche mit allen Poren und Unebenheiten nachzuschaffen. Man dachte von Anfang an nicht an eine subjektiv gestaltete und interpretierte Wiedergabe der Körper, etwa in der Nachfolge von realistischem oder abstraktem Expressionismus oder auch von konstruktivistischen Kunstrichtungen. Vielmehr sollte so genau wie möglich die sinnlich erfahrbare Gestalt nachgebildet werden — ein Objektivismus, zu dem schon die Arbeit in der Gruppe zwang, bei der nicht jeder einzelne seine eigene Vorstellung verwirklichen konnte, sondern als Richtmaß die Überprüfbarkeit der Nachahmung an der Realität gelten mußte, der Standpunkt der Fremdbeobachtung. Deshalb dachte man von vornherein nicht an konventionelle bild-

hauerische Medien wie Holz, Metall oder Stein, sondern entschied sich für das Abgußverfahren in Gips, das die größtmögliche Genauigkeit im Detail garantierte.

Freilich erkannte man bald, daß ein derartiger detailrealistischer Positivismus nicht von weitgreifenden Fragen dispensieren konnte, die eine Stellungnahme der Gruppe erforderten und unter den Mitarbeitern ausdiskutiert werden mußten. Das begann damit, daß man die Figuren in einer bestimmten Haltung abgießen mußte, womit eine Auswahl aus möglichen Stellungen getroffen und eine wertende Entscheidung über die Bedeutung, die die Figuren vermitteln sollten, bereits angebahnt war. Nach einer Reihe von Versuchen entschied sich

die Gruppe dafür, beide Figuren, den Mann und die Frau, nicht in alltäglichen oder ungewöhnlichen Aktionen begriffen, sondern untätig einander zuzuordnen, ohne daß sie einander Teilnahme bezeugen, vielmehr die Frau mit sich selbst beschäftigt, der Mann vor sich hinblickend, ohne einen Gegenstand zu fixieren. Die semantischen Implikationen dieser gewählten Form waren der Gruppe dabei nicht voll bewußt.

Die Abgüsse, die zwei Mitglieder der Gruppe in einer bestimmten Haltung genau fixierten, befriedigten die Gruppe jedoch nicht. Sie fanden durch diese Methode, der Abnahme einer Totenmaske vergleichbar, ihr Leben nicht adäquat wiedergegeben. So wie das Abnehmen der Formen qualvoll für die

Schematische Darstellung der glasfaser-verstärkten Kunststoffform.

Seitenansicht



Schnitt A B



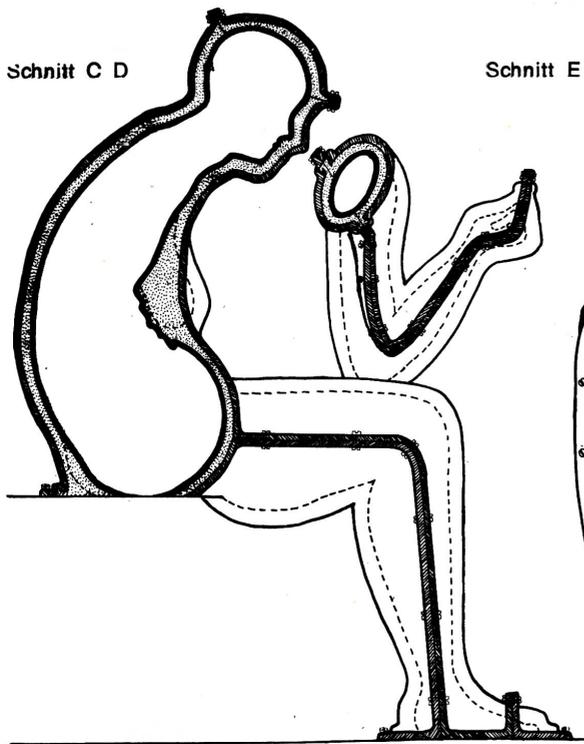
Modelle war, erschien ihnen die fertige künstlerische Form als Zwang und bei aller Genauigkeit abstrakt. Als abstrakt erkannte die Gruppe die Isolation, in der die abge-gossenen Figuren erschienen. Aus dem Zwang der künstlerischen Form, die als fixierend und Zusammenhänge negierend empfunden wurde, suchten sie herauszukommen, indem sie die Figuren in ein ihnen entsprechendes Milieu stellten. Gleichzeitig wurde dieser Schritt auch als Befreiung aus der Isolation empfunden, in der sich die Gruppe durch die alleinige Beschäftigung mit den eigenen künstlerisch-technischen Problemen wie durch die Beschränkung der Erfassung von Realität auf die Nachbildung ihrer selbst fühlten. Fortan sollten die Figuren weniger die eigene Situation der

Gruppe erkennbar werden lassen, als vielmehr sehr viel umfassender als exemplarisch für die des Durchschnittsbürgers in der BRD stehen. Damit nahm die Reichweite der Bedeutung zu, über die man sich mittels des jetzt angestrebten Ensembles zu verständigen suchte. Gleichzeitig wurde nun auch an ein mögliches Publikum gedacht, an das man sich wenden wollte.

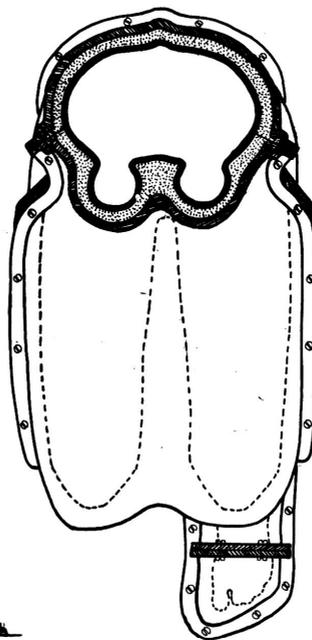
Als Milieu für die beiden Figuren wählte man – ebenfalls nach einer Serie von Versuchen – ein Wohnzimmer aus, als dem Zentrum familialer Interaktion, in dem das Beisammen von Mann und Frau und ihre inaktive Haltung nach Meinung der Gruppe ohne weiteres plausibel erscheinen mußten und die Identifikation des Publikums mit den Figuren ohne Schwierigkeiten möglich sein

sollte. Aus demselben Grunde entschied man sich auch dafür, diese Wohnzimmer-einrichtung nicht selbst, nach eigenem Geschmack, herzustellen, sondern sie zu übernehmen, so durchschnittlich wie möglich. Man ging zu einem führenden Möbelhaus und lieh eine Einrichtung aus, die zu den meistgekauften gehört. Dabei entsprach die Auswahl an Möbeln, die die Gruppe traf, nicht ganz dem, was ihr von dem Möbelhaus selbst empfohlen wurde und wie dieses sich, eine neue Möglichkeit der Werbung gern ergreifend, bei den Kunstbetrachtern repräsentiert sehen wollte. Während sich die Gruppe für durchschnittliche Einzelmöbel entschied, wollte das Möbelhaus Systemmöbel ausgestellt sehen, teurer und zudem das, wozu der

Schnitt C D



Schnitt E F



Käufer in letzter Zeit überredet werden soll. Denn hat er mit diesen Wohnelementen erst angefangen, gerät er unter Systemzwang: hat er die Couch erstanden, muß er auch die passenden Sessel kaufen, usw. Hier jedoch ist noch eine vergleichsweise „chaotische“ Einrichtung gezeigt, die aus lauter Einzelmöbeln besteht und jedenfalls insofern noch persönlich ist, als bei jedem Stück eine Entscheidung gefällt wurde. — Um die Serienmäßigkeit dieser Wohnzimmerstücke zu demonstrieren, hat die Gruppe eine ähnliche Einrichtung ein zweitesmal, wie zu einer Schaufensterdekoration, ohne die Figuren aufbauen lassen. Auswechselbar und nicht den selbst artikulierten Bedürfnissen angepaßt, ist diese Einrichtung den Menschen oktroyiert und fremd, nicht Reflex

der eigenen Person und Tätigkeit. Sie demonstriert nur noch die Zahlungsfähigkeit ihrer Bewohner. Der Mensch in seinem Milieu als einer entfremdeten, fetischisierten Wirklichkeit ist das, was die Gruppe vergegenwärtigen will. Ihr Konzept, hinter dem die Vorstellung von der Konsum- und Massengesellschaft steht, hat insofern noch teil an der dargestellten Entfremdung, als es — wie sich im Vergleich zu anderen künstlerischen Modellen sozialer Realität zeigen wird — diese Erscheinungsweise der Realität, so wie sie erfahren wird, nicht aufzubrechen vermag.

Das Interesse der Gruppe bestand nicht darin, Kunst zu machen und innerhalb der künstlerischen Richtungen der Gegenwart Position zu beziehen. Doch ihr Versuch,

Realität darzustellen und über diese eine Aussage zu geben, die einer weiteren Öffentlichkeit verständlich ist, mußte mittels der Medien artikuliert werden, die eine kunsthistorische Tradition im weiten Sinne bereitstellt. Die semantische Dimension ihrer Arbeit läßt sich daher erst im Rekurs auf die in sie eingegangenen Traditionen und deren Abwandlung und sie vorantreibenden Momente präzisieren.

Ein „Environment“, wie es unsere Gruppe hergestellt hat, dabei an künstlerische Erfindungen der 60er Jahre anschließend, manifestiert eine Abkehr vom Denkmalcharakter traditioneller Bildhauerkunst, deren Prinzip es war, Menschen als autonome Individuen zu kennzeichnen. Zweifel an dieser Autonomie bezeugt bereits die



GLASFASER VERSTÄRKTER KUNSTSTOFF

Glasverstärktes Polyester ist ein Material zur Herstellung von leichten Hohlkörpern, wie z. B. Karosserien, Tankbehältern, für den Schiffsbau, für den Formenbau etc.

Deckschichtharz oder Feinschicht als Oberflächenschicht:

Das Harz ist thixotrop, lichtstabilisiert, ungesättigt und in Styrol gelöst. Es wird unter Zusatz von 2 % Cobaltbeschleuniger (mit 1 % Metallgehalt), einer in Styrol gelösten Farbpaste, und 3 % Härter (MEKP, Methyläthylketonperoxyd) mittels einer Spritzpistole in die Form eingespritzt oder mit dem Pinsel verarbeitet.

Nach ca. 12 Min. bei 18° Raumtemperatur ist die Deckschicht geliert. Die Art und Menge des verwendeten Härter und Beschleunigers, ebenfalls die Raumtemperatur bestimmen die Topfzeit bzw. den Verarbeitungsspielraum.

Gestaltungsweise der Kunst der Jahrhundertwende, der wiener (literarische wie malerische) und der münchner Jugendstil. Dem Kubismus mit seinen geometrisierenden Tendenzen, durch die die dargestellten Menschen und die sie umgebenden Objekte einander angeglichen werden, liegt die häufig unbewußte Erkenntnis der Versachlichung der menschlichen Beziehungen, der Zerstörung des Individuums durch die als Bedrohung erfahrene zunehmende Technisierung der kapitalistischen Gesellschaft zugrunde. Das künstlerisch-technische Problem der kubistischen Malerei, die gegenseitige Durchdringung von Figur und Grund, findet in der zunehmend geforderten Anpassung des einzelnen an diese Gesellschaft und der Internalisierung ihrer sogenannten

Sachzwänge seine gesellschaftliche Begründung.

Übertragen in die Bildhauerkunst führte dasselbe Problem – so bereits in den frühen Werken von Archipenko und Lipchitz – zur Durchbrechung der Volumenplastik, der Durchdringung der menschlichen Gestalt mit dem sie umfassenden Raum. Bei einem dem Surrealismus nahestehenden Bildhauer wie González kehrte sich das Verhältnis von Volumen und Leerraum gegenüber der traditionellen Plastik dann um: seine luftigen, unfesten Gebilde umzeichnen nur noch allusiv Figuren.

Im wesentlichen montiert González wie auch der seinem Vorbild folgende frühe David Smith die Figuren aus Röhren, veraltetem technischen Gerät, industriellen „objets

trouvés“. Das Modellieren und Schaffen aus ungeformtem Material einstiger Bildhauerkunst wird bereits hier weitgehend abgelöst durch ein Konstruieren und Kombinieren vorgeformter Teile. Die Destruierung der denkmalhaften Plastik und die tendenzielle Entindividualisierung und Entmythologisierung des künstlerischen Arbeitsprozesses – beides Konsequenz aus der Bedrängung durch eine verdinglichte, technisierte Wirklichkeit – bedingen einander.

Trotz dieser entindividualisierenden Tendenzen ihrer Kunst wird doch von den kubistischen und surrealistischen Bildhauern das isolierte, individuelle Kunstobjekt als solches nicht infrage gestellt. Erst die holländische Künstlergruppe de Stijl und vor allem die russischen Konstruktivisten erkennen, daß

Es folgt das Einlaminiert von Glasmatten (je nach Verwendung: in den verschiedensten Verarbeitungsformen und Gewichten pro m²) getränkt in Harz wie oben beschrieben und zusätzlich mit 1 % DMA-Beschleuniger (Dimethylanilin) und 1,5 % Benzoylperoxyd in Pulverform. Das Einlaminiert wird mit dem Pinsel und/oder der Lammfellrolle ausgeführt.

Lösungsmittel zum Reinigen von Werkzeugen und Behältern: Aceton, Trichloräthylen, Methylenchlorid.

Verstärkungsmaterial: Materialien jeglicher Art, z. B. Hölzer, Eisen, Stoff, Aluminiumprofile etc.

Die technischen Angaben können und sollen nur unverbindlich beraten.

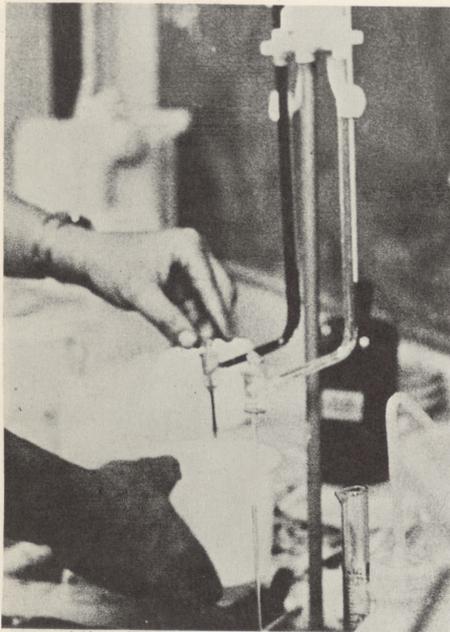


dies Kunstobjekt in seiner heutigen Gestalt durch die kapitalistische Gesellschaftsordnung konstituiert wird. Die Ablehnung des fetischisierten Kunstobjekts geht mit einer Kritik der gegenwärtigen westlichen Gesellschaft und ihrer Eigentumsverhältnisse überein, die zu der Isolierung der künstlerischen Arbeit und der Verdinglichung des künstlerischen Prozesses zwischen Künstler und seinem Publikum geführt haben. Eine anonyme Kunst ohne Besitzer ist nach Vantongerloo das Ziel. Konsequentermaßen verfochten diese Künstler das Aufgehen von Kunst und Wissenschaft, Kunst und Technik ineinander. Die wie idealtypische Architekturmodelle wirkenden Skulpturen Vantongerloos sind Ausdruck dieses Programms. Die Überzeugung von der eo ipso befrei-

den Macht der Produktivkraft Maschine und Technik liegt diesen künstlerischen Richtungen wie auch der „Proletkult“ und Walter Benjamins Theorie (vgl. Benjamin 1934) zugrunde, ganz im Gegensatz zu Tendenzen des Surrealismus, in denen die moderne Technisierung pessimistisch eingeschätzt wird. In der russischen Revolution sahen diese Künstler und Theoretiker die Voraussetzung für den adäquaten Einsatz ihrer als revolutionär verstandenen Kunst. – De Stijl- und Bauhauskünstler konnten über einen idealistischen Ansatzpunkt, den Versuch, die Gesellschaft durch Kunst zu heilen, nicht hinauskommen und damit nur an einer Ästhetisierung der Umwelt, jedoch ohne gesellschaftsverändernde Konsequenz, mitwirken. Dagegen kamen die russischen

Konstruktivisten, etwa Tatlin und Rodchenko, die ihre künstlerischen Fähigkeiten einer gesamtgesellschaftlichen Bedürfnisse berücksichtigenden „Produktionskunst“ zur Verfügung stellten, dem Ziel der Mitwirkung an einer sozialistischen Kultur näher.

Ohne den überkommenen Kunstbereich zu sprengen und künstlerisch gestalteten und gesellschaftlichen Umland ineinander aufgehen zu lassen, wirkten diese Tendenzen der 20er Jahre, die auf eine Überwindung des Kunstobjektes hinzielten, als Erweiterung formaler und semantischer Möglichkeiten, die später zum Environment entwickelt wurden. Als Zwischenstufe läßt sich die tableauhafte Skulptur verstehen, wie sie **Giacometti in seinem „Palast um vier Uhr morgens“ (1932/33) herstellte** und die **David**



Zugabe von Beschleuniger und Härter



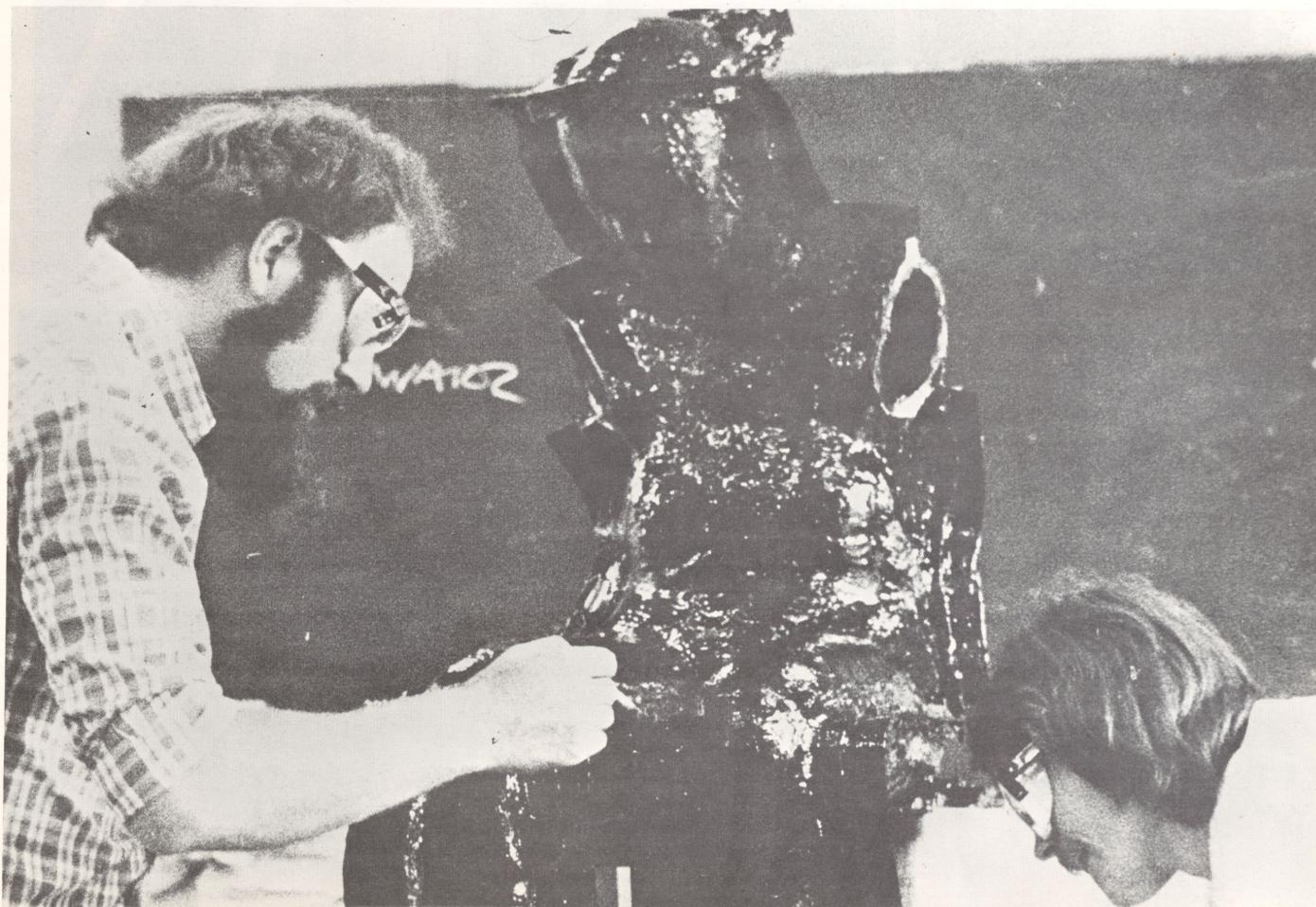
Laminieren der Flansche mit Glasmatten

Smith nach dem Krieg in mehreren seiner Frühwerke fortsetzte. In ihnen sind formale Elemente aus dem Surrealismus und Konstruktivismus kombiniert. Gingen kubistische und surrealistische Skulptur bei ihrer Interpretation des heteronomen Menschen dennoch im wesentlichen von der isolierten Figur aus, so wird hier versucht, die Thematik Individuum – Gesellschaft expliziter zu gestalten. In Giacomettis angeführtem Ensemble sind die Figuren in dem konstruktivistischen, sie umschließenden Gebilde wie in Käfigen eingeschlossen. Es läßt an Kafka denken, wenn Giacometti von den „präzisen Mechanismen, die ohne Zweck sind“ spricht und von einer traumhaften, unwirklichen, fremd gewordenen Welt (vgl. Giedion-Welcker 1960, S. 97). David Smith versteht

in mehreren seiner „Tableaux“, etwa in seiner „Cathedral“ von 1950 die Außenwelt, die gesellschaftlichen Institutionen, als Mächte, die das Individuum bedrohen und unterdrücken. Mit dieser Thematik verknüpft sich bei ihm, etwa in „Home of the Welder“, die Künstlerproblematik, die seit der Jahrhundertwende als Entzweiung zwischen Kunst und Leben von Dichtern und bildenden Künstlern gesehen wird und die David Smith psychoanalytisch als Konflikt zwischen Triebhaftigkeit und diese verstümmelnden Anforderungen der Gesellschaft deutet. Hinzu kommt bei Smith die aus seiner Situation als amerikanischer Künstler verständliche Valenz, sich von europäischen künstlerischen Traditionen, die ihm fremd geworden sind, gefangen zu sehen und

gemäß existentialistischer Auffassung in einem voraussetzungslosen künstlerischen Akt Befreiung aus der Verstrickung in Geschichte zu erhoffen. (vgl. Smith 1969, S. 40 f., 58 f.).

In dieser zu „Tableaux“ erweiterten dreidimensionalen Kunst erscheint die Tatsache der Entfremdung der Wirklichkeit demnach nicht in der historischen Konkretion, wie sie der Marxismus erfaßt hat, sondern als individualpsychologisches Problem, wie es die Psychoanalyse erkannt hat oder als überzeitliches, metaphysisch gedeutetes Phänomen, das der Existentialismus unter „Entfremdung“ versteht. Im Vergleich zu diesen, entsprechend in vorwiegend abstrakter Zeichensprache gestalteten Tableaux bedeuten die Environments von Kienholz

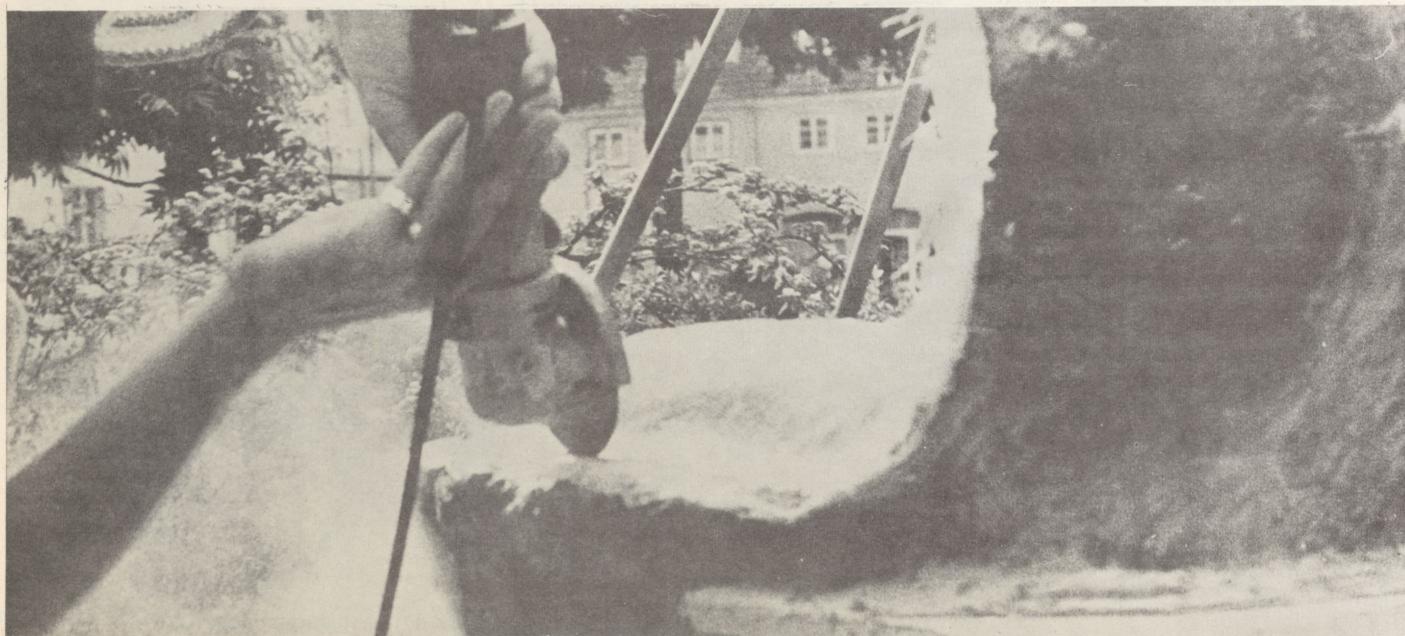
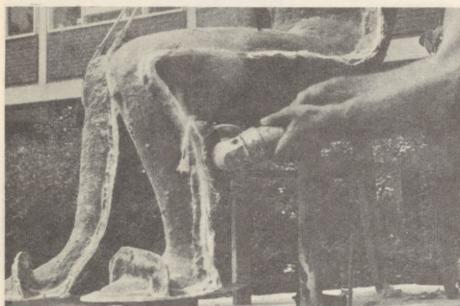


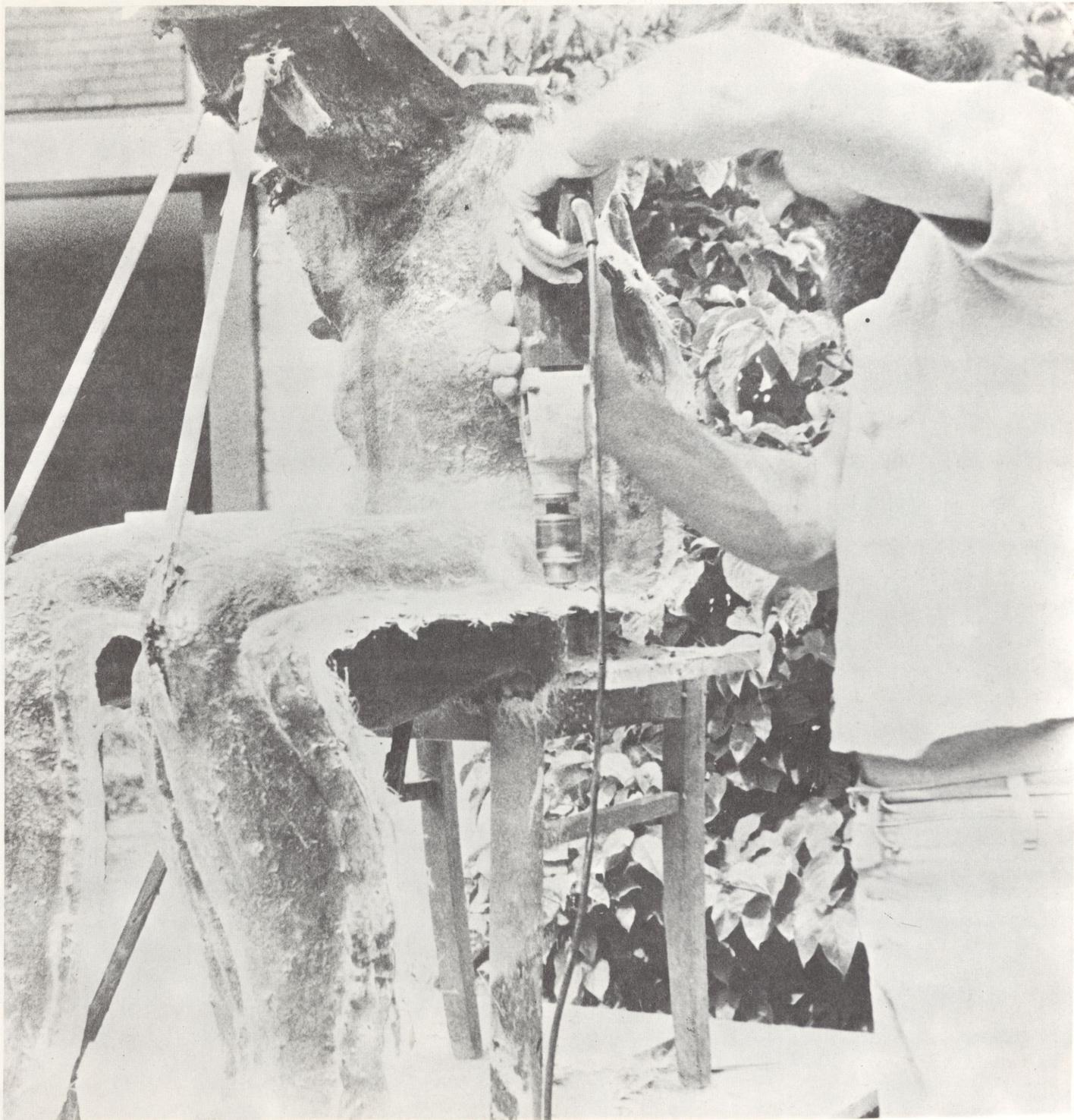
und Segal, die sie seit den 60er Jahren anfertigen, einen Schritt zur Konkretion in der Wiedergabe des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft. Die Herkunft aus dem Surrealismus, seiner formalen Methode der Kombination heterogener Wirklichkeitsfragmente und der ihr zugeschriebenen Symbolik ist bei Kienholz noch deutlich sichtbar. Die alte Dame in seinem Environment „The Wait“ ist zur verdinglichten Erinnerung ihrer selbst geworden, aus Requisiten zusammengesetzt, die in ihrem Leben Bedeutung hatten, aus „junk“, heruntergekommenem Material, das selbst schon Vanitassymbol ist.

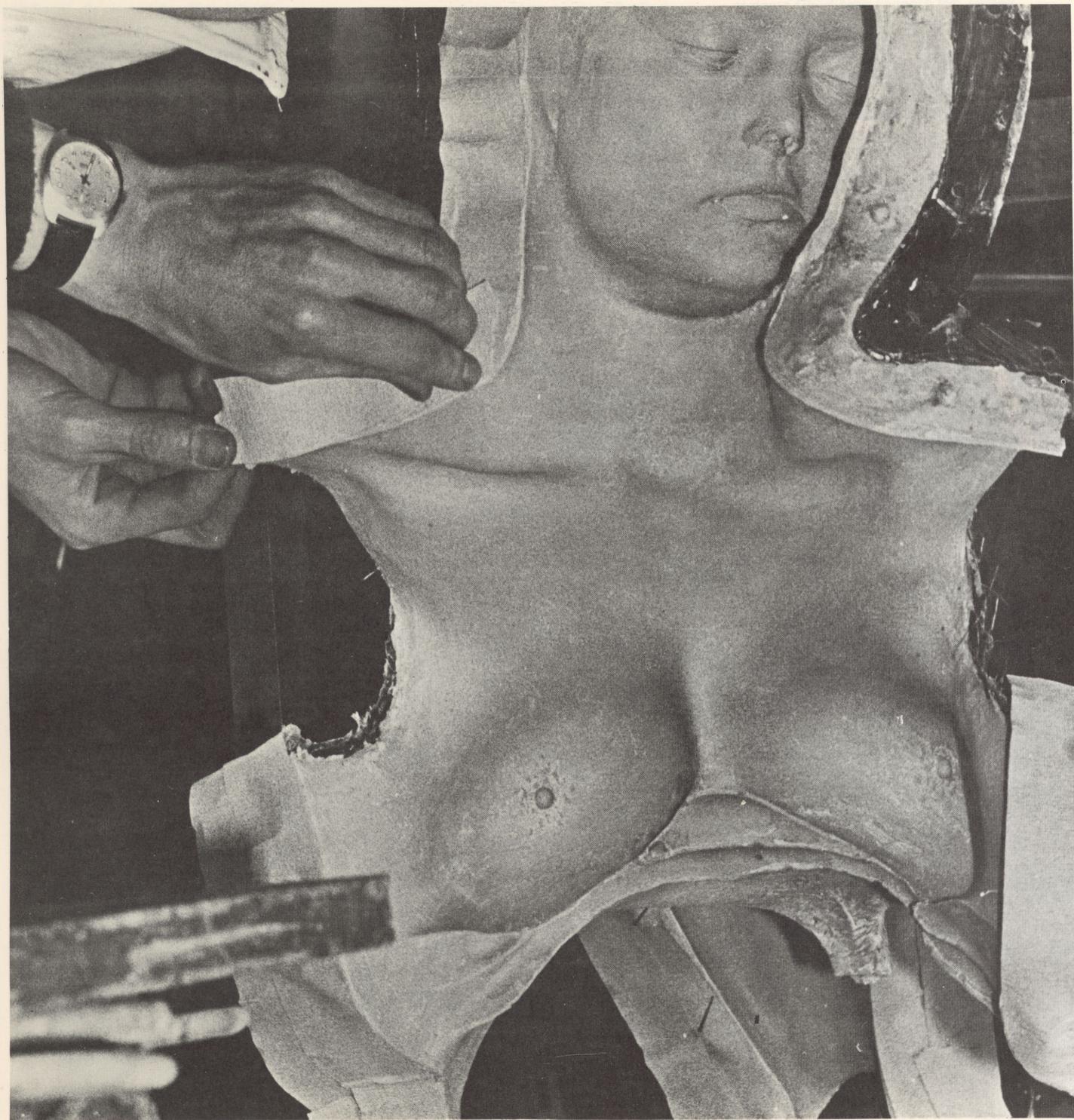
Scheint bei Kienholz Gesellschaft, objektive Wirklichkeit, vor allem in – existentialistisch aufgefaßten – Grenzsituationen erfahren zu

werden, so zeigt Segal die sozialen Bezüge als das, worin die Menschen ihr Wesen entfalten, und er kann folglich auf den an den Individuen Kritik übenden surrealistischen Symbolismus verzichten und sich auf alltägliche realistische Situationen beschränken. Es entspricht seiner Sympathie für die betroffenen Menschen, die er darstellt, daß er sie nicht aus „junk“ montiert und ohne feste Grenzen zu ihrer Umwelt läßt wie Kienholz jedenfalls in seiner Frühzeit, sondern daß er sie deutlich durch Gestaltung und Material von den Möbeln und Geräten, die sie bedienen, abhebt. Das Weiß des unbemalten Gipses, aus dem Segal seine Figuren formt, bedeutet ihm ein geistiges Moment, das die Menschen auszeichnet (Segal 1971, S. 14). – Obwohl Segal Direktabgüsse verwendet, gestaltet

er deren Oberfläche dennoch frei, seinen Vorstellungen vom Modell gemäß. Trotz seines empirischen Vorgehens liegt in dieser Methode ein Rest expressionistischer Wesensschau. Dem entsprechen die alltäglichen, quasi archetypischen Situationen und Verrichtungen, bei denen Segal seine Menschen darstellt. Die Möbel, das technische Gerät, mit dem sie hantieren, sind im allgemeinen altmodisch: die Restaurantfassade mit klassizistischen Pilastern, das alte Waschbecken, in dem die Frau sich wäscht, das Eisenbett des Liebespaares, die Holzstühle und Tische haben fast archaischen Charakter. Eine gewisse Unbeholfenheit in den Bewegungen der oft klotzigen Figuren und die Mühsal in ihrer Anpassung an die geforderten Handlungen, zeigt auch hier







Fremdheit zwischen den Menschen und ihrer alltäglichen Welt an. Sie wird ohne Anklage, eher resignativ konstatiert.

An diese zuletzt von Kienholz und Segal entwickelte dreidimensionale Kunst, die nicht mehr isolierte, abstrakte oder realistische Figuren zum Ausgangspunkt hat, schloß die Münstersche Gruppe mit ihrem Environment an. Zu der Erkenntnis von der sozialen Natur des Menschen, die diesen Environments zugrunde liegt, wurde die Gruppe durch die eigene Arbeit geführt. Von vornherein wurde ausgeschlossen, dem Ansatz Kienholz' zu folgen, dessen Kritik sich eher gegen die deformierten Opfer der Gesellschaft als gegen die deformierenden sozialen Verhältnisse richtet. Jedoch auch zu Segals Methode und Interpretation, dem sie

grundsätzlich näherstehen, sind signifikante Unterschiede festzustellen. Hatte Segal die Außenseite seiner Gipsabgüsse verwendet und frei von direkter Nachbildung des Modells bearbeitet, so ging unsere Gruppe von den Negativformen aus, die ein präzises Abbild auch der Oberflächenbeschaffenheit des Körpers ermöglicht. Im Gegensatz zu Segal bemalten sie die Oberfläche realistisch, darin eher Hanson und de Andrea ähnlich, den Fotorealisten unter den Plastikern. Die Möbelstücke, zwischen denen verloren die Gestalten sich befinden, bilden gerade nicht wie bei Segal eine vertraute Welt. Sie zeigen keine Gebrauchsspuren, die sie vermenschlichen und ihnen eine Geschichte im Zusammenhang mit den Menschen verleihen, die sie verwenden. Die

unveränderte Übernahme der durch industrielle Warenproduktion bestimmten Realität in den Kunstbereich statt deren mimetischer Wiedergabe ist hier noch weiter getrieben worden als bei Segal. Das heißt wohl auch, daß die Beherrschung durch diese Realität an Stelle von deren Gestaltung zugenommen hat. Die Figuren, die im Gegensatz zu den Möbelstücken mit handwerklicher Perfektion hergestellt sind, heben sich um so stärker von diesem Ensemble ab. Während Segal seine Figuren bei alltäglichen Verrichtungen zeigt und ihre Distanz dazu fast wie ein naturgegebenes Leiden erscheint, ist diese Fremdheit in einer ihnen oktroyierten Umwelt durch die kontemplative Haltung und die Nacktheit der Figuren hier prononzierter vergegenwärtigt.



Vorbereitungsarbeiten und Einspritzen der gefärbten Feinschicht in die Teilformen.



Wie der Gruppe isolierte, realistische Figuren, etwa in der Art von Hanson, in Posen oder Aktionen, die für die westliche Zivilisation typisch sind, nicht genügten, so suchte sie auch nach Wegen, über die Aussage ihres Environments hinauszukommen, das sie, an Segal anschließend, erarbeitet hatte. Der rein phänomenologische Realismus dieser Situationsbilder, in der jeder Mittelstandsbürger allein die unmittelbaren Gegebenheiten seiner Umwelt wiedererkennen kann, sagte noch nichts über die bedingenden Faktoren dieser alltäglichen Situationen und der vergegenwärtigten Entfremdung der Wirklichkeit aus. Die Gruppe suchte nach Methoden, diese Hintergründe wie auch den eigenen Arbeitsprozeß, die sie in Zusammenhang miteinander sah,

darzustellen. Das führte sie dazu, zusätzlich zu ihrem Eivironment einen Film zu drehen, der die Arbeit an der Herstellung der Figuren zeigt und zwei Dia-Serien zusammensetzen, die die Darstellung des Environments erweitern sollen: hier sind einerseits Arbeitssituationen wiedergegeben, am Fließband oder im Büro und andererseits Freizeitbegebenheiten, auf dem Campingplatz, im Wohnwagen unterwegs, im vorprogrammierten Ferienparadies. Es soll gezeigt werden, wie Arbeitswelt, Konsumbereich und Freizeitgestaltung in unseren westlichen Gesellschaften in ihrer Fremdbestimmung einander bedingen. Was der Gruppe vorschwebte, ist die Darstellung gesellschaftlicher Totalität, wie sie seit Lukács und Brecht von der marxistisch

orientierten Ästhetik gefordert wird. Die Objektivität realistischer Kunst hat nach Lukács darin zu bestehen, den geschichtlichen Gesamtprozeß als Totalität seiner wahren treibenden Kräfte zu gestalten (vgl. u. a. Lukács 1932). Im Kunstwerk soll die dialektische Einheit von Erscheinung und Wesen sichtbar werden. Dabei sind die „Erscheinungen“ als die empirisch erfahrenen Fälle, Daten oder — auf unseren Bereich bezogen — Situationsbilder zu verstehen, unter „Wesen“ nicht eine metaphysische Entität, sondern die gesellschaftlichen Konstituentien dieser Erscheinungen. Dieselbe Forderung hat Brecht folgendermaßen zusammengefaßt: „Realistisch heißt: den gesellschaftlichen Kausalkomplex aufdeckend die herrschenden Gesichtspunkte



Nach Anhängen der Feinschicht werden Glasmatten einlaminiert.

als die Gesichtspunkte der Herrschenden entlarvend / vom Standpunkt der Klasse aus schreibend, welche für die dringendsten Schwierigkeiten, in denen die menschliche Gesellschaft steckt, die breitesten Lösungen bereit hält / das Moment der Entwicklung betonend / konkret und das Abstrahieren ermöglichend“ (Brecht 1971, S. 70).

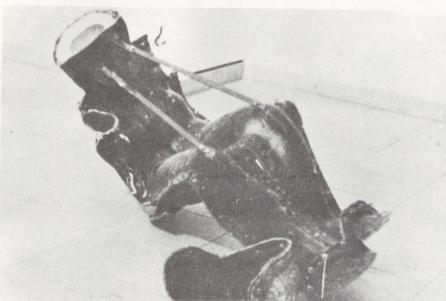
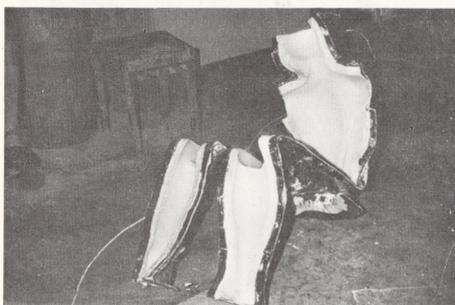
Von dieser marxistischen ästhetischen Diskussion der 20er und 30er Jahre ausgehend scheint mir innerhalb der bildenden Kunst diese Forderung in ausgezeichneter Weise in den mexikanischen Freskenzyklen von Diego Rivera realisiert worden zu sein. Getragen durch die mexikanische Revolution standen ihm und seinen Malerkollegen riesige Wandflächen öffentlicher Gebäude zur Ausgestaltung zur Verfügung. Diese

Aufgabe, die kein Privat- oder Selbstauftrag war, noch für den anonymen Markt bestimmt, sondern sich direkt an das mexikanische Volk wenden konnte, führte Rivera zu einer Wiederbelebung des Historienbildes, jedoch in neuem Sinne. Alle Themen, die er aufgreift, auch solche, die nach bürgerlicher Tradition eine allegorische oder abstrakte Behandlung nahegelegt hätten – z. B. die Darstellung der Medizin – geraten ihm zum breit angelegten Historienbild.

Gesellschaftliche Zustände und Ereignisse der Gegenwart erklärt Rivera im Rekurs auf deren Geschichte. Dabei wird Geschichte hier nicht getragen von den Herrschenden, sondern vom Volk, von denen, die die gesellschaftlich notwendige und produktive Arbeit verrichten. Im Erziehungsministerium

hat Rivera von 1923 an im „Hof der Arbeit“ und im „Hof der Feste“ ein umfassendes Bild des sozialen Lebens in Mexiko gegeben, das er so genau kannte. Ganz im Sinne Brechts schreibt Rivera dazu: „... durch die Wirklichkeit und die Anordnung dieser Widerspiegelung des Tatsächlichen sollte den Massen die Möglichkeit für die Zukunft gezeigt werden, um ihnen zur sozialistischen Organisation zu helfen“ (vgl. Secker 1957, S. 72).

Die Thematik der Münsterschen Gruppe – Arbeit und Freizeit – ist in mancher Hinsicht der Riveras vergleichbar. Allerdings hatte der Stand der Produktivkräfte in Mexiko, als Rivera dort arbeitete, ein sehr viel niedrigeres Niveau und die Produktionsverhältnisse waren möglicherweise der



Zusammenbau der Formteile.
Hiernach werden die Nähte von innen
lamiert.





Erfassung in erzählenden Bildern zugänglicher. — Gerade auch Rivera thematisiert dabei Leiden und Unterdrückung der Arbeiter auf dem Land und in der Industrie. Aber seine Darstellungen verselbständigen sich nicht zu Situationsbildern eines unbegriffenen Elends. Vielmehr gibt er den kollektiven Arbeitsprozeß in seinem Zusammenhang wieder; er benennt die Unterdrücker und zeigt den von den Arbeitern geschaffenen und ihnen vorenthaltenen Reichtum. Entsprechend sind die Tänze, Lieder und Belustigungen des Volks nicht normierte Freizeitbeschäftigung. Vielmehr hebt Rivera auch hier den schöpferischen Aspekt hervor, die kulturschaffende Leistung der untersten Klasse, der Indios, die in ihren rituellen Volksfesten die Kenntnis der eigenen Geschichte und Unterdrückung



alten Lieder bruchlos in revolutionäre Balladen übergehen, die zum Kampf gegen die Unterdrückung aufrufen, an den sich seine Utopien einer gerechten und schönen Zukunft anschließen.

Riveras Malerei hat wohl in den sozialistischen Ländern Nachfolge gefunden, und sie war auch unter den Freskomalern des New Deal in USA in den 30er Jahren einflußreich. Jedoch ist der gegenwärtige westliche, eher positivistische Realismus mit seinem Ansatz nicht vergleichbar.

Während Rivera noch ein geschlossenes Universum mit großem Weitblick gestaltet und einheitlich in dem illusionschaffenden Medium der Malerei ausführte, die Detailbewahren. So kann Rivera zeigen, wie diese

szenen in ihrem geschichtlichen Zusammenhang sieht — was seine Entsprechung in der kompositionellen Meisterung riesiger Wandflächen hat — versucht die Münstersche Gruppe, gesellschaftliche Totalität durch die Montage von Realitätsfragmenten zu evolvieren, die in unterschiedlichen Medien gegeben sind. Dabei wird der gesellschaftliche Kausalzusammenhang hier nicht selbst visualisiert, sondern ihn herzustellen, ist Sache des Publikums.

Der geringere Abstand, der bei einem solchen Mitschaffen des Publikums zwischen Kunstobjekt und Rezipienten besteht, ist dem Environment als Kunstgattung adäquat. Diese offenen Kunstformen, für die Brecht eintrat, die auf das Mitwirken des Publikums angewiesen sind, so daß Produktion und



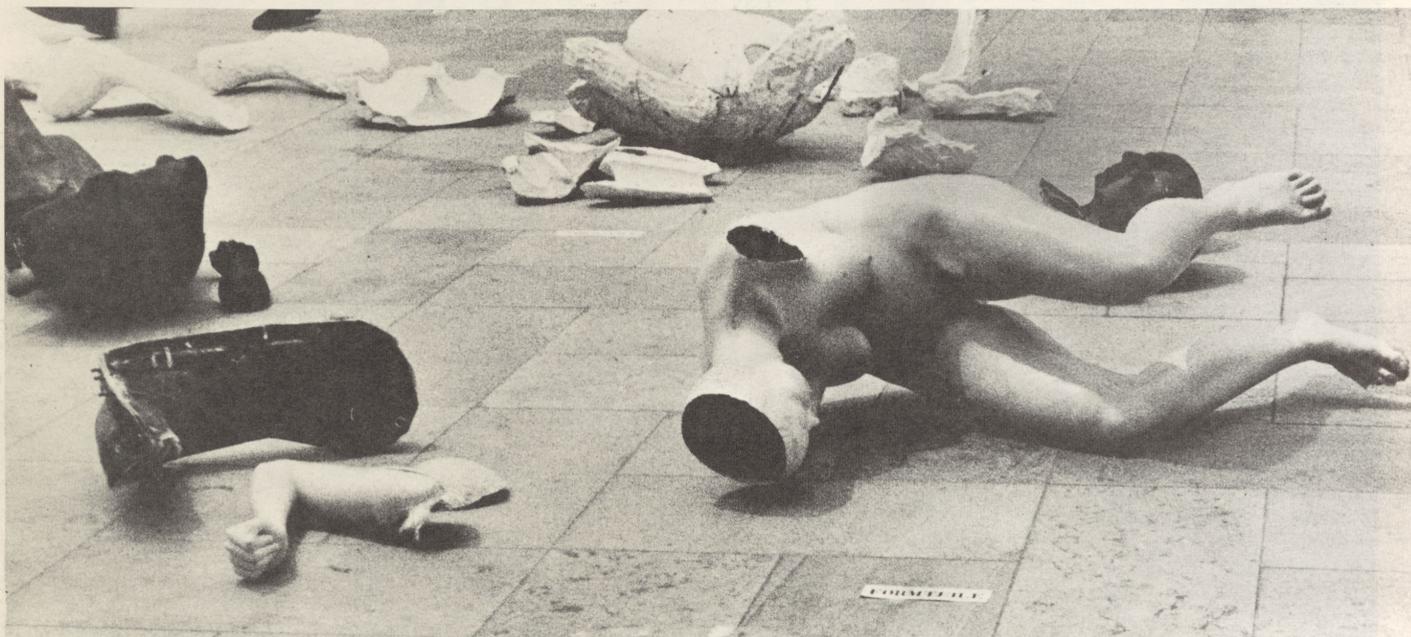




Konsumtion unmittelbar ineinander übergehen, hatten jedoch nach Brecht den Sinn, die gesellschaftlichen Widersprüche im Kunstwerk hervortreten zu lassen. Durch den Prozeß der Aneignung und Stellungnahme sollte das Publikum selbst zur geschichteschaffenden Kraft werden. Bei dem Arbeitsergebnis, das hier in dem Environment, den Diaserien und dem Film vorgeführt wird, ist jedoch die Frage zu stellen, ob die Gruppe nicht zuviel von dem, was sie selbst – aus einsehbaren Gründen – nicht leisten konnte, auf das Publikum abwälzt. Denn sowohl in dem Environment als auch in den Aufnahmen der Diaserien gerinnt die Realität zu Situationsbildern. Auch wo erklärt werden soll, sind es immer nur neue Bilder der im kapitalistischen

Arbeitsprozeß, der ihm entsprechenden Konsumtion und Freizeit verödeten Menschen, die einer fetischisierten Wirklichkeit, die zum Milieu entfremdet ist, gegenüberstehen. Dagegen bleibt unklar, wie sich diese Situationen geschichtlich konstituiert haben. Bezeichnend dürfte sein, daß im Environment die beiden Menschen nackt, wie ausgeliefert, dargestellt sind und damit die Klassenzugehörigkeit, ihre Stellung und Interessenlage im Produktionsprozeß wie auch ihre mögliche Potenz zur Änderung der Verhältnisse, unkenntlich bleiben. Die Gruppe ist dem Konzept der Konsumgesellschaft verhaftet, deren Elend sie zwar vergegenwärtigt, wogegen es ihr nicht gelingt, auf die dieser Gesellschaft zugrundeliegenden Klassengegensätze hinzuweisen.

Die Berufsausbildung der Künstler heute vollzieht sich in einer derartigen Isolation und Spezialisierung, daß die Voraussetzungen zu einem Durchblick durch die komplexen gesellschaftlichen Verhältnisse der Gegenwart nicht gegeben werden, der einem Rivera in seiner besonderen Situation in Mexiko noch möglich war. Es bedurfte schon eines außergewöhnlichen persönlichen Einsatzes der Gruppe, um von ihren ausbildungsmäßigen wie institutionellen Voraussetzungen aus zu dem hier vorliegenden Ergebnis zu kommen und seine Mängel selbst zu erkennen. Erklärlich ist aus dieser Isolation des künstlerischen Bereichs ebenfalls, daß die diversen Arbeitssituationen, die sie im Stakkatorhythmus der Diaserie zeigen, von der Gruppe nicht selbst nach



Nach dem Entformen werden Armteile, Glasaugen, Kopfplatte montiert und vorhandene Nähte retuschiert.

der Realität fotografiert, sondern aus anderen Medien übernommen wurden. Dagegen war ihnen die eigene Arbeit als Prozeß filmisch darstellbar. Dieser Arbeitsbericht ist authentisch. In ihrem eigenen Bereich, bei der Darstellung der Abgußverfahren, gelingt es ihnen, den Betrachter an den Überlegungen und handwerklichen Techniken und Kunstgriffen zu beteiligen. Der Film zeigt, wie sie versucht haben, als Gruppe gemeinsam ihr Arbeitsziel und jeden einzelnen Schritt zu bestimmen und dem einzelnen dennoch seinen Interessen gemäß Spielraum zu lassen. Nicht nur wird durch diese vermittelte Kenntnis des Arbeitsvorganges der ästhetische Reiz erhöht. Die Gruppe gibt mit diesem Film auch einen konkreten Ansatz, über die Stellung der künst-

lerischen Arbeit innerhalb der derzeitigen gesamtgesellschaftlichen Produktionsbedingungen Aufschluß zu gewinnen. Während Environment und Diaserien thematisieren, daß im Kapitalismus die Arbeit das Individuum bedroht, Arbeitsprozeß und Arbeitsprodukte alles Individuelle ausmerzen (vgl. dazu Brecht 1971, S. 80), ist ein Gegenbild und eine weiterführende Perspektive vielleicht weniger in diesem Arbeitsresultat als in der Dokumentation, wie sie gearbeitet haben, enthalten.



Kosmetik

Die Figur wird abgeseift, mit einem matten Zwei-Komponenten-Lack (DD) im mittleren Hautton leicht eingesprüht und anschließend mit Lösungsmittel (Methylenchlorid) so abgewaschen, daß die Farbpartikel in den Poren zurückbleiben.

Den eigentlichen Hautton erreicht man durch Aufspritzen des lasierenden Zwei-Komponenten-Lacks in den Grundfarben (gelb, rot, blau), zuzüglich schwarz.

Scham- und Achselhaare, sowie Augenbrauen (gelassen von Rimmini II-Mitgliedern) werden mit stark verdünntem Kunstharz angebracht.

Das Aufziehen einer Perücke, entsprechend der Frisur des abgeformten Gruppenmitglieds, und Ankleben der Augenwimpern bilden den Abschluß der Arbeiten an dieser Figur.



Literatur

c) zum Aufsatz:

„Künstlerische Arbeit und Erfahrungen von Realität“, Seite 48

W. BENJAMIN: Der Autor als Produzent.

Ansprache im Institut zum Studium des Faschismus in Paris am 27. 4. 1934.

Abgedruckt u. a. in: W. Benjamin: Versuche über Brecht. Frankfurt (edition suhrkamp 172) 1966, S. 95–116

B. BRECHT: Über Realismus. Frankfurt

(edition suhrkamp 485) 1971. Darin: Volkstümlichkeit und Realismus

(S. 67–74) von 1938. – Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung

(S. 79–84) von 1939

C. GIEDION-WELCKER: Contemporary Sculpture. An Evolution in Volume and Space. New York 1960

G. LUKÁCS: Tendenz oder Parteilichkeit?

In: Die Linkskurve, IV, 6 (1932), S. 13–21

H. F. SECKER: Diego Rivera. Dresden (VEB Verlag der Kunst) 1957

Ausstellungskatalog GEORGE SEGAL. Zürich (Kunsthaus) 1971

Ausstellungskatalog DAVID SMITH. New York (The Solomon R. Guggenheim Museum) 1969



Zusammenstellung der Arbeitsmaterialien

