

Zu den Studentenunruhen von 1968

Birgit Jooss

Galt München bislang – was die Studentenrevolte von 1968 angeht – als wenig spektakulär und die studentischen Aktivitäten als provinziell,¹ so eröffnet ein differenzierter Blick auf die Geschehnisse eine neue Perspektive. Obwohl die Ereignisse jener Zeit glücklicherweise sehr gut dokumentiert sind,² war das Interesse an dieser Phase der Akademiegeschichte in der Forschung eher gering; das Material blieb weitgehend ungesichtet. Die Unruhen wurden sogar vor nicht allzu langer Zeit in einem Atemzug mit dem Nationalsozialismus als „dunkles Kapitel des Hauses“ bezeichnet.³ Aber auch an anderen Akademien gab es – abgesehen von Ansätzen in Stuttgart und Düsseldorf⁴ – keine Versuche der Aufarbeitung jener Jahre, weder in soziokultureller noch in kunsthistorischer Hinsicht.

Dabei erlaubt das Thema – neben dem Blick auf die Geschichte der Institution, auf künstlerische, kunstmarktspezifische und performative Aspekte sowie auf die Frage nach dem Künstlerselbstverständnis – auch, die Möglichkeiten künstlerischer Stellungnahmen zu einem fundamentalen gesellschaftlichen wie politischen Umbruchprozess auszuloten. Die Münchner Akademie ist besonders interessant, weil die Unruhen hier im Vergleich zu anderen Akademien am Heftigsten ausfielen, was sowohl an der rigiden Reaktion der Landespolitiker als auch an dem traditionsverhafteten Lehrkörper gelegen haben mag. Die Analyse der dabei eingesetzten künstlerischen Strategien und ihre Gegenüberstellung mit anderen, zeitgleichen politischen und künstlerischen Aktionen, lässt die Unruhen an der Münchner Kunstakademie in einem neuen Licht erscheinen.

Die Situation an der Münchner Kunstakademie 1967

Dem Kollegium der Münchner Kunstakademie, das seit 1965 von dem Architekten Paolo Nestler geleitet wurde, gehörten im Jahre 1967 neunzehn Professoren an: sieben unterrichteten Malerei,⁵ vier lehrten Bildhauerei,⁶ drei waren für die angewandte Kunst zuständig,⁷ drei unterrichteten Architektur,⁸ einer Kunst-erziehung⁹ und einer Kunstgeschichte.¹⁰

Viele von ihnen waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts geboren, Henselmann sogar 1898, so dass im Jahr 1967 sieben der neunzehn Professoren über 60 Jahre alt waren. Fünf der Professoren (Oberberger, Kaspar, Henselmann, Kirchner und Rickert) hatten bereits in den Jahren des Nationalsozialismus unterrichtet,

einer war seit 1947 am Haus (Nagel), vier seit den 1950er Jahren (Roth, Ruf, Schaupp, Ernst), aber immerhin neun waren erst in den 1960er Jahren berufen worden (Hartmann, Zimmermann, Dahmen, Fruhtrunk, Brenninger, Jacobsen, Heinrich, Nestler, Zacharias). So mag man zwar einen Überhang an älteren Professoren feststellen – die Studierenden prangerten stets das „vergreiste Personal“ an –, doch war durchaus eine Tendenz zur Verjüngung erkennbar. Dennoch knüpfte man in den 1960er Jahren immer noch an die Vorkriegsmoderne mit ihren inzwischen älteren Protagonisten an, indem man beispielsweise 1962 den 62jährigen Adolf Hartmann ans Haus holte. Seine Anstellung ist durch seinen mit dem Expressionismus verbundenen Malstil eventuell als Geste der Wiedergutmachung zu werten. Gleichzeitig war Hartmann in seiner führenden Funktion in der Ausstellungsleitung des Hauses der Kunst eine wichtige Verbindungsfigur zu dieser bedeutenden Münchner Ausstellungsinstitution. Auch das Engagement des 52jährigen Mac Zimmermann im Jahre 1964 mutet aus heutiger Sicht wenig innovativ an. Er stand für das Konzept einer surrealistisch-phantastischen Richtung, die in den frühen 1960er Jahren als Möglichkeit einer Avantgarde diskutiert wurde. Keiner der Professoren war Vertreter der abstrakten Nachkriegsmoderne.

Angesichts dieser Situation stellt sich die Frage nach der künstlerischen Progressivität der einzelnen Professoren, nach der Aktualität und internationalen Anerkennung ihres Oeuvres und damit der Vermittlung einer avantgardistischen künstlerischen Haltung an ihre Schüler. Die Situation sei nur sehr knapp und exemplarisch anhand der Gattungen Malerei und Bildhauerei zusammengefasst: die meisten Professoren vertraten eine Kunstauffassung, die sich epigonal an der Vorkriegszeit orientierte. In der Malerei gab es seit dem Weggang von Ernst Geitlinger 1965 niemanden mehr, der abstrakte Kunst vermittelte oder unterstützte. Zwar lehrte Georg Meistermann offiziell zwischen 1964 und 1967 an der Münchner Akademie, tatsächlich war er jedoch äußerst selten anwesend, da er auch in Karlsruhe unterrichtete und überdies zahlreichen privaten Aufträgen nachging. Erst mit den Berufungen von Günter Fruhtrunk, der sich zuvor lange in Paris aufgehalten hatte, und Karl Fred Dahmen, der aus Düsseldorf nach München kam, konnte sich 1967 eine abstrakte Richtung etablieren, mit Dahmen auch ein neuer, erweiterter, über die traditionelle Malerei und Bildhauerei hinausgehender Kunstbegriff.

Viele der Professoren wie Kaspar, Oberberger, Nagel, Henselmann, Kirchner oder Brenninger waren in erster Linie damit beschäftigt, ihren zahlreichen privaten Aufträgen nachzugehen, meist figürliche Kunst-am-Bau-Projekte. Brenninger beispielsweise war acht Jahre lang (1964 – 1972) mit der Wiederherstellung des Giebelfeldes der Münchner Oper beschäftigt, dessen Ergebnis keineswegs

als auf der Höhe der Kunstentwicklung jener Zeit zu bezeichnen ist. Ein Lichtblick in der Bildhauerei stellten die progressiveren Arbeiten des Dänen Robert Jacobsen dar. An der documenta hatten die Münchner Professoren Mac Zimmermann, Karl Fred Dahmen, Heinrich Kirchner und Robert Jacobsen im Jahre 1959 teilgenommen, Günter Fruhtrunk im „Revoltjahr“ 1968. Organisatorisch war keiner von ihnen in Kassel eingebunden – ganz im Gegensatz zu Professoren der Akademien in Düsseldorf oder Hamburg. Bis auf wenige Ausnahmen lässt sich also konstatieren, dass man in München den Anschluss an die internationale Kunstentwicklung weitgehend versäumt und es sich stattdessen mit lokalen – öffentlichen wie kirchlichen Aufträgen – im Stil einer nicht weiterentwickelten Nachkriegsmoderne bequem gemacht hatte.

Das seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und bis heute existierende Meisterklassensystem war Grundlage der Lehre, das heißt jeder Studierende wurde nach einer strengen Eingangsprüfung von einem Professor in seine Klasse aufgenommen. Ein Austausch oder eine Durchlässigkeit zwischen den Ateliers existierte nicht. Um eine Klasse wechseln zu können, brauchte man ein befürwortendes Schreiben seines betreuenden Professors, den so genannten „Klassenwechselschein“, der erst auf Antrag der Studierenden im Juli 1969 abgeschafft wurde.¹¹ Den Umgang mit seinen Schülern handhabte jeder Meister in seiner Klasse individuell, doch generalisierend sei festgehalten, dass die Professoren sehr häufig einen recht autokratischen Lehrstil pflegten. Die Studierenden beklagten mangelnde Betreuung, ein zu geringes Lehrangebot und zu wenig Mitspracherechte.¹²

Neben der Klasse boten die Werkstätten eine weitere Möglichkeit zur künstlerischen Arbeit. Diese durften die Studierenden jedoch nur nutzen, wenn sie nicht gerade von den Professoren mit ihren eigenen privaten Auftragsarbeiten belegt waren. Kein Wunder, dass sich der erste Protest gerade an der Frage nach der Zugangsberechtigung zu den Werkstätten entzündete. Bereits im Januar 1968 forderten kritische Studierende ihre Benutzung. Ein Flugblatt mit der Überschrift „Wem gehört die Akademie?“ informierte über die Missstände.¹³ Selbst die Süddeutsche Zeitung war schließlich darauf aufmerksam geworden und berichtete in ironischem Ton: „Seit geraumer Zeit arbeitet unser avantgardistischer Professor Brenninger hingebungsvoll an seiner problematischen Apollo-Figur für den Giebel des Nationaltheaters. Immer wieder maßen sich ungezogene Studenten das Recht an, in den Werkstätten für sich selbst zu arbeiten, und gefährden dadurch die bedeutenden Werke unserer Professoren. Derartige Zustände sind unhaltbar und einer Kunsthochschule unwürdig. Die Akademie ist für die Professoren da! – oder ist jemand anderer Meinung?“¹⁴

Kunstgeschichte wurde damals klassenübergreifend durch den als unreflektiert und reaktionär geltenden Kunsthistoriker Harro Ernst vermittelt.¹⁵ Dieser schimpfte gegen die „Kulturbolschewiken“, bestückte die Bibliothek angeblich lieber mit Albert Speers Memoiren als etwa mit der Kunstzeitschrift „tendenzen“ und hatte generell wenig übrig für aktuelle Strömungen.¹⁶ Die Pop-Art zum Beispiel sei – seiner Meinung nach – unnötig und man solle froh sein, wenn einem die „Überschwemmung mit Zeugnissen der sexuellen Neurose“ erspart bliebe.¹⁷ Er brach seine Vorlesungen ab oder sperrte sie für bestimmte Personen, um sich nicht auf Kritik und Diskussionen einlassen zu müssen. Weitere theoretische Angebote – über die Kunstgeschichte hinaus – gab es nur vereinzelt über Lehraufträge;¹⁸ das Kollegium war generell theoriefeindlich eingestellt, wie immer wieder von Zeitzeugen berichtet wird. Der studentische Ruf nach Lehrangeboten in Soziologie, Philosophie, Medienwissenschaft und Psychologie sowie die Gründung und Durchführung zahlreicher studentisch organisierter, klassenübergreifender Seminare dokumentieren das Defizit.¹⁹

Ein weiteres Charakteristikum der Münchner Kunstakademie darf nicht unerwähnt bleiben: die politische Einstellung einiger Lehrkräfte sowie der von Ignoranz und Verdrängung geprägte Umgang der Hochschule mit der nationalsozialistischen Vergangenheit. Diese war am extremsten ablesbar an der Wiedereinstellung von Hermann Kaspar 1946, der einst exponierter künstlerischer Gestalter des NS-Regimes war. Gemeinsam mit Richard Knecht war er 1937 und 1938 Hauptverantwortlicher und „Gesamtgestalter“ der nationalsozialistischen Festzüge „Zweitausend Jahre Deutsche Kultur“ am „Tag der Deutschen Kunst“ in München gewesen.²⁰ Außerdem hatte er – als Günstling Albert Speers – die Neue Reichskanzlei in Berlin mit Mosaiken und Möbeln ausgestattet. 1938 wurde Kaspar an der Münchner Kunstakademie zum Professor für Malerei ernannt, nach dem Krieg entlassen, relativ zügig „entnazifiziert“ und sogleich wieder angestellt. Seine Person polarisierte während der Unruhen die Studentenschaft – verhasst bei den Aktionisten, verehrt von seinen Schülern.²¹ Er durfte – unter Verwendung von Begriffen wie „artgerechter“ und „sauberer“ Kunst²² – bis zu seiner regulären Pensionierung 1972 an der Akademie unterrichten. Aber auch die Vergangenheit anderer Lehrkräfte – etwa die von Josef Oberberger, der ebenfalls an den Gestaltungen zum „Tag der deutschen Kunst“ mithalf, – wären noch genauer zu untersuchen.²³

Die Münchner Kunstakademie war Mitte der 1960er Jahre eine provinzielle Institution, deren Studierende zu einem hohen Prozentsatz aus Bayern kamen, die wenig Anziehungskraft besaß und die auch in München in nur geringem Maße im kulturellen Leben verankert war.²⁴ Wie auch in anderen Hochschulen pflegte das Kollegium immer noch die alten Rituale – etwa das Tragen von

Talaren und Amtsketten bei Immatrikulationsfeiern –, an deren Tradition man auch ausdrücklich festhalten wollte.²⁵

Dass die Akademie in der Öffentlichkeit als rückständig galt, wurde jedoch zumindest von einigen – wenn auch nicht von allen – Professoren innerhalb der Akademie mit Bedauern wahrgenommen. Vor allem der Präsident Paolo Nestler war bemüht, gegen dieses Defizit mit Reformen anzugehen. In einem filmischen Portrait der Akademie von 1967 von Erika Reese, produziert vom Bayerischen Fernsehen,²⁶ sowie in seiner Grundsatzrede mit dem Titel „Akademie und Gesellschaft“, die er am 17. Januar 1967 hielt, erläuterte er seine Visionen und plädierte für einen Austausch zwischen Akademie und Gesellschaft. In pathetischen Formulierungen, die sein Defizit in der sprachlichen Abfassung seines Anliegens zum Ausdruck bringen, stellte er sein Zukunftsprogramm vor: „Es vollzieht sich heute, es wird sich vollziehen im unmittelbaren morgen, ein Umbruch von ungeheurem Ausmaß. Wir sollten Brücken bauen oder wenigstens Bauteile entwerfen, die sich zu Brücken zusammensetzen lassen oder wenigstens daran denken, Bauteile zu entwerfen oder wenigstens daran glauben, dass es möglich sein wird, Brücken zu bauen oder zu entwerfen. Und zwar heute! Und zwar sofort!“²⁷

Studentische Proteste

Genau diese Rede, die eigentlich eine Erneuerung einleiten sollte, war erster Anlass zu studentischen Protesten. Aufgrund seiner gestelzten, floskelhaften Sprache, sowie seiner – aus studentischer Sicht – „Andienung“ an den „verwalteten Konsum“, der die „gesellschaftliche Funktionslosigkeit“ der Akademie nicht akzeptiere,²⁸ wurde Nestler von den Studierenden als Technokrat bezeichnet und als antiquiert und rückständig wahrgenommen. Die Studierenden beschimpften ihn in einem Flugblatt als „willkürlich“, „intellektuell impotent“ und „senil“, der ihnen, den „kritischen, weltoffenen und dynamischen“ Studenten, nichts zu bieten habe.²⁹

Allmählich organisierten sich die aufbegehrenden Linken: Im Juni 1967 gründeten sie die „Hochschulgruppe Sozialistischer Kunststudenten“, kurz HSK, in Opposition zum damaligen, konservativ orientierten AStA. Einen Monat später übernahmen sie nach Auseinandersetzungen auch diesen, um die Kunsthochschule – wie sie sagten – fortschrittlich zu gestalten und zu politisieren.³⁰ Betont werden muss, dass es sich um eine noch relativ kleine Gruppe von Aktivisten handelte, der eine große Masse an nicht engagierten bis hin zu ablehnenden Studierenden gegenüber stand. Dennoch erkannte die Hochschulleitung in dieser ersten Formierung – sie sprach von: „Zellenbildung [als] Vorbereitung eines

vorrevolutionären Stadiums“ – eine Gruppe, die man beobachten, mit der man aber auch das Gespräch suchen müsse.³¹

Wie auch an anderen Hochschulen der Bundesrepublik intensivierten sich in München die Unruhen im Laufe des Jahres 1968.³² Protestiert wurde gegen ein ganzes Spektrum tatsächlicher oder vermeintlicher Missstände: gegen die Notstandsgesetze,³³ die große Koalition, harte Polizeieinsätze, das Relegationsgesetz,³⁴ das kapitalistische Wirtschaftssystem, die unaufgearbeitete NS-Vergangenheit, die vom Springer-Konzern dominierte Presselandschaft, den Vietnamkrieg, die reformbedürftigen Studienbedingungen, die schlechte Betreuung, den vergreisten Lehrkörper und vieles mehr. Gesellschaftspolitische wie innerinstitutionelle Anliegen vermischten sich unentwirrbar. Die Akademie wurde schließlich innerhalb Münchens „durch Beschluß der Studentenvertreter aller Münchner Hochschulen zu einem Aktions- und Diskussionszentrum“, bei dem sich auch die Studierenden anderer Hochschulen einfanden.³⁵

Veranstaltungen und Aktionen

In Hinblick auf das Thema der Künstlerausbildung sollen im Folgenden vor allem die Proteste analysiert werden, die sich gegen Instanzen der Institution Akademie richteten und die – in künstlerischer Hinsicht – als Alternativprojekte der Studierenden zum Unterricht ihrer Lehrer zu werten sind.³⁶ Zunächst lässt sich an der Flut von Flugblättern sowie an zahllosen Diskussionsveranstaltungen verschiedenster Art ein enormes Kommunikationsdefizit der Studierenden ablesen. Ab Mai 1969 wurden schließlich in wöchentlich tagenden, so genannten Basis-Gruppen theoretische Modelle diskutiert und als alternatives Lehrangebot verhandelt, also ein Konzept einer Gegenakademie entwickelt.³⁷ Die Aktivisten hielten aber bereits zuvor unzählige, zeitweise täglich einberufene Vollversammlungen ab, die – anders als heute – aus allen Nähten platzten. Sie organisierten eigene an US-amerikanischen Vorbildern orientierte und vor allem Klassenübergreifende „go-ins“, „sit-ins“ oder „teach-ins“. Es gab zwar einige führende Aktivisten, wie etwa Wieland Sternagel oder Alfred Lachauer, doch sollte durch ständige Abstimmungen Gleichberechtigung aller erreicht, Hierarchien vermieden werden.

Ausstellungen und Filme in der Aula und im AStA-Raum informierten über den Vietnamkrieg, über die Protest-Aktionen in Paris oder die Nazi-Vergangenheit von Hermann Kaspar. Demonstrationen – vor allem im Mai 1968 – wurden vorbereitet und durchgeführt. Anziehend für alle Studierenden Münchens wirkte sicherlich, dass der Protest in der Akademie – trotz des bitteren Ernstes der Situation und der konkreten Gefahr der Relegation – von einer kreativen, meist heiter anmutenden Ausnahmesituation gekennzeichnet war: Es gab kaum einen Tag

ohne Musik, Theater oder Film, ohne Versammlungen, Kundgebungen, Feste oder Happening-artige Veranstaltungen.³⁸ „Es war der einzige Ort in München, an dem man sich duzte“, so der damalige Aktivist Frank von Siccard im Rückblick in einem Interview im Mai 2007.³⁹ Am 24. Juli 1968 hielten die Studierenden eine Weihnachtsfeier ab, die von der Hochschulleitung nicht genehmigt worden war, da sie in ihr – durch den Zeitpunkt – eine Beleidigung der christlichen Religionsgemeinschaften gesehen hatte.⁴⁰ Das Übergehen dieses Verbots sowie die Verwendung einer mit einem Schweinskopf versehenen Christusfigur hatte schließlich zur Folge, dass die Hochschulleitung ihre „bisherige Methode des elastischen Aufnehmens“ auf „strengere Maßnahmen“ umstellte.⁴¹

Am 4. Februar 1969 organisierte der AStA eine so genannte Pseudo-Immatrikulationsfeier, in der sie die bislang herrschenden hierarchischen Verhältnisse und antiquierten Rituale parodierten. Die Erstsemestler wurden durch die in selbstgeschneiderten Talaren auftretenden Aktivisten des AStA feierlich auf die „Revolution“ eingeschworen, um sie für neue Aktivitäten zu mobilisieren. Einen Tag später fand die wohl spektakulärste, raumgreifende Aktion statt: Der Tag des Zweirads, an dem – nach einer „Weihe“ – neben Fahrrädern auch Mopeds und Motorräder durch die fast 200 Meter langen Flure des Hauses knatterten, um die „heiligen Hallen“ zu entweihen (Abb. 1).

Die bereits seit Juni 1968 begonnenen, nun aber noch intensiver durchgeführten Malaktionen und Installationen von Wandzeitungen mit provozierenden Parolen gegen die Professoren und das Kultusministerium, die bald die gesamten Wände und Fußböden der Akademie (Abb. 2), aber auch die Fassade und das Dach überzogen, waren schließlich Auslöser für die zweimalige Schließung der Akademie im Februar und erneut im Juli 1969. Die brisante Mischung von pornographischen Darstellungen und politischen Beleidigungen waren eine

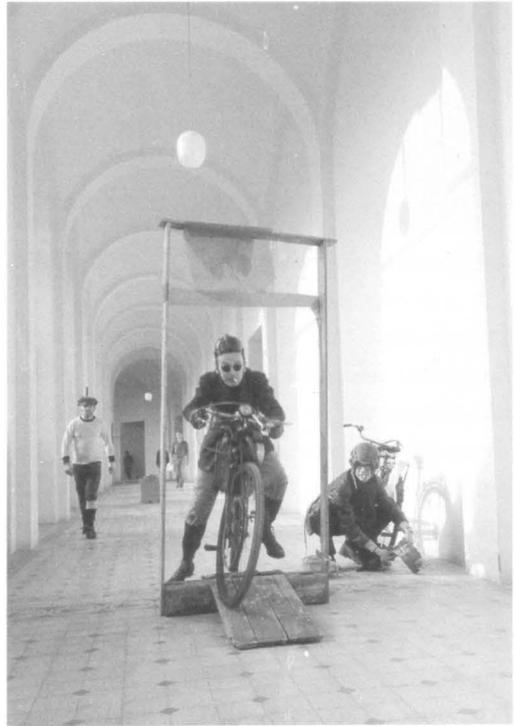


Abb. 1 Branko Senjor: Aktion „Tag des Zweirads“ am 5. Februar 1969



Abb. 2 Kurt Benning: Aktion „Wandmalereien“ im Sommersemester 1969

Provokation, die die Obrigkeit nicht mehr ignorieren konnte. Die Studierenden selbst erklärten, dass sich ihr Widerstand nun „innerhalb ihrer spezifischen künstlerischen Arbeitspraxis“ artikuliert und sie die Wände für sich „als Medium künstlerischer Aussage entdeckt“ hätten.⁴² Resultat der Malereien sowie der Veranstaltung eines nicht genehmigten, so genannten Politfaschings waren die Aufsehen erregende Schlagzeile der BILD-Zeitung vom 21. Februar 1969 – „Münchens Akademie in einen Schweinestall verwandelt“ – und die am nächsten Tag verordnete erste Schließung des Hauses durch das Kultusministerium unter Leitung von Ludwig Huber. Diese währte nur kurz, und als im Sommersemester die Malereien mit großflächigen Bildern, Klecksen aus Farbbeuteln und diffamierenden Sprüchen heftiger denn je fortgesetzt wurden, kam es im Juli zur zweiten, mehrmonatigen Schließung, die das Plenum des Landtages parteiübergreifend bei nur acht Gegenstimmen beschloss. Der CSU-Landtagsabgeordnete Hans Merkt begründete seinen Antrag so: „Die ganzen weiten Hallen und Wandelgänge dieser ehrwürdigen Einrichtung sind teilweise sogar bis zur Decke mit Farbklecksen, mit Sowjetsternen und mit Wandschmierereien obszönsten, perverstesten und gotteslästerlichen Inhalts bedeckt. [...] was sich dort gegenwärtig abspielt, ist nichts anderes als reine Anarchie, als die Herrschaft des Gesindels.“⁴³

Die Wandarbeiten verletzten jegliche Vorstellungen von religiöser, moralischer oder politischer Integrität.

Schon etwas früher, Anfang Juli 1969, hatte die so genannte „Kunstbarrikade“, eine Ansammlung aus Skulpturen und Unrat (Abb. 3), den Weg zu Sitzungsraum und Verwaltungstrakt versperrt, nachdem zuvor die vier – gerade erst erstrittenen – Studentenvertreter ungerechtfertigterweise von einer Kollegiumssitzung ausgeschlossen worden waren. In der folgenden Vollversammlung beschlossen die Studierenden, noch aktiver gegen „Verschulung, Verhinderung des Emanzipationsprozesses und Kriminalisierung Einzelner“ vorzugehen.⁴⁴ Die Ereignisse eskalierten, das Ministerium stellte einen rigiden Maßnahmenkatalog auf, um die Ordnung wiederherzustellen, woraufhin Paolo Nestler am 11. Juli schließlich zurücktrat.

Ein Vergleich mit prozessorientierten Alternativkünsten

Nun mag man die Unruhen der Münchner Akademiestudierenden als einen dilettantischen Protest gegen Hochschulleitung und Landespolitik abtun, den man zum einen professioneller hätte organisieren und zum anderen künstlerisch hochwertiger hätte gestalten können. Es ließe sich aber auch überlegen, welche Kriterien der Gestaltung den Aktionen zu Grund lagen und wie sie sich im Kunstkontext werten lassen. Folgten sie dem antiautoritären Aktionskonzept, das gleichzeitig die Vorgänge an der benachbarten Ludwig-Maximilians-Universität bestimmte,⁴⁵ waren es rein politisch motivierte Handlungen oder zielten sie auf eine Veränderung des Kunstbegriffs und damit auf die Verbesserung der Künstlerausbildung an der Akademie? Standen sie in der Tradition von prozessorientierten Alternativkünsten, von Aktionskunst und Happening? Einige Merkmale sind durchaus vergleichbar, denn die Studierenden hatten sich versatzstückartig künstlerische, zeitspezifische Strategien – bewusst oder unbewusst – für ihre Aktionen angeeignet. So lassen sich ihre Protest-Formen, die meist auf Provokation und Regelverletzung zielten, durchaus auch als künstlerische Happening-Formen betrachten; tatsächlich sorgte der so genannte „Happening-Beauftragte“, Wolfgang Kleinsteuber, für ihre künstlerische Umsetzung in der Akademie.

Da sind zum einen die Malaktionen, die gemeinschaftlich und prozessorientiert durchgeführt wurden. Wandfüllende systemkritische Motive, Politparolen und kommentierende Zeichnungen wurden – je nach Tagesereignis – übermalt und aktualisiert. Nicht das Ergebnis stand im Vordergrund, sondern die Aktion, nicht das schöpferische Individuum, sondern – so die „Projektgruppe Kulturrevolution“ – die „Entwicklung und Entfaltung kollektiver kreativer Fähigkeiten“.⁴⁶ Die Studierenden folgten der Idee, künstlerische Arbeit als ein Experiment anzu-

sehen, den tradierten exklusiven Kunstbegriff durch ein Verständnis von Kunst als Kommunikationsmittel abzulösen sowie ein Gruppenselbstverständnis als Teil einer sozialistischen Utopie zu etablieren. Damit übten sie Kritik am Konzept der singulären ästhetischen Position bzw. des Künstlergenies und stellten ihre Arbeiten explizit in die Tradition expressiver, in Gruppen organisierter Kunst – im Sinne etwa der Gruppe „CoBrA“ (1948–1951), deren Ansätze in München durch die Aktivitäten der Gruppen „SPUR“ (1957–1965) und „Geflecht“ (1966–1968) gerade zu jener Zeit stark rezipiert und propagiert worden waren.⁴⁷

Die Gruppe „SPUR“ mit dem Bildhauer Lothar Fischer und den Malern Heimrad Prem, Helmut Sturm und H. P. Zimmer – im Herbst 1957 gegründet – hatte zehn Jahre zuvor das Experimentierfeld der Kunst in München derart erweitert, dass die aufbegehrenden 68er auf viele ihrer unkonventionellen künstlerischen Strategien zurückgreifen konnten: Flugblätter, Diskussionen, antiautoritäre sowie provokative Aktionen oder gestische Malerei. Ihr Ansatz war dabei gleichzeitig kollektiv wie spielerisch. Seit 1960 war die Gruppe „SPUR“ sowohl mit dem späteren Berliner Kommunisten Dieter Kunzelmann als auch – in der Funktion der „Deutschen Sektion“ – mit der 1957 in Paris ins Leben gerufenen „Situationistischen Internationalen“ verbunden,⁴⁸ deren Zielsetzung eine kulturrevolutionäre Kunst im erweiterten Sinne war: Kunst sollte als spontane kreative Äußerung die allgemeinen Lebensverhältnisse radikal verändern und helfen, verkrustete Strukturen zu revolutionieren. Kunzelmann, der sich bald wieder von der Gruppe trennte, gründete wenig später die „Subversive Aktion“ in München, deren zentrales Anliegen antiautoritäre Aktionen waren.⁴⁹ Im Rückblick erklärte er, „dass meine schöpferische Begabung in der Produktion öffentlicher Erregung, im Kreieren von Happenings und Aktionen lag, die im Moment ihres Entstehens Neues hervorbrachten, etwas Unerwartetes und zugleich Flüchtliges, das sich durch seine Einmaligkeit dem Gedächtnis der Zeit und der beteiligten Individuen einprägte, sich aber nicht als käufliches Objekt auf dem Kunstmarkt in Bares ummünzen ließ.“⁵⁰

Die Gruppe „Geflecht“, eine 1966 ins Leben gerufene Kooperation der Gruppen „SPUR“ und „WIR“ (1959–1965) mit Hans Matthäus Bachmayer, Reinhold Heller, Florian Köhler, Heino Naujoks und Helmut Rieger, muss als Bindeglied zwischen früheren Aktionen aus dem Umkreis der „Situationistischen Internationalen“ sowie der „Subversiven Aktion“ und den studentischen Protesten gesehen werden. Ihre von antiautoritären Ideen geprägte Zielrichtung gegen eine oberflächliche Gesellschaft und für die Ausübung einer „spielerischen Schöpfung“ war maßgebend.⁵¹ Eine künstlerische Neuerung der Gruppe „Geflecht“ stellten 1966/1967 vor allem ihre „Antiobjekte“ dar, die die Zweidimensionalität verließen

und Plastisches und Malerisches in großen installativen, häufig gemeinschaftlich erarbeiteten Wandobjekten, in farbigen Raumgeflechten, verschmelzen ließen.

So mag es nicht erstaunen, dass die Mitglieder der Gruppe „Geflecht“ – obwohl damals längst keine Studenten mehr – auf das Geschehen an der Akademie Ende der 1960er Jahre durch aktive Mitwirkung maßgeblich Einfluss nahmen. Vor allem Helmut Sturm und Hans Matthäus Bachmayer zählten zu den engagiertesten Mitstreitern des Protests an der Akademie. Künstlerische Qualität im althergebrachten Sinne spielte weder für sie noch für die Studierenden eine Rolle. Entsprechend begründete der AStA im Sommer 1969 die dilettantisch ausgeführten Wandarbeiten: „Warum Schmierereien an den Wänden? Je schöner und ästhetischer unser Protest ist, umso wirkungsloser wird er. Darum: Nicht weil wir nicht besser könnten !!!“⁵² Sie setzten den Dilettantismus als bewusstes Stilmittel ein.

In diesem Zusammenhang ist auch die Barrikade im Akademie-Gang im Juli 1969 zu sehen, die der Hochschulleitung den Weg zu ihren Räumen versperrte (Abb. 3). Sie war eine Ansammlung von sperrigen Gegenständen, die ohne erkennbare, ästhetische Ambitionen übereinander gestapelt worden waren. Hier wurde der ehemals berühmten Gipsabguss-Sammlung der Akademie,⁵³ die zu einem großen Teil bereits im Zweiten Weltkrieg zerstört worden war, der letzte Rest gegeben. Kombiniert mit einem Klavier, mehreren Baumstämmen und einigem Unrat entstand eine Installation ganz eigener Art. Eine Barrikade – ursprünglich als Schutzwall im Straßenkampf eingesetzt, damit meist schlecht bewaffnete Aufständische sich gegenüber dem Militär behaupten konnten – war ein politischer Topos, der auch in der 68er-Bewegung zum Tragen kam. Die Akademiestudierenden versperrten damit den Verwaltungstrakt, der kurzzeitig nur über die



Abb. 3 Aktion Kunstbarrikade nach dem 3. Juli 1969 (s. auch Farbtafel V)

Fenster zu erreichen war, nannten aber gleichzeitig diese Ansammlung „Kunstbarrikade“ und spielten auf die seit Ende der 1950er Jahre verbreitete Kunstform des Environments an, das sich mit der Beziehung zwischen künstlerischem Objekt und Umgebung auseinandersetze, wobei häufig die Umgebung selbst zum Teil des Kunstwerkes wurde. Auch Relikte von Happenings wurden seitdem häufig als Environment bezeichnet. In dieser Ambivalenz zwischen Politik und Kunst – zwischen Schutzwall gegen die Mächtigen und Ergebnis einer Kunstaktion – ist die „Kunstbarrikade“ zu sehen. Der entsprechende studentische Kommentar für einen Super-8-Film des Aktivisten Tilman Rothermel erläuterte: „Die Barrikade reifte zu einem documenta-würdigen Kunstwerk“.⁵⁴

Bei den Aktionen ging es vor allem um die Besetzung von Raum. Die Parolen und Malereien, die Fassade, Fenster, Flure, Wände, Fußböden, ja selbst das Akademiedach überdeckten, waren eine Manifestation der Inbesitznahme der altehrwürdigen Institution (Abb. 2). Politische Demonstrationsformen wurden durch den studentisch gewählten „Happening-Beauftragten“ künstlerisch theatralisiert. Augenfälligstes Beispiel war der „Tag des Zweirades“ auch als „drive in“⁵⁵ bezeichnet (Abb. 1): Lärm, Gestank, Geschwindigkeit entweihten das ehemals königliche Gebäude und versetzten seine Insassen in Angst und Schrecken. Die Studierenden nannten das Motorradrennen, bei dem sie – um den Lärm zu vergrößern – ihre Fahrzeuge mit Blechdosen behängten: „die kreative Darstellung künstlerischer Bewegung verbunden mit Akustik“⁵⁶ eine Parole, die von Filippo Tommaso Marinetti und den Futuristen hätte stammen können, die aber 60 Jahre später weder von den Professoren noch von den zuständigen Ordnungsmächten verstanden wurde. Diese begriffen die Auflösung traditioneller Gattungsgrenzen nicht als neue Kunstform, sondern als Gefahr für Leib und Leben. Die Nobilitierung von Bewegungsabläufen zu Kunst war insofern ein Ansatz, der zu unterbinden und zu bestrafen war. Bereits bei dem so genannten „Lüngerl-Happening“, das eineinhalb Jahre zuvor, am 8. Juni 1967, stattgefunden hatte, ging es um Provokation und Verstörung: Akademiestudenten – angeblich gemeinsam agierend mit dem Fluxus-Künstler Wolf Vostell – bewarfen im Rahmen der von Hubert Burda gesponserten und von der Jungen Akademie ausgerichteten Veranstaltung „Theaterpophappening“ im Regina Palast Hotel die elegant gekleideten Anwesenden mit roher, blutiger Lunge.⁵⁷

In ihrem Eifer gegen jegliche Andienung an konventionelle, gesellschaftliche Strukturen verweigerten sich die spielerisch-subversiven Happenings natürlich auch dem gängigen Werkbegriff sowie dem Kunstmarkt, denn – so die „Projektgruppe Kulturrevolution“ 1969 – „Die Bedeutung einer Kunstakademie heute könnte darin bestehen, dass sie trotz ihrer gesellschaftlichen Funktionslosigkeit als Leerstelle innerhalb des verwalteten Konsums möglich ist“.⁵⁸ Auch hier stan-

den die studentischen Aktivitäten in einer künstlerischen Tradition, die den alten Werkbegriff auflöste und die mindestens in die 1950er Jahre zurückreichte – man denke an die Galeriekritischen Aktionen von Yves Klein bzw. die Happening- und Konzeptkunst bis hin zur Fluxus-Bewegung in Deutschland Anfang der 1960er Jahre. Künstler wie Wolf Vostell entwickelten Anfang der 1960er Jahre Happenings, die auf Provokation, Nonsens, Schock, Lärm, Aktion, Einbezug des Publikums, Gesellschafts-, Konsum-, Markt- und Medienkritik angelegt waren. Vostells Anliegen war es, eine Einheit zwischen Happening-Kunst und Polit-Happening zu erreichen. Mit ähnlichem Impetus agierte die Künstlergruppe SPUR bereits im Januar 1959 zur Eröffnung der Ausstellung „Extremisten – Realisten“ im Berufsverband Bildender Künstler im Münchner Völkerkundemuseum, als sie eine Rede des namhaften Philosophen Max Bense ankündigten. Doch die Vernissagengäste fanden lediglich ein Tonbandgerät auf dem Rednerpult, von dem ein unsinniger Zusammenschnitt von Äußerungen der vermeintlichen „Autorität“ Bense abgespielt wurde, ein Happening, das als so genannter „Bense-Skandal“ in die Münchner Kunstgeschichte einging. All jene Merkmale der Provokation sollten dann knapp zehn Jahre später von den Studierenden an der Münchner Kunstakademie aufgegriffen werden, deren Aktionen insofern in der ausgeprägten Tradition der Alternativ-Künste zu sehen sind.

Ein Vergleich mit anderen Akademien

Wie war die Situation an anderen Kunsthochschulen? In Berlin – der Hochburg der studentischen Proteste – spielten sich die Ereignisse vorrangig an den Universitäten und nicht an der Hochschule der Künste ab, wo es verhältnismäßig ruhig blieb.⁵⁹

Auch in Hamburg kam es zu keinen gravierenden Ausschreitungen, was an der besonnenen Hochschulleitung lag. Dort gab es – konträr zur Situation in München – ein international ausgerichtetes Kollegium. Bereits in den 1960er Jahren lehrte eine Reihe der britischen Pop Art Künstler,⁶⁰ 1965 wurde eine mit dem fluxusnahen Aktionisten und Theoretiker Bazon Brock besetzte Ästhetik-Professur eingerichtet⁶¹ und ihr weltläufiger Direktor Herbert von Buttlar war im Kunstbetrieb der BRD eingebunden beispielsweise als Generalsekretär der documenta 1 sowie als Mitarbeiter verschiedener Arbeitsausschüsse auf der documenta 2, 3, und 4 – 1968 als Leiter des Arbeitsausschuss’ „Ambiente“. Diese intellektuelle Offenheit wirkte sich auch auf die Ereignisse Ende der 1960er Jahre aus: Buttlar ging sofort auf die studentischen Forderungen ein und ließ eine Drittelparität in den Hochschulgremien zu. Der damalige AStA-Vorsitzende und spätere Referent von Buttlar, Klaus Geldmacher, resümiert die Ereignisse

in Hamburg folgendermaßen: „Das war einmalig zu jener Zeit in der Bundesrepublik. Herbert von Buttlar hat mir gegenüber seine Beweggründe einmal so formuliert: ‚Was von den Studenten an Impulsen kommt, ist allemal lebendiger und zukunftsweisender als das, was die Herren Professoren zu bieten haben.‘ Während die Universitäts-Rektoren die Polizei riefen, ließ Freiherr von Buttlar den Studenten, die sein Büro besetzt hatten, Tee reichen. Demonstranten, die ihre Studienbücher verbrannten, bat er, feste Platten unter die Glut zu schieben, damit der kostbare Steinboden der Vorhalle nicht beschädigt würde. Sie taten es. So wurde aus der Studentenrevolte von 1968 an der Kunsthochschule eine Reformbewegung. Von den Studenten initiiert, vom Direktor mitgetragen – aus Respekt vor der Vitalität der Jugend und in der Überzeugung, sich dem Drängen nach Veränderung nicht verschließen zu dürfen. Freiherr von Buttlar war im Auftreten ein Herrscher, im Handeln ein Demokrat.“⁶² Damit wurde der „Bewegung“ in Hamburg der Wind aus den Segeln genommen, so dass die dortige Akademie von heftigen Protestaktionen verschont blieb. Und es gelang – auch das für die Münchner Akademie undenkbar –, dass Kunststudenten wie Klaus Geldmacher und Francesco Mariotti an der vierten documenta in Kassel teilnehmen konnten.

Wieder vollkommen anders sah es an der Düsseldorfer Akademie Ende der 1960er Jahre aus, was vor allem an der Person Joseph Beuys lag. Er stand für eine Position, die ebenfalls in München nicht möglich gewesen wäre, die aber auch in Düsseldorf nicht unproblematisch war und schließlich zu seiner Entlassung 1972 führte.⁶³ Auch in Düsseldorf gab es heftige Auseinandersetzungen zwischen der Studentenschaft und der Hochschulleitung. Beuys, der ein Unbehagen gegenüber dem Unvermögen der Studierenden empfand, sich in Demonstrationen und Protesten zu artikulieren, gründete im Juni 1967 die „Deutsche Studentenpartei“, die allerdings in ihren Aktivitäten auf die Düsseldorfer Akademie beschränkt blieb. Er hielt nichts von den – aus seiner Sicht – destruktiven Aktivitäten der APO, die keine Verbesserungsvorschläge gegen Materialismus und ideenlose Politik bereitstellten, und bot mit seiner Studentenpartei ein Gegenmodell an. Ihm ging es um einen pädagogischen Ansatz, um die Gleichstellung von Lehrenden und Lernenden, um die Förderung des innovativen Denkens und Handelns, die Entfaltung der persönlichen und künstlerischen Individualität, um eine Verbesserung der Welt und der Bildungssituation durch „Bewusstseinsweiterung“. „Die einzig revolutionäre Kraft ist die Kunst“, so seine Maxime,⁶⁴ die sein weiteres Wirken bestimmen sollten.

Beuys unterstützte auch die Aktivitäten seines Schülers Jörg Immendorff, der in Alter und Ausbildung damals den Münchner Kunststudenten durchaus vergleichbar war, der jedoch seine künstlerischen Provokationen wesentlich „werk-

bewusster“ darbot. Unzufrieden mit der staatlichen Ausbildungssituation, gründete Immendorff gemeinsam mit Chris Reineke in Düsseldorf im Rahmen der Lidl-Aktivitäten im Dezember 1968 die Lidl-Akademie. Er wählte absichtlich den kindlich-naiven Begriff „Lidl“, um Kunst, Satire und Politik zu verquicken – immer mit Betonung auf dem Plakativen, dem Verschnitt aus Blödelei und Banalem. Als Gegenmodell zur traditionellen Akademie richtete er auf dem Düsseldorfer Akademieflur ein kleines Papierhäuschen als „Lidlkasse“, als „Informations- und Arbeitsmittel“ ein. Lidl sollte die zukünftigen Kunsterzieher „bearbeiten“, die dann die Schüler „bearbeiten“ sollten. Immendorff war fest davon überzeugt, er könne mit seiner Kunst des Protests und der Aktion die Welt verändern. Als künstlerisches Werk mag das Häuschen ebenso fragwürdig, vielleicht sogar infantil gewirkt haben, wie die Arbeiten und Aktionen seiner Münchner Kommilitonen. Doch als performativer Akt war die Inszenierung durchaus ernst zu nehmen. Außerdem hinterließ Immendorff in stilsicheren Konzeptskizzen und ausgeklügelten Werktafeln, auf denen mit Fotografien die Installationen und Geschehnisse dokumentiert und mit Bildunterschriften kommentiert wurden, Arbeiten, die bald Zugang in die Galerien- und später Museumswelt fanden.⁶⁵ Er hatte mit einem individuellen, künstlerischen Spürsinn seine Aktionen vorbereitet, angekündigt, durchgeführt und dokumentiert. Er wusste auch, die Presse wirksam einzubinden und hatte schnell Kontakte zur Galerienszene. Sein Bewusstsein für Werk und Vermarktung standen letztlich in der alten Tradition des Künstlerselbstverständnisses, während die Münchner Künstler sich radikaler gegen diese Tradition auflehnten.

Künstler wie Vostell, Geldmacher oder Immendorff veröffentlichten ihr Handeln gezielt, dokumentierten es, begleiteten es mit Zeichnungen und Editionen, Objekten und Multiples oder bewahrten die Relikte ihrer Aktionen, die dann später doch ihren Weg auf den Kunstmarkt fanden. Die Münchner Kunststudenten vernachlässigten diese in ihren Augen verwerflichen Strategien. Es ist nicht eindeutig zu entscheiden, ob es sich bei ihren Aktionen nur um reine Anti-Kunst-Äußerungen handelte oder nicht doch um Kunst, die bewusst die bisherigen Spielregeln von Produktion und Distribution unterließ, indem sie auf ihre herkömmlichen Merkmale wie Orte verzichtete. Vielleicht gingen gerade die Münchner Kunststudenten den radikalen und letztlich konsequenten Weg der kompletten Verweigerung des Kunstmarkts unter Betonung immaterieller Aspekte. Vieles von dem, was in München geschah, mag in der Vergangenheit vielleicht als studentischer Klamauk oder Anarchie in Münchner Tradition abgetan worden sein, doch es unterschied sich äußerlich nicht immer maßgeblich von anderen künstlerischen Aktivitäten, die gleichzeitig und mit ähnlichem Impetus durchgeführt wurden. Die Münchner bedienten sich durchaus kunststim-

manenter Strategien, doch dem Kollektiv-Modell fehlte ein führender Gestalter sowie ein zielsicheres Bewusstsein für Presse und Kunstmarkt. Ihr Aufbegehren gegen Bürgerlichkeit und Establishment führte in der Konsequenz dazu, dass sie keinen Platz im Kunstbetrieb fanden und auch später nicht mehr in die Kunstgeschichte integriert wurden. Bei ihren Aktionen blieb es meist unklar, ob es sich um Politik oder Kunst, um Demonstration oder Happening handelte. Die Unterschiede waren damals häufig gering, sind jedoch heute in der kunsthistorischen Einordnung von nicht unerheblicher Bedeutung.

Für die Institution lassen sich die Aktivitäten der Münchner Akademiestudierenden in jedem Fall als entscheidenden Bruch einordnen. Neben der Durchsetzung weitreichender hochschulpolitischer Anliegen versuchten sie einen neuen Kunstbegriff zu etablieren, der zwar bereits Bestandteil des Kunstbetriebs war, der aber bis 1967 noch nicht in der Münchner Kunstakademie angekommen war. Erst durch die Besetzung einer Professur mit Karl Fred Dahmen kam es auch auf institutioneller Ebene – wie bereits erwähnt – zu einer Erweiterung des alten Werkbegriffs und zur Auflösung der Kunstgattungen über ihre traditionellen Grenzen hinaus. Projektorientierte künstlerische Produktion, Film, Video und Fotografie wurden erst seit dem Wintersemester 1969/1970 eingeführt.⁶⁶ Noch im Juni 1970 wies das Ministerium darauf hin, dass die Lehraufgabe der Akademie nicht die Aufführung „sogenannter Aktionen“ umfasse, wie auch bis 1970 Fotografien nicht als bildnerische Arbeiten von der Prüfungskommission anerkannt wurden.⁶⁷

Ausblick

Zieht man ein Fazit, was die Studentenunruhen bewirkt haben, so führten sie auf der einen Seite innerhalb der Akademie zu einer Verbesserung der Situation für die Studierenden. Sie hatten nun bei der Gremienarbeit ein Mitspracherecht zuerkannt bekommen: Bereits im November 1967 wurden sie bei Jurys und sogar bei Berufungskommissionen zugelassen. Damals diskutierte man schon die Erweiterung des Kollegiums, die schließlich im Februar 1969 eingerichtet wurde. Seitdem tagte der Senat immer im Beisein der Studentenvertreter. Ab Wintersemester 1969/70 hatten sie sich schließlich auch ein echtes Mitsprache- und Stimmrecht „an allen in der Verfassung aufgeführten Aufgaben des Kollegiums“ erstritten.⁶⁸

Um Diskussionen und experimentelle künstlerische Projekte zu fördern, wurde durch die Hochschulleitung ein so genanntes „Kritisches Atelier“ im Mai 1969 klassenübergreifend und basisdemokratisch eingerichtet.⁶⁹ Bereits im Mai 1968 hatte die Hochschulleitung die Idee „einer zweiten experimentellen Form des

Kunstunterrichts“ begrüßt, allerdings nicht unbedingt aus künstlerischen Beweggründen, sondern mit dem Hinweis darauf, dass dann „störende Einwirkungen von außen weitgehend ausgeschlossen werden könnten.“⁷⁰ Die Studierenden jedoch hatten einen anderen Kunstbegriff sowie eine Gegeninstitution zur Akademie im Blickpunkt, wie sie im Februar 1969 ausführten: „Es ist nicht mehr zu übersehen, dass eine große Zahl der Studenten ihre künstlerische, schöpferische Tätigkeit in einer Form praktizieren, die in den bestehenden Unterrichtsablauf nicht mehr hineinpasst. Diskussionen, kritische Analysen und Arbeitskreise werden im AStA-Raum, in der Schriftklasse oder in Privatateliers abgehalten. Diese obdachlose Wandertruppe kann keine konzentrierte Arbeit leisten, weil sie keinen eigenen Raum besitzt. [...] Kunstströmungen im 20. Jahrhundert haben durchaus gezeigt, dass sich künstlerische Tätigkeit nicht nur in Bild und Plastik ausdrücken muß (Surrealismus, Dada, Happening).“⁷¹ Trotz Erweiterung ihres Kunstverständnis und ihrer Arbeit war also das Grundbedürfnis „Raum“ nach wie vor von hoher Wichtigkeit bei den Studierenden. Hatten sie zwar bereits den ganzen Raum der Akademie vom Dach bis zur Straße durch ihre Aktionen eingenommen, so benötigten sie für ihre „konzentrierte Arbeit“ doch wieder einen konventionellen Arbeitsraum.

Ein grundlegender Reform-Prozess, der sich über die folgenden Jahre intensiv hinziehen sollte, wurde mit einer Erklärung des Senats im Juli 1969 in Gang gesetzt. Dabei ging es um die Erweiterung des Theorieangebots um die Fächer Soziologie, Philosophie, Informationstheorie, Kunstwissenschaft, Psychologie und Pädagogik, denn: „die Berufung von Theoretikern ist nicht nur für die Arbeit der Studenten notwendig, sondern auch für die Weiterführung der Reformdiskussion mit allen Mitgliedern der Hochschule, um das Instrumentarium zu erarbeiten, ohne das in Zukunft eine fundierte Entwicklung der Hochschule nicht denkbar ist.“⁷² Neue Unterrichtsmodelle sollten in Gruppenarbeit erprobt, das Aufnahmeverfahren demokratisiert, eine Änderung in der Klassenstruktur durchgeführt, die Prüfungsordnung für Kunsterzieher geändert, die Werkstättenarbeit neu konzipiert, neue Werkstätten für Fotografie, Kunststoff oder Schweißen eingerichtet, die Raumsituation analysiert, der Erweiterungsbau vorbereitet, die Senatsarbeit auf den Mittelbau (Assistenten und Werkstattleiter) und die Studentenvertreter erweitert sowie eine Kinderkrippe eingerichtet werden. Talare und Immatrikulationsfeiern wurden abgeschafft, von Studierenden ausgewählte Gastprofessuren eingeführt, wobei es – Ironie der Geschichte – seit November 2001 wieder Immatrikulationsfeiern gibt, die basisdemokratisch ausgewählten Gastprofessuren jedoch seit Sommersemester 2004 eingespart wurden.

Auf der anderen Seite führten die Proteste zu einer langjährigen kulturpolitischen Isolation der Akademie seitens des Kultusministeriums, was zum Schei-

tern einiger Reformgedanken führte.⁷³ Es kam zunächst nicht zu personellen Erweiterungen und die längst nötige Sanierung des in der Nachkriegszeit wieder aufgebauten Gebäudes sowie die schon lange geforderte Erweiterung um einen Anbau konnten erst Jahrzehnte später – nach einer erneuten Annäherung von Ministerium und Akademie – realisiert werden (Eröffnung im Oktober 2005). Bis weit in die 1970er Jahre hinein war die Kulturpolitik Bayerns generell traumatisiert durch die Ereignisse Ende der 1960er Jahre, wie man auf allen Ebenen wahrnehmen konnte: Nur so sind die absurden Diskussionen um den Ankauf von Beuys' Werk ‚Zeige Deine Wunde‘ im Lenbachhaus oder die vom Ministerium ohne Einverständnis des Kollegiums der Akademie aufoktrozierte Berufung von Bernhard Weißhaar als Professor zu verstehen.

Doch ohne Zweifel hatten die studentischen Ausstellungen, Aktionen und happeningartigen Veranstaltungen nicht nur die Praktiken einer verstaubten Bildungsinstitution hinterfragt, sondern ein alternatives gedankliches Angebot geliefert und damit stimulierend auf die Entwicklung neuer Konzeptionen gewirkt. Der Aufstand war von enormer Bedeutung für eine notwendige Liberalisierung und die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, auch wenn – wie beim „Fall Hermann Kaspar“ – eine sofortige Wirkung nicht eintrat.⁷⁴ Insofern ist es auch nicht verwunderlich, dass sich die meisten ehemaligen Aktivisten heute häufig enttäuscht über die mangelnde Wirkkraft ihrer Aktionen äußern.⁷⁵

Vielleicht weil das Subversive von damals heute längst gesellschaftsimmanent, ja salonfähig ist, wurden die Studentenrevolte und ihre Aktionen bislang immer wieder als provinziell und dilettantisch abgetan. Die Ästhetik der Provokation ist inzwischen museumsreif geworden und der alles bestimmende Kunstmarkt hat auch den Revolutionär mit Haut und Haar geschluckt.

Anmerkungen

- 1 Johanna Schmidt-Grohe: Blick zurück ohne Zorn, auf der Suche nach einer verlorenen Zeit, in: Thomas Zacharias (Hg.): Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München. München 1985, S. 216–221, hier S. 218.
- 2 Publierte wie archivarische Schriftstücke sowie mündliche Aussagen von Zeitzeugen werden ergänzt durch umfangreiches Foto- und Filmmaterial. Ein Großteil der Dokumente befindet sich in der Akademie der Bildenden Künste, im Staatsarchiv sowie im privat geführten, aus der Studentenbewegung heraus entstandenen APO-Archiv München. Heinz Koderer vom APO-Archiv München sei an dieser Stelle herzlich für seine Hilfe gedankt. Ein studentisches Projekt an der Akademie, geleitet von Birgit Jooss und Matthias Wähler, wird bis 2008 einen Dokumentarfilm erarbeiten, der sowohl historisches Filmmaterial als auch neue Interviews mit Zeitzeugen kombinieren wird.
- 3 So geschehen in einer Rede des ehemaligen Rektors Ben Willikens. Mündliche Auskunft von Thomas Zacharias am 8.12.2006.
- 4 Wolfgang Kermer: „1968“ und Akademiereform. Von den Studentenunruhen zur Neuorganisation der Stuttgarter Akademie in den siebziger Jahren. Ostfildern 1998; Barbara Lange: Joseph

- Beuys. Richtkräfte einer neuen Gesellschaft. Der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer. Berlin 1999.
- 5 Josef Oberberger (1905 – 1994, 1939 an die Kunstgewerbeschule, 1946 an die AdBK berufen), Hermann Kaspar (1904 – 1986, berufen 1938 sowie 1946), Franz Nagel (1907 – 1976, berufen 1947), Adolf Hartmann (1900 – 1972, berufen 1962), Mac Zimmermann (1912 – 1995, berufen 1964), Karl Fred Dahmen (1917 – 1981, berufen 1967) und Günter Fruhtrunk (1923 – 1982, berufen 1967).
 - 6 Josef Henselmann (1898 – 1987, 1932 an die Kunstgewerbeschule, 1946 an die AdBK berufen), Heinrich Kirchner (1902 – 1984, 1932 Werkstattleiter für *Erzguss* an der AdBK, 1952 zum Professor berufen), Georg Brenninger (1910 – 1988, berufen 1961) und Robert Jacobsen (1912 – 1993, berufen 1962).
 - 7 Franz Rickert (1904 – 1991, 1935 Lehrer an der Kunstgewerbeschule, 1946 an die AdBK, 1948 zum Professor berufen), Richard Roth (1907 – 2003, berufen 1959) und Rudolf Heinrich (1926 – 1975, berufen 1964).
 - 8 Sep Ruf (1908 – 1982, berufen 1953), Wilhelm Schaupp (1922 – 2005, berufen 1959) und Paolo Nestler (geb. 1920, berufen 1961).
 - 9 Thomas Zacharias (geb. 1930, berufen 1966).
 - 10 Harro Ernst (1923 – 1991, 1955 Dozent, 1963 zum Professor berufen).
 - 11 Erweiterte Kollegiumssitzung 28.7.1969. Akte „II.3.4. Protokolle über Senatssitzungen“. Akademie der Bildenden Künste München, Registratur.
 - 12 Wolfgang Kehr: Kunsterzieher an der Akademie, in: Thomas Zacharias (Hg.): *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*. München 1985, S. 287–314, hier S. 298.
 - 13 Nicht weiter bezeichnete Akte „Studentenunruhen um 1968“ in der Registratur der Akademie der Bildenden Künste München.
 - 14 Artikel in der *Süddeutschen Zeitung*, 19.1.1968. Zitiert nach: *Die herrschende Ästhetik ist die Ästhetik der Herrschenden. Ein Beitrag zur Ausstellung „Poesie muß von allen gemacht werden!“ Kunstverein München 1970*, o. S.
 - 15 *Kunstverein München 1970* (wie Anm. 14), S. 180. Ernst wurde erst 1970 ordentlicher Professor. Er war bereits seit 1955 am Haus, erst als Vertragslehrer, ab 1960 als Studienrat, ab 1963 als außerordentlicher Professor. Personalakte Harro Ernst. Akademie der Bildenden Künste München, Archiv und Sammlungen.
 - 16 Hieninger [ohne Angabe des Vornamens]: „Der Fall Harro Ernst“. In: *tendenzen*. Jg.11. Nr.69, Sept / Okt 1970, S. 197–198.
 - 17 „Erläuterung des Falls Harro Ernst“. Zitiert nach: *Kunstverein München 1970* (wie Anm. 14), o. S. sowie Eröffnungsansprache zur Akademieausstellung im Haus der Kunst 1965, S. 11.
 - 18 Da es zu jener Zeit keinen Studienführer, sondern nur Anschläge und Merkblätter gab, die – über die Klassenarbeit hinaus – auf Vorträge und Angebote von Lehraufträgen hinwiesen, sind die Angebote nicht im Einzelnen dokumentiert. Die ersten Studienführer der Münchner Kunstakademie datieren aus dem Jahre 1974.
 - 19 Bereits 1952 hatten die Kunsterzieher gegen die Verschlechterung ihrer theoretischen Ausbildung protestiert, was jedoch keine Besserung herbeiführte. 1967 musste Paolo Nestler das mangelhafte theoretische Lehrangebot öffentlich zugeben (*Münchner Abendzeitung* vom 30.7.1967). Kehr: *Kunsterzieher an der Akademie 1985* (wie Anm. 12), hier S. 297.
 - 20 Dazu jüngst erschienen: Stefan Schweizer: „Unserer Weltanschauung sichtbaren Ausdruck geben“. *Nationalsozialistische Geschichtsbilder in historischen Festzügen zum ‚Tag der Deutschen Kunst‘*. Göttingen 2007.
 - 21 Der „Fall Hermann Kaspar“ wurde schon Mitte der 1960er Jahre vielfach in der Presse und Öffentlichkeit diskutiert. Vgl. Reinhard Müller-Mehlis: *Der Fall Hermann Kaspar. Eine Dokumentation*. München 1966. Die Studierenden zeigten Kopien aus dem Briefwechsel zwischen Hermann Kaspar und Albert Speer aus den Jahren 1938 bis 1942. Ausstellung in der Akademie ab 2.7.1968.
 - 22 Siehe das 30minütige, filmische Portrait der Akademie vom 6.7.1967 von Erika Reese, Kamera: Franz Ausböck, Archiv des Bayerischen Fernsehens, BFS3, Archivnr. 44236.
 - 23 Personalakte Josef Oberberger. Akademie der Bildenden Künste München, Archiv und Sammlungen.

- 24 Betrachtet man die Statistiken zwischen 1967 und 1969 so ergibt sich – mit leichten Schwankungen folgendes Bild: etwa 11 % waren Münchner, zwischen 30 und 35 % kamen aus Bayern, knapp 30 % aus Deutschland, etwa 12 % aus den ehemaligen Ostgebieten Sudetenland, Schlesien und Ostpreußen und etwa 17 % aus dem Ausland, wobei nur 7 % aus dem nichtdeutschsprachigen Ausland. Vgl. Akte „VII. Statistiken. 3.2. Statistiken über Studierende SS 59 bis WS 72/73“, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur.
- 25 Kollegiums-Sitzung 28.11.1967, Akte „II.3.4. Protokolle über Senatssitzungen“. Akademie der Bildenden Künste München, Registratur.
- 26 Vgl. Anm.20.
- 27 Nestler, Paolo: Akademie und Gesellschaft. München 1967, S. 4.
- 28 „Projektgruppe Kulturrevolution“. Zitiert nach: Kunstverein München 1970 (wie Anm.14), S. 149.
- 29 Flugblatt ohne Angaben von Datum und Urheberschaft. Nicht weiter bezeichnete Akte „Studentenunruhen um 1968“ in der Registratur, Akademie der Bildenden Künste München.
- 30 Wieland Sternagel: „Revolution ist herrlich, alles andere ist Quark!“. In: Hella Schlumberger: Türkenstraße. Vorstadt und Hinterhof. München 2003, S. 413–419, hier S. 414.
- 31 Kollegiumssitzung 27.6.1967, Akte „II.3.4. Protokolle über Senatssitzungen“. Akademie der Bildenden Künste München, Registratur.
- 32 Seit 1964 gab es in München erste Demonstrationen gegen den Vietnamkrieg. Auch der Besuch des iranischen Schahs Reza Pahlewi, die Erschießung von Benno Ohnesorg sowie die Inhaftierung von Fritz Teufel in Berlin im Juni 1967 waren Anlass für Proteste in München. Vgl. Heinz Koderer: Exempel statuiert. In: Schlumberger 2003 (wie Anm. 30), S. 396–402, hier S. 397–398.
- 33 Die Pläne zur Einfügung einer Notstandsverfassung in das Grundgesetz reichten bis 1958 zurück. Die „Außerparlamentarische Opposition“ befürchtete, dass die deutsche Demokratie damit autoritäre Züge annehmen würde. Vgl. Schneider, Michael: Demokratie in Gefahr? Der Konflikt um die Notstandsgesetze. Bonn 1986.
- 34 Das Relegationsgesetz sah den (zwangsweisen) Ausschluss von Studierenden von einer Hochschule vor.
- 35 Staatsarchiv München, Akte 9571/4 „Gründe Widerspruchsbescheid der Regierung von Oberbayern“.
- 36 Zum genauen Ablauf der Ereignisse mit den verschiedenen Phasen vgl. Birgit Jooss: Die Studentenunruhen an der Münchener Kunstakademie. Eine Bestandsaufnahme der Ereignisse gegen Ende der 1960er Jahre. In: Walter Grasskamp und Birgit Jooss (Hg.): Branko Senjor. 60er Jahre – Umbruchsjahre. Fotografien aus der Münchener Kunstakademie. München / Berlin 2006, S. 72–77.
- 37 Kunstverein München 1970 (wie Anm. 14), S. 154.
- 38 Die Form des Happenings wurde später auch von den LMU-Studierenden aufgegriffen, etwa das Happening „Nebel statt Huber“ am 12.6.1969, bei dem „als Gleichnis zu Kultusminister Hubers Bildungspolitik auf dem Geschwister-Scholl-Platz künstlicher Nebel erzeugt“ wurde, Münchner Merkur, 11.6.1969, S.15.
- 39 Interview bislang unveröffentlicht. Es wird im Rahmen des geplanten Dokumentarfilms 2008 gezeigt werden, vgl. Anm.2. Rohmaterial in der Akademie der Bildenden Künste, Archiv und Sammlungen.
- 40 Kollegiums-Sitzung 24.7.1968. Akte „II.3.4. Protokolle über Senatssitzungen“. Akademie der Bildenden Künste München, Registratur.
- 41 Außerordentliche Kollegiums-Sitzung 29.7.1968. Akte „II.3.4. Protokolle über Senatssitzungen“. Akademie der Bildenden Künste München, Registratur.
- 42 AStA-Schreiben vom Februar 1969. Zitiert nach: Kunstverein München 1970 (wie Anm.14), S. 128.
- 43 Protokolle des Bayerischen Landtags – 77. Sitzung. 17.7.1969, S. 3743–3753, hier S. 3745.
- 44 Staatsarchiv München, Akte 9571/1 Verwaltungsstreitsache wegen der Schließung der Akademie.
- 45 Zu den Vorgängen an der Ludwig-Maximilians-Universität: Stefan Hemler: München '68 – war da was? Überlegungen zur Erforschung der Studentenbewegung anhand bedeutsamer

- Marginalien, in: 1999. Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts, 13 (1998), H. 2, S. 117–136. Andreas Renz: Die Studentenproteste von 1967/68 im Spiegel der Münchner Presse. München 1992, hier v.a. S. 60–92.
- 46 „Projektgruppe Kulturrevolution“. Zitiert nach: Kunstverein München 1970 (wie Anm. 14), S. 150.
- 47 Zur Gruppe SPUR: Jo-Anne Birnie Danzker und Pia Dornacher (Hg.): Gruppe SPUR. Ostfildern-Ruit 2006; Richard Hörner: Die Gruppe SPUR : politische Manifeste einer Künstlergruppe. Wörth am Rhein 2005; Nina Zimmer: SPUR und andere Künstlergruppen: Gemeinschaftsarbeit in der Kunst um 1960 zwischen Moskau und New York. Berlin 2002; Zur Gruppe „Geflecht“: Stephan Schmidt-Wulffen (Hg.): Die Gruppe Geflecht. Antiojekt. 1965–68. München 1991. Pia Dornacher, Lydia Rea Hartl, Selima Niggel (Hg.): Gruppe Geflecht. Arbeiten von 1965 – 1968. München 2007.
- 48 Zur Situationistischen Internationale: Stefan Zweifel, Juri Steiner und Heinz Stahlhut (Hg.): In girum imus nocte et consumimur igni. Die Situationistische Internationale (1957 – 1972). Zürich 2006; Stephan Grigat, Johannes Grenzfurthner und Günther Friesinger (Hg.): Spektakel – Kunst – Gesellschaft: Guy Debord und die Situationistische Internationale. Berlin 2006; Ingrid Gilcher-Holtey: Guy Debord und die Situationistische Internationale, in: Rolf Griminger (Hg.): Kunst – Macht – Gewalt. München 2000, S. 87–104; Wolfgang Dreßen, (Hg.): Nilferd des höllischen Urwalds: Situationistische Internationale, Gruppe Spur, Kommune I. Ein Projekt des Werkbund-Archivs Berlin. Gießen 1991; Roberto Ohrt: Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst, Hamburg 1990.
- 49 Frank Böckelmann und Herbert Nagel (Hg.): Subversive Aktion. Der Sinn der Organisation ist ihr Scheitern. Frankfurt am Main 1976 (Neuausgabe 2002).
- 50 Dieter Kunzelmann: Leisten Sie keinen Widerstand! Bilder aus meinem Leben. Berlin 1998, S. 49. Man denke auch an spätere Berliner Aktionen, etwa das so genannte Pudding-Attentat auf den US-Vizepräsidenten Humphrey, vgl. Renz 1992, S. 158 (wie Anm. 46).
- 51 Böckelmann / Nagel: Subversive Aktion 1976 (wie Anm. 48).
- 52 AStA-Flugblatt „Kunstakademie geschlossen“, ca. Juli 1969. Zitiert nach: Kunstverein München 1970 (wie Anm. 14), S. 188.
- 53 Walter Grasskamp: „Der lange Abschied des Klassizismus“. In: Grasskamp, Walter: Ist die Moderne eine Epoche? München 2002, S. 63–117.
- 54 Film von Tilman Rothermel 1969, Archiv Rothermel; Kopie davon im APO-Archiv München sowie in der Akademie der Bildenden Künste München, Archiv und Sammlungen.
- 55 „Projektgruppe Kulturrevolution“. Zitiert nach: Kunstverein München 1970 (wie Anm. 14), S. 150.
- 56 Vgl. Chronologie von Heinz Koderer im APO-Archiv München.
- 57 Dokumente der veranstaltenden „Jungen Akademie“ im APO-Archiv München. Der Münchner Merkur berichtete kurz über das „unkontrollierte Happening“, arrangiert von Laurens Straub und Reinhard Schober, ohne jedoch auf die Aktion mit dem Lüngerl einzugehen, Münchner Merkur 10./11.6.1967, S. 7. Die Süddeutsche Zeitung berichtete nicht.
- 58 „Projektgruppe Kulturrevolution“. Zitiert nach: Kunstverein München 1970 (wie Anm. 14), S. 149.
- 59 In Berlin fanden 1968 kaum Proteste an der Hochschule für bildende Künste statt. Aktionszentren waren TU und FU in Berlin. Freundliche Auskunft von Frau Krukowski, 25.05.2006 und Dietmar Schenk, 04.06.2007, Archiv der Universität der Künste Berlin. Es gibt bislang keine Literatur dazu, vgl. auch Thomas P. Becker (Hg.): Die Studentenproteste der 60er Jahre. Archivführer, Chronik, Bibliographie. Köln [u.a.] 2000.
- 60 Eduardo Paolozzi begann mit dem Unterricht 1961/62. In der Folge sind Allen Jones, Peter Phillips, David Hockney, Joe Tilson und Richard Hamilton aus Großbritannien in Hamburg tätig gewesen. Aus den USA kam Richard Lindner. Vgl. Dietrich Helms: Kunstlehre am Lerchenfeld 1952 bis heute. In: Hartmut Frank (Hg.): Nordlicht: 222 Jahre. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte. Hamburg 1989, S. 369–373, hier S. 372.

- 61 Erst durch die Hochschulreformen, die Ende der 60er Jahre begannen, setzte sich das Fach Ästhetik an einer ganzen Reihe von Hochschulen, sogar als Pflichtfach an vielen Kunsthochschulen, durch. Vgl. Bazon Brock: Auf der Rutschbahn bergauf! Ästhetiker etablieren sich. In: Frank: Nordlicht 1989 (wie Anm. 60), S. 349–356, hier S. 352. In München wurde eine Professur für Philosophie und Ästhetik erst 1984 eingerichtet und mit Bernhard Lypp besetzt.
- 62 Klaus Geldmacher. Ein demokratischer Herrscher – Freiherr von Buttlar. In: Frank: Nordlicht 1989 (wie Anm. 60), S. 345.
- 63 Zu Beuys als Lehrer siehe Petra Richter: Mit, neben, gegen: die Schüler von Joseph Beuys. Düsseldorf 2000.
- 64 Joseph Beuys. In: Volker Harlan, Rainer Rappmann und Peter Schata: Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys. 3. erweiterte und ergänzte Auflage. Achberg 1984, S. 59.
- 65 Harald Szeemann: Der lange Marsch oder Ausreizungen aus der Zeit heraus. In: Toni Stooss und Harald Szeemann (Hg.): Immendorff, Kunsthaus Zürich 1983, S. 8–25, hier v. a. S. 15–25.
- 66 Erst Fridhelm Klein lehrte als Studienrat ab dem WS 1969/70 spielerische Ausdrucksformen, Fotografie, Film und Video, Kehr: Kunsterzieher an der Akademie 1985 (wie Anm. 12), hier S. 300.
- 67 Ministerielles Schreiben Nr. IV/2-7/75 252 vom 16.6.1970. Zitiert nach: Kehr: Kunsterzieher an der Akademie 1985 (wie Anm. 12), hier S. 303.
- 68 Erweitertes Kollegium 28.7.1969. Akte „II.3.4. Protokolle über Senatssitzungen“. Akademie der Bildenden Künste München, Registratur. Später kam es zur Zurücknahme dieses Stimmrechtes.
- 69 Erweitertes Kollegium 28.5.1969. Akte „II.3.4. Protokolle über Senatssitzungen“. Akademie der Bildenden Künste München, Registratur.
- 70 Erstmals diskutiert am 22.5.1968. Akte „II.3.4. Protokolle über Senatssitzungen“. Akademie der Bildenden Künste München, Registratur.
- 71 Anlage „Ausführungen des AStA zur Einrichtung eines ‚Kritischen Ateliers‘“. Erweiterte Kollegiums-Sitzung 17.2.1969. Akte „II.3.4. Protokolle über Senatssitzungen“. Akademie der Bildenden Künste München, Registratur.
- 72 Erweitertes Kollegium 25.7.1969. Akte „II.3.4. Protokolle über Senatssitzungen“. Akademie der Bildenden Künste München, Registratur.
- 73 Birgit Jooss: ‚Revolution ist herrlich, alles andere ist Quark! Begreift Euch endlich als Künstler.‘ Zu den Akademieunruhen 1967 bis 1970. In: Angelika Nollert, Florian Matzner und Birgit Sonna (Hg.): Faktor X. Zeitenössische Kunst in München. München / Berlin / London / New York 2005, S. 209–218.
- 74 Hermann Kaspar blieb bis zu seiner Pensionierung 1972 an der Münchner Kunstakademie.
- 75 Zu beachten sind auch tragische Einzelschicksale des späteren Berufsverbotes oder des Wegs in den Terrorismus der RAF-Kreise.