

Christiane Dierks

Spielarten sozialer Kunst

Jochen Gerz - Pino Poggi

**Mit Beispielen aus der Sammlung
Künstlerbücher/Buchobjekte
der Oldenburger Universitätsbibliothek**



BIS-Verlag

der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Dr. phil. Christiane Dierks ist Fachreferentin für Kunst im Bibliotheks- und Informationssystem der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Veröffentlichungen zum Thema Kunst und Bibliothek: Franz Erhard Walther in der Oldenburger Universitätsbibliothek, Oldenburg, 1992; Fluxus Kunst - Bibliothek, Oldenburg, 1994

Das Werk ist einschließlich aller seiner Teile urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechts bedarf der Zustimmung der Herausgebenden. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Medien.

© BIS-Verlag, Oldenburg 2006

Verlag / Druck / BIS-Verlag
Vertrieb: der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
 Postfach 25 41, 26015 Oldenburg
 Tel.: 0441/798 2261, Telefax: 0441/798 4040
 E-Mail: verlag@bis.uni-oldenburg.de
 Internet: www.bis.uni-oldenburg.de

ISBN 3-8142-2008-X
ISBN 978-3-8142-2008-6

INHALT

I. Jochen Gerz	5
Arbeiten auf/mit Papier	5
Spurensicherung	17
Befragungen als Skulptur im öffentlichen Raum	20
Foto/Text - Werke	26
Denkmäler	30
II. Anhang Jochen Gerz	45
Biographie	45
Werke (Editionen) im Bestand der Oldenburger Universitätsbibliothek	45
Publikationen (Auswahl)	45
III. Pino Poggi	47
Kunst und Leben	47
Utopien	54
Sprache und Schrift	59
Concept Art	61
AU - Aktionen	73
Künstlerische Wissenschaft	78
Drei Spielarten sozialer Kunst	87
Zur aktuellen Situation	89
IV. Anhang Pino Poggi	93
Biographie	93
Werke im Bestand der Oldenburger Universitätsbibliothek	93
Publikationen (Auswahl)	93
V. Christiane Dierks im Gespräch mit Pino Poggi	95
Abbildungsnachweis	110
VI. Anhang	113

JOCHEN GERZ

Arbeiten auf/mit Papier

Der 1940 in Berlin geborene Jochen Gerz kommt von der Literatur, insbesondere der „Konkreten Poesie“ her, er versteht sie auch als „Visuelle Poesie“:

Falls es nützlich ist, sich einzuordnen, würde ich mich als Schriftsteller bezeichnen. Erst lineare Texte, dann begann ich, die Buchstaben und Wörter zu stören, sie von ihrem angestammten Platz zu drängen, eben weil sie mich störten. Ich machte das, was man visuelle Poesie nennt. Später merkte ich, daß nicht allein die Buchstaben mich störten, beengten, sondern das Papier, auf dem die Buchstaben standen; das Papier und das Buch als Medium, dessen tautologische Struktur immer wieder dazu einlud, das gleiche zu tun.¹

Bei Jochen Gerz geht die grundlegende Infragestellung der Kunst aus Sprachreflexion hervor. Er distanziert sich radikal von Sprache und Schrift, wie sie in unserer Gesellschaft informativ und kommunikativ genutzt werden. Der Sprachgebrauch als Ausdruck unserer Kultur und Kunst steht danach nicht mehr für unser eigentliches Leben, sondern schiebt sich als sein Stellvertreter davor.

Indem sie (unsere Sprache) die Außenwelt durch die Interpretation, die sie von ihr gibt, ersetzt und den Anspruch ihrer Interpretation dem Individuum gegenüber manifestiert, sichert unsere Sprache mechanisch die Herrschaft der Repräsentation über das Leben.²

Autoritär ersetzt die Sprache jedes wirkliche Handeln und jede wirkliche Lebendigkeit. Gerz kritisiert nicht nur unsere Sprache, sondern jeden Versuch eines neuen Sprachgebrauchs überhaupt. Sprache kann immer nur Ersatz für das unmittelbare ursprüngliche Leben sein und in diesem Sinn auch für die Kunst.

Jede Suche nach einer neuen Sprache, die sich ausschließlich als Suche nach einem neuen poetischen Code verstünde, kann nur als Weiterführung des traditionellen Denkens begrif-

fen werden und nicht dem Vorwurf entgehen, einmal mehr das Feld der Möglichkeiten für die Herrschaft der Repräsentation über das gelebte Leben zu erweitern und zu vertiefen.³

Wobei die reine Tätigkeit des Schreibens selbst für ihn noch eine Spur des Lebens hinterlässt. In dieser Spur des Lebens ist die Schrift dann kein Zeichencode mehr, der ersatzweise für eine Sache steht.

Während der Tätigkeit des Schreibens selbst benutzt Gerz Kunst und Sprache nur, um sie aufzuheben, das heißt, er dekonstruiert sie. Damit versucht er, sich einer Originalität und Unmittelbarkeit des Menschen, und das heißt auch: der Natur, wieder anzunähern – er möchte sich ihrer „erinnern“. Das lässt die Tätigkeit des Schreibens zu einer Körperspur oder zur materialen, nur auf sich selbst verweisenden Schrift werden. Die Sprache der *Konkreten Poesie* spricht so durch ihre eigene materielle Existenz. (Abb. 1)

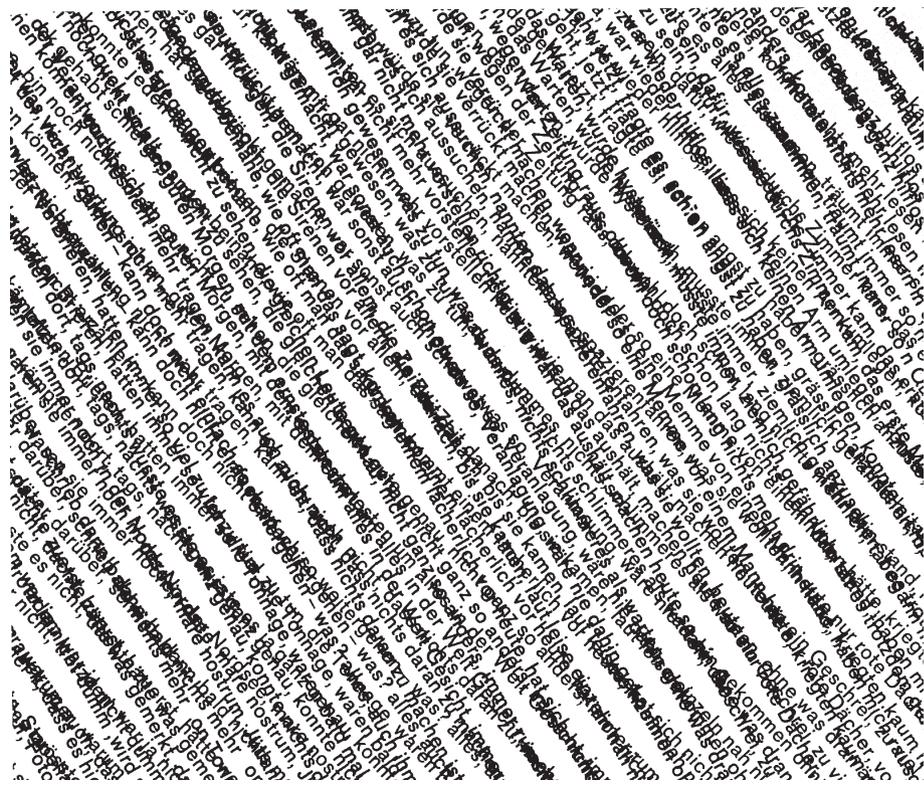


Abb. 1: Konkrete Poesie, 1968

[...] dann begann ich, die Buchstaben und Wörter zu stören, sie von ihrem angestammten Platz zu drängen, eben weil sie mich störten. Später merkte ich, daß nicht allein die Buchstaben mich störten, beengten, sondern das Papier, auf dem die Buchstaben standen; das Papier und das Buch als Medium, dessen tautologische Struktur immer wieder dazu einlud, das gleiche zu tun. (Abb. 2)

Mit dieser Art der Freilegung des überkommenen Schrift-, Sprach- und Bildmaterials wurde auch dessen kulturelle, gesellschaftliche Funktion freigelegt:

Visuelle Texte sind künstlerische Exemplare von Kultur- und Gesellschaftskritik, ebenso wie „konstruktivistische“, „dadaistische“, „surrealistische“ Arbeiten es waren.⁴

In dem Luchterhand-Typoskript „Annoncenteil“ von 1971 differenziert Jochen Gerz in Arbeiten „auf/mit Papier“ (so der Untertitel seines Buches), wobei er die Werke der „Konkreten“ bzw. „Visuellen Poesie“ auf Papier von 1967/68 *statische Texte* nennt, die Arbeiten mit Papier der Jahre 1968/69 als *Progressionstexte* versteht.

8 |

Im „Annoncenteil“ demonstriert Gerz seine Entwicklung hinweg von der Schrift, dem Blatt, dem Bild, dem Buch hin in den öffentlichen, sozialen Raum (s. Abb. 2). Seine *Progressionstexte* oder *Entwicklungstexte* – Arbeiten mit Papier im öffentlichen Raum – sind auch als Verlängerung des beschriebenen Blattes zu sehen. Er verlässt die beschriftete Seite zugunsten des konkreten Raums, des Realraums:

Entwicklungstexte sind vom-Papier-weg-Texte, zu Plätzen-Straßen-Häusern-Menschen-hin-Texte und wieder-ins-Papier-zurück-Texte. Sie nisten im Buch wie Parasiten. Sie konstituieren sich nicht auf dem Papier, finden überall, jederzeit und öffentlich statt. Sie haben unzählige anonyme Autorenleser. Sie dauern nicht die Zeit des Umblätterns und des zu-Ende-Lesens, sondern den Moment ihrer Wahrnehmung im täglichen Leben.⁵

Als Achtundzwanzigjähriger erlebte Gerz 1968, während er im Feld der experimentellen Literatur arbeitete, die Politisierung der Öffentlichkeit. Es war ein Abschnitt der Geschichte, in dem kulturelle Normen radikal umformuliert wurden. Damals wurde das Monopol der „Geisteseliten“, die großen Fragen der Zeit aufzuwerfen und auch gleich allgemeingültige Antworten aus der Tradition der westlichen Kultur und Kunst bereitzustellen, aufgebrochen



Abb. 3: Achtung Kunst korrumpiert, 1968

und relativiert, was auch mit einer Entmystifizierung des Kunstwerks einherging. Gerz' Arbeiten wurden durch diese Vorgänge sehr wohl beeinflusst. So ist 1968 auch das Jahr, in dem er mit seinen Aktionen im öffentlichen Raum beginnt. Dies kann durchaus im Kontext der Anti-Kunst-Tendenz der späten 60er Jahre mit ihrer Neigung zu politischen Flugblattaktionen gesehen werden.

So hat der Künstler Jochen Gerz, der die Kultur und damit auch die Kunst in Frage stellt, 1968 in der Öffentlichkeit mit der Aktion begonnen „Achtung Kunst korrumpiert“ (Abb. 3):

Aufkleber mit dem Text „Attenzione arte corrumpere“ werden in Florenz auf das Portal des Domes, die Türen des Baptisteriums und den Sockel des David von Michelangelo geklebt. Gleiche Aufkleber in deutscher, englischer und französischer Sprache werden später andernorts verwendet. So gibt es 1969 in Basel eine solche Plakataktion.

Tatsächlich handelt es sich bei diesem Text nicht mehr um einen „statischen“ Text der Konkreten Poesie *auf Papier*, sondern um einen der *Entwicklungstexte mit Papier*, von denen es bei ihm heißt: *Entwicklungstexte sind vom-Papier- weg-Texte zu Plätzen- Straßen-Häusern-Menschen-hin-Texte* (Anm. 5), die dann wieder *ins Papier zurückfinden*, jedoch jetzt im öffentlichen Raum, wie am Beispiel der Aufkleber. Eingestreut in ein alltägliches Umfeld und zugleich eingebettet in einen künstlerischen Kontext, richtet sich dieser Aufkleber ebenso sehr an die Kunst wie an den sozialen Ort. Die Wahl des David von Michelangelo hat auch damit zu tun, dass diese Skulptur bereits bei ihrer Entstehung eine wesentliche politische Rolle für die damalige Republik Florenz spielte, sie galt als Symbol des mündigen Bürgers. Inhaltlich geht es Gerz auch um die Befragung von Kunst, um den Zweifel am eigenen Künstler-Sein, um eine Kunst, die sich kritisch kommentiert. In seiner Veröffentlichung „Annoncenteil“ beschreibt Gerz das so:

In der bürgerlichen Gesellschaft besteht Authentizität für einen Künstler vielleicht darin, unauthentisch zu sein und es zu sagen.⁶

Bereits die frühen Arbeiten von Jochen Gerz präsentieren sich niemals als für sich durchgeformtes und abgeschlossenes Werk, sondern sie bleiben fragmentarisch als Vorbereitung oder Spur eines unbekanntem Vorgangs. Sie sind offene Kunstwerke und üben Kritik an der gesellschaftlichen Funktion der Kunst als bloße Ersatzhandlung für *wirkliches* Handeln und *wirkliche* Lebendigkeit.

Sie weisen hin auf die Notwendigkeit, die Kunst wieder zu verlassen, sie zu überwinden oder jedenfalls in Frage zu stellen. Die Kunst von Jochen Gerz hebt sich ständig selbst auf. Die „Form“ seiner Arbeiten ist die Bewegung des Sich-Entziehens, des Sich-Entwindens, der ständigen Gegenbewegung als radikale Kritik an jeglicher endgültigen Position. Deshalb ist es schwierig, Gerz eindeutig verständlich zu machen, was ihm auch wohl nicht entspricht. So fragt er selbst auch immer wieder neu nach der Bedeutung dieser Arbeiten von 1968. Im Jahre 1999, in seinen „Reden an Studenten“, gehalten an der Karlsruher Hochschule für Gestaltung, sieht er ihre Bedeutung nur im Zusammenhang mit der Zeit. Er spricht dort über *die Zeit als Zeit in der Kunst*.⁷ Der Vortrag behandelt die Frage, wie Zeit als Zeit in der Kunst und im Leben zur Anschauung kommt, wie sich „die“ Zeit als ursprüngliches Sein, als Natur vor aller Sprache und Kultur zur historischen Zeit verhält. Im Rückblick auf seine Aktion „Achtung Kunst korrumpiert“ stellt er sich noch einmal die Frage, was diese denn bedeutet hat. Seine Antwort:

*Seither habe ich mich gefragt, was dies bedeutet. So kenne ich nur die Antwort, die ich im Zusammenhang mit meinem Nachdenken über die Zeit gebe und die morgen schon eine andere sein kann. Warum korrumpiert sie? Weil ich glaube, daß Kunst Zeit weder darstellt, noch bedeutet, noch provoziert, beinhaltet oder erleidet. Sie schafft die Illusion, daß es eine Alternative zur Zeit gibt.*⁸

Tatsächlich hat die tradierte Kunst, und ganz besonders die Kunst der Denkmäler im öffentlichen Raum, von jeher versucht, sich der Vergänglichkeit der Zeit entgegenzustellen, zeitlos zu repräsentieren. So schafft sie *die Illusion, dass es eine Alternative zur Zeit gibt*.

1969 machte Gerz noch eine weitere Arbeit im öffentlichen Raum, die er seinen Progressions- und Entwicklungstexten zuordnet. (Abb. 4)

„Das Buch der Gesten“ fand in Heidelberg, Basel und 4 Jahre später, 1973, noch einmal in Frankfurt statt.

Vom Dach eines Gebäudes der Heidelberger Innenstadt wurden 5000 Karten abgeworfen. Auf den Karten stand geschrieben:

Wenn Sie die obige Nummer auf einer blauen Karte gefunden haben, so sind Sie der Teil des Buches, an dem ich schon seit langem schreibe, der mir bisher fehlte. Ich möchte Sie daher bitten, den heutigen Nachmittag in Heidelberg so zu verbringen, als wäre nichts geschehen

3 2 9

Wenn Sie die obige Nummer auf einer blauen Karte gefunden haben, so sind Sie der Teil des Buches an dem ich schon seit langem schreibe, der mir bisher fehlte. Ich möchte Sie daher bitten, den heutigen Nachmittag in Heidelberg so zu verbringen, als wäre nichts geschehen und durch diese Mitteilung Ihr Verhalten unter keinen Umständen beeinflussen zu lassen. Nur so kann es mir gelingen, das Buch zu Ende zu schreiben, dass ich Ihnen, meiner wiedergefundenen Gegenwart, widmen möchte.

Das Buch

Manuskript, gefunden in Heidelberg.
© 1969 - Editions Agentzia.

Abb. 4: *Das Buch der Gesten*, 1969

12 |

*und durch diese Mitteilung Ihr Verhalten unter keinen Umständen beeinflussen zu lassen. Nur so kann es mir gelingen, das Buch zu Ende zu schreiben, daß ich Ihnen, meiner wiedergefundenen Gegenwart, widmen möchte.*⁹

Indem der Künstler kleine Kartentexte in die Heidelberger Innenstadt streut, lenkt er die Aufmerksamkeit mittels der Kunst auf das Leben. Wie die Schrift auf der Buchseite entfalten sich die eingestreuten Kartentexte im öffentlichen Raum und hinterlassen Spuren. Der Künstler transportiert seine Botschaft von einem Feld – dem traditionellen Buch, dem Roman etwa – in ein anderes: in das Leben der Stadt.

Dieses Kunstwerk der Visuellen Poesie ist eine *Sprache des Tuns*, eine auf den Alltag, das Leben selbst gerichtete Kunstpraxis. Die Karten verweisen auf etwas, das sowieso passiert: Jeder Kartenempfänger *lebt* an diesem Tag. Es wird also das als Buch, als Roman aufgefasst, was auch ohne seine 5000-fache Erwähnung stattgefunden hätte: das, was 5000-fach an diesem Tag gelebt wird, und das ist gerade nicht die Lebensbeschreibung eines tradierten Romans, der sich als Repräsentation vor das wirklich gelebte Leben stellt. Angenommen, der Kunstcharakter einer solchen Karte wäre gar nicht erkannt worden, sondern nur flüchtig gelesen, so hätte sie doch den Leser für einen Augenblick zum Innehalten gebracht in seinem normalen Tagesablauf, im Fluss der Zeit. Das hätte genügt.

Jochen Gerz beschreibt deshalb seine Progressionstexte von 1968/69 auch wie folgt: *Sie dauern nicht die Zeit des Umblätterns und des zu-Ende-Lesens, sondern den Moment ihrer Wahrnehmung im täglichen Leben.* (s. Anm. 4). Dreißig Jahre später, in seinen „Reden an Studenten“ (s. Anm. 7) deutet Gerz auch diese Arbeit im Zusammenhang mit der Zeit:

Hier liegt etwas vor, das mit einem Mißverständnis von Kultur zu tun hat, dem Mißverständnis von Fiktion als zeitlosem Raum, einem Mißverständnis von Leben, das zu tun hat damit, zeitlich zu sein auf dem Territorium der Kultur.

Hat er in der gleichen Rede „Zeit als Zeit in der Kunst“ von dem Mißverständnis der Kunst gesprochen, *sie schaffe die Illusion, daß es eine Alternative zur Zeit gibt*, so spricht er hier auch von dem Mißverständnis der Zeitlichkeit auf dem Territorium der Kultur. Denn die Kultur ist eine Täuschung und damit auch die mit ihr verbrachte historische Zeit. Begrifflich eindeutig sind Gerz' Deutungen seiner eigenen Arbeiten sicherlich nicht zu interpretieren, das würde ihnen aber auch nicht gerecht werden.

In der Publikation „Annoncenteil“ beschreibt Gerz neben den oben vorgestellten Arbeiten der „Konkreten Poesie“ und seiner Progressions- oder Entwicklungstexte ausführlich seine frühen „Prozeßtexte“ von 1970/71:

Prozeßtexte sind Rekonstitutionen, die nicht am Tatort stattfinden. Sie tragen Spuren, Indizien zusammen (Fotos, Papiere etc.), die erst der Prozeß der Rekonstitution lesbar macht. Ihre Funktion ist es, das wiederzugeben, was innerhalb einer Intention, d. h. Anordnung und der dadurch gegebenen Bedingungen, an Raum und Zeit „war“. Sie sind zugleich ein Diskurs über die Möglichkeit/Unmöglichkeit des Rekonstituierens, d. h. des Aufschreibens.¹⁰

Mit diesen Arbeiten schien er sich der „Process Art“ anzunähern, einer während der 60er Jahre entstandenen Richtung, die den Entstehungsprozess eines Kunstwerks stärker betont als das Endprodukt und somit die Erscheinungen eines Veränderungsvorgangs zum Thema macht. Zu Beginn arbeiteten Künstler dieser Richtung vielfach mit den Veränderungskräften der Natur wie Wind und Erdanziehung, ihrer Wirkung auf Pflanzen oder Nahrungsmittel. So hat Dieter Roth (1943-1998) Wurst- und Käsescheiben, Schokolade und Kekse zwischen Plastikhüllen flachgedrückt. In diesen aufsehenerregenden „Pressungen“ von 1968/69 wollte er den Verfallsprozess der Esswaren beobachtbar machen. In den folgenden Jahren verwendeten „Prozeßkünstler“ wie auch Jochen Gerz nicht mehr nur die Kräfte der Natur, sondern

vielfach die jeweils neuartigen technischen Medien wie Film, Video, Computer, mit denen der künstlerische Prozess als Veränderung minutiös hergestellt und aufgezeichnet werden kann.

In seinen „Atmosphärischen Drucken“ von 1971 arbeitete Jochen Gerz im öffentlichen Raum mit den Bedingungen des Wetters – zwischen den Polen Natur und Kultur, wobei er auch Zeitabläufe mit einbezog. (Abb. 5)

Er verteilte in Beindersheim weiße Papiere mit der Aufschrift „Ein Tag, ein Monat, ein Jahr“ im Außenraum an unterschiedlichen Stellen, u. a. auf Feldern, und setzte sie wechselnden atmosphärischen Bedingungen aus. (Abb. 6-7)

Nach etwa. 60 Tagen wurden die Papiere eingesammelt und in transparenten Plastikhüllen zusammen mit Polaroidfotos der Stelle, an der sie ausgelegt waren, ausgestellt. Vom 3. bis 26. April 1971 wurde die Ausstellung in der Galerie *Atelier NW8* in Beindersheim gezeigt. Unabhängig davon fand der Prozess, bei jeweils unterschiedlicher Markierung der ausgestellten Papiere „in der Zeit“, in London, Buenos Aires, Lüttich, Wien und Paris statt.¹¹ Gerz gab damals eine vollständige Beschreibung als Voraussetzung zur Durchführung dieses *Prozeßtextes*¹².

14 |

Prozesstexte (1970, 1971)	
Ein Tag, ein Monat, ein Jahr	54-61
Stück für 1, 2, 3, 4	62-75
Annoncenteil	76-95

Abb. 5: Prozeßtexte, 1970/71

Es handelt sich auch hier um den Versuch der Annäherung an einen ursprünglichen Zustand, um die Suche nach seinen „Spuren“ zwischen den Polen Natur und Kultur.

Ein Prozess soll produziert werden mit den Wirkungskräften der Natur im Außenraum. Sie wirken ein auf das beschriebene Blatt als Zeichen der Kultur, die sich stellvertretend vor unser Leben stellt. Es ist der Versuch, die Differenz der beiden aufzuheben, die Natur zusammen mit dem „Text“ zu rekonstituieren:



Abb. 6: Ein Tag, ein Monat, ein Jahr, 1970/71

Prozeßtexte sind Rekonstitutionen [...] Sie tragen Spuren, Indizien zusammen [...], die erst der Prozeß der Rekonstitution lesbar macht. Ihre Funktion ist es, das wiederzugeben, was [...] an Raum und Zeit „war“ . (s. Anm. 10)

Dies ist es, was die Kunst von Jochen Gerz ausmacht: die Suche nach der Natur immer wieder neu zu unternehmen, ohne sie je zu erreichen – es bleibt immer nur die „Spur“ einer Erinnerung:

Sie [die Prozesstexte] sind zugleich ein Diskurs über die Möglichkeit/Unmöglichkeit des Rekonstituierens [...] (s. Anm. 10).

Dies Rekonstituieren ist:

Ein Gefühl, das wir auch sonst kennen, das aber durch das Entstehen der eigenen Produktion (weil im Gefertigten, Abgeschlossenen immer neu verschwindend) auch immer wieder von vorne gewünscht und, wer weiß, auch manchmal gefürchtet wird.¹³

Dieser Rekonstitution kommt man nach Gerz nur auf die Fährte, wenn man im Prozess der künstlerischen Spurensuche das *Spektakuläre* vermeidet, alle Begrifflichkeit und sonstige *Mystifizierungen* abstreift und sich nur auf das zutage tretende unverstellte Wirkliche, auf das Reale, konzentriert:

Der Begriff des Spektakulären ersetzt weitgehend die Information. Ich bemühe mich daher, die Wahrnehmung eines zur Durchführung vorgeschlagenen Prozesses so eng als möglich an diesen zu binden. Es ist dazu notwendig, eine Vermischung, d. h. „Mystifizierung“ der be-



Abb. 7: *Ein Tag, ein Monat, ein Jahr*, 1970/71
 muß man ein Baum sein. Das bedeutet also:

*Wir sind von der Kunst angezogen wegen des Potenzials ihrer Mimesis, wegen ihrer Fähigkeit, sich dem zu nähern, was so ist wie es ist. Es scheint, als könnten wir in ihr teilhaben an etwas, das wir ohnehin sind, das wir aber nicht denken können: Realität.*¹⁵

Jochen Gerz hat aus den oben beschriebenen „Atmosphärischen Drucken“ von 1971 eine Edition gemacht (ca. 1984) und der Oldenburger Universitätsbibliothek, anlässlich ihrer Künstlerbuchausstellung im Mai 1985, ein Exemplar davon geschenkt. (Abb. 30, Anhang) Sie hat die Form einer kleinen Broschüre (10 x 23 cm) und enthält 19 Blätter mit Klammerheftung. Ihr Titel „Ein Tag, ein Monat, ein Jahr“ ist auf neun Blättern dreisprachig gedruckt

*stimmten und nicht-bestimmten Elemente, aus denen der Prozeß sich zusammensetzt, in jeder Phase desselben zu vermeiden. [...] Die einzige mögliche Qualität des Prozesses ist seine Neutralität.*¹⁴

Auf diese Weise kommt Gerz zu seinem Begriff von der Autentizität des Materials. So verwies er während seiner Tätigkeit als „Konkreter Poet“ in den 60er Jahren bereits darauf: *Die Finalität des Papiers ist das Papier und Res, non verba* heißt es in „Die Beschreibung des Papiers“ von 1973. Diese Spurensuche nach dem ursprünglichen Leben ergibt für Jochen Gerz gleichzeitig auch die Nähe zu unserer eigenen eigentlichen Realität, *die so ist wie sie ist*. Solche Nähe gewinnen wir durch Ähnlichkeit: es gilt, die Ähnlichkeit unserer Realität mit der anderer Dinge zu entdecken. Deshalb zitiert Gerz oft den berühmten Satz Albrecht Dürers: *Um einen Baum zeichnen zu können,*

(englisch, deutsch, französisch). Die Seiten zwei bis fünf enthalten in vier Sprachen (Deutsch, Italienisch, Französisch, Englisch) die vollständige Beschreibung zu seiner Aktion „Atmosphärische Drucke“ von 1971.

Die übrigen Blätter sind weiß, bis auf das vorletzte, es besteht aus einer monochromen gelben Seite.

Monochrome Seiten oder Farbtafeln bedeuten bei Gerz immer einen *kleinen Seitenhieb auf die Malerei*. Auf der einen Seite die Illusion der Ästhetik, der tradierten Malerei, die immer etwas darstellt, das sich vor das Leben schiebt. Auf der anderen Seite aber auch die Malerei, gezeigt als reine gelbe Farbe, die nichts darstellt, eine Malerei, *die so ist wie sie ist als Realität*, ohne Zweck, ohne Ziel:

J'ai vu quelque un faire un geste

Pour son propre plaisir

(Il n'y aura pas d'exposition)

So steht es auf der Rückseite der Edition „Ein Tag, ein Monat, ein Jahr“.

Spurensicherung

Die engagierte Kunst der 60er Jahre war überwiegend nach außen gewandt, in die Gesellschaft, in den öffentlichen Raum. Die Kunst der 70er Jahre wandte sich wieder nach innen – der Erinnerung des Subjekts sowie dem kollektiven Gedächtnis zu, der Vergangenheit. Das geschah wohl auch aus Enttäuschung über das Scheitern des erhofften geradlinigen Fortschritts und des Fehlschlags der 68er Ideologien. So gab es Anfang der 70er Jahre in verschiedenen Ländern Künstler, die nach einem anthropologischen Konzept zu arbeiten begannen. Diese Bewegung ging von Frankreich aus, wo die Ethnologie dank dem Strukturalisten Lévi-Strauss an Aktualität gewonnen hatte. Der Künstler wurde zum Ethnologen, er hielt Spuren fest, die zur Rekonstruktion eines verlorenen Zusammenhangs führen können. Diese Künstler trafen sich 1974 anlässlich einer Ausstellung im Kunstverein Hamburg. Für sie wurde bald die Bezeichnung „Spurensicherung“ gefunden. Der Name taucht wieder auf in einer Schrift von Günter Metken, erschienen 1977 zur *Documenta 6*, die meisten jener Künstler haben dort ausgestellt.¹⁶ Jochen Gerz gehörte dazu. Günter Metken hat ihn in seinen beiden Veröffentlichungen darüber ausführlich behandelt.¹⁷ Sie tragen den Untertitel „Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst“.

Es handelt sich um eine Kunstrichtung, die den Spuren mythischer Vorzeit, den Ur- und Kindheitszeichen der Menschheit, aber auch der eigenen, persönlichen Vergangenheit nachspüren will. Diese Künstler benutzten die Wissenschaftlichkeit als Mimikri, um sich, getarnt durch Scheinobjektivität, persönlichen Erkundungen zuzuwenden. Das geschieht zum Beispiel mittels archäologischer Bestandsaufnahmen bei dem Künstlerpaar Anne und Patrick Poirier (beide Jahrgang 1942). Sie erwanderten Ostia antica und fertigten dann eine subjektive Rekonstruktion dieses antiken Hafens an, die in ihrem wissenschaftlichen Gestus einem exakten Architekturmodell gleicht.

Das Ziel der „Spurensicherer“ ist immer anthropologisch: Es soll etwas über den Menschen ermittelt werden, das die objektive Wissenschaft wegen ihrer Spezialisierung und Beweisabhängigkeit nicht erarbeiten kann. Die „Spurensicherer“ verstehen ihre Archäologie nach dem psychoanalytischen Prinzip der Verdrängung: Sie ermitteln die Spur des Verdrängten in der Geschichte oder in der Entwicklung des Individuums und folgen ihr zum verdrängten Komplex – auf dessen Wiederfreilegung sie abzielen.

Auch die „Spurensicherung“ von Jochen Gerz lässt sich bestimmen als persönliche Annäherungsversuche an eine vergangene, ursprüngliche Existenzform oder deren Erinnerungsspur. Diese Vergangenheit setzt Gerz jedoch noch früher an als Anne und Patrick Poirier, die sie in der Geschichte der Antike aufsuchen (Hafen von Ostia) und von hier aus Fluchtlinien zum Mythos entwerfen. Gerz geht noch erheblich weiter: Er zielt auf einen Zustand vor aller Kultur – ohne ihn natürlich je erreichen zu können. Dieser Zustand besteht ohne Sprache, deshalb ohne Schrift und ohne alle anderen Kommunikationsmedien, die immer nur unser Leben stellvertretend verstellen haben. In diesem Zustand gibt es nur ein Mittel der Orientierung: die Ermittlung von *Ähnlichkeit*. Subjekt und Objekt – die in unserer europäischen Tradition am schärfsten entgegen gesetzten Pole – entbergen *Ähnlichkeiten* miteinander, rücken sich so näher oder treten idealiter sogar ineinander. So verhalten sich in diesem angezielten, nie erreichten frühen Zustand die Dinge und Formen der Welt zueinander: sie sind sich *ähnlich*.

Es ist klar – auch, wenn Gerz das nie programmatisch ausgeführt hat –, dass wir es hier mit einem klassischen Argument der europäischen Mystik zu tun haben: dem Denken in Ähnlichkeiten (Analogien), wie man es vor allem bei Giordano Bruno und bei Paracelsus findet oder auch bei Meister Eckhart und Schopenhauer.¹⁸ Gerz' *Ähnlichkeiten* sind prinzipiell ableitbar aus der *Analogia entis* von Scholastik und Mystik. Unwichtig, wie sehr er diesen Tendenzen zuneigt – er hat mit ihnen jedenfalls ein Denkprinzip gemeinsam: alles Seiende hat Ähnlichkeit miteinander, man muss sie nur erkennen. Ist sie – intuitiv, in der Schau – erkannt, fügt diese Analogie alles Einzelne zum Ganzen.

So gesehen trägt der von Jochen Gerz angezielte frühe Zustand Merkmale des mystischen Durchbruchs zur noch undifferenzierten, ganzen und damit *eigentlichen* Welt. Sie ist nie endgültig zu erreichen, sondern nur als Spur zu sichern – wie das etwa Meister Eckhart mit dem *Fünklein* beschrieben hat, in dem momentan und vorübergehend das ursprüngliche Ganze aufleuchten kann. Es ist jedoch nicht die Absicht von Gerz, in diesen eigentlichen Zustand als mystisches Sein zurückzukehren, sondern sein Ziel ist es, diese intensive, momentane Erfahrung auf das Leben heute anzuwenden. Man gelangt damit punktuell in die Lage, das Stellvertreterdenken unserer Sprache und Kultur in der Gegenwart wenigstens zeitweise auszulöschen oder zu relativieren, um die „eigene Stimme“ wiederzufinden. Die Suche nach der ursprünglichen Wirklichkeit bedeutet bei Gerz so vor allem die Suche nach *Ähnlichkeiten*, deren er sich erinnern möchte, das ist für ihn auch Aufgabe seiner Kunst. Darum zitiert er immer wieder Dürer:

Um einen Baum zeichnen zu können, muß man ein Baum sein.

Erinnern an die große Ähnlichkeit zwischen Subjekt und Objekt, Künstler und Betrachter, zwischen all den Gegensätzen, von denen man sogar bei uns sagt, daß sie sich anziehen.¹⁹

| 19

„Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst“ lautet der Untertitel von Günter Metkens „Spurensicherung“.

Auch Jochen Gerz bedient sich scheinbar wissenschaftlicher Methoden. So zeigt die Arbeit „Atmosphärische Drucke“ den Gestus einer experimentellen wissenschaftlichen Untersuchung: Wie verändert sich das weiße bedruckte Papier unter Einfluss von Wind und Wetter? Sowohl in den frühen Progressionstexten wie „Das Buch der Gesten“ als auch später in seiner „Skulptur“ für den öffentlichen Raum „Die Bremer Befragung“ (1995) und in seiner Internetarbeit „Das Berkeley Orakel“ (1997/98) arbeitet Gerz mit soziologischen Befragungsmethoden, also (fiktiv) wissenschaftlich.

Befragungen als Skulptur im öffentlichen Raum

1990 beauftragte die Stadt Bremen Jochen Gerz mit einem Werk für den öffentlichen Raum.²⁰ Gerz ging folgendermaßen vor: Er führte eine Befragung der Einwohner durch, wie Kunst im öffentlichen Raum nach ihren Vorstellungen aussehen sollte. Die befragten Bevölkerungsgruppen wurden nach einem bestimmten sozialen Schlüssel ausgesucht. Der Fragebogen enthielt drei Fragen: 1. „Welche Themen würden Sie für wichtig genug erachten, um sie in Werken für den öffentlichen Raum behandelt zu sehen?“ 2. „Glauben Sie, daß Ihre Ideen durch ein Werk der zeitgenössischen Kunst realisiert werden könnten?“ 3. „Würden Sie gerne an der Realisierung des Werkes teilnehmen?“ Gerz nennt diese Bremer Befragung eine *Skulptur*, was durchaus mit Joseph Beuys' Konzept der „Sozialen Plastik“ verglichen werden kann:

Die Bremer Befragung ist eine Skulptur, die aus den Bildern derer entsteht, die sie sich vorstellen. Alle, die das tun, sind ihre Autoren.²¹

20 |

Der gesamte Entstehungsprozess dieser Arbeit – von der Festlegung der Fragen, der Auswahl der zu Befragenden bis hin zur Auswertung erhaltener Antworten – ist bei dieser Skulptur das, was für den klassischen Bildhauer der Marmor oder das Metall ist. Aber während der Bildhauer den Marmor zu einem abgerundeten Bild formt, weckt die Befragung Bilder in den Köpfen der Befragten, Vorstellungsbilder, die ebenfalls zum Material der „Bremer Befragung“ gehören und die ohne diese Arbeit nie entstanden wären.

Nach Abschluss der Befragungen werden die Antworten „ausgewertet“, das heißt, es werden beispielsweise Themen aufgezählt, die in den Antworten angesprochen wurden: Ökologie, Rassismus, Politik, Kunst. Es wurden also vorwiegend gesellschaftspolitische Fragen beschrieben. Auch ganz konkrete Vorschläge wie *Sprayaktion gegen Ausländerfeindlichkeit* in einer Schule wurden gemacht. Jedoch wird hier nur beschrieben und aufgezählt: Es erfolgt keine inhaltliche Auswertung des Materials, keine Qualifizierung, keine Schlussfolgerung auf Grund der Antworten – die Probleme werden beim Namen genannt, aber niemals gelöst. Für die aufgeworfenen Fragen gibt es keine Lösung, auch nicht die Utopie einer Lösung. Der Teilnehmer an dieser Befragung oder der mögliche Betrachter wird auf sich selbst zurückverwiesen: auf die Eigentätigkeit seines Vorstellungsvermögens, seines Denkens, seiner Träume und seiner Bilder, wodurch er Mitautor an dieser *Skulptur* wird. Das

so entstandene eigentliche Kunstwerk ist immateriell und kein Objekt. Als Inspirator der Befragung überträgt der Künstler die Verantwortung auf den Rezipienten. Obgleich er als Initiator und Spiritus Rector notwendig war, tritt der Künstler hinter den sich allmählich selbstständigenden Prozess zurück. Als Anstoß zur Weiterentwicklung des Prozesses – der jetzt sich selbst überlassenen *Skulptur* – schuf Jochen Gerz auf der Bürgermeister-Smidt-Brücke einen kleinen Platz, eine Art „Standort“.

Von diesem Ort aus kann jeder unter sich das dahinströmende Wasser des Flusses sehen und eine Inschrift lesen. Darin ist die Liste der Teilnehmer an diesem Projekt zu finden sowie ein Text, der erklärt, dass man von diesem Ort aus eine Skulptur sehen kann, die nur in der Vorstellung des Lesers existiert (Abb. 8):

Wenn Du auf's Wasser schaust, siehst Du Dich selbst und zugleich bist Du das Bild, das Dich verläßt wie der Vogel seinen zitternden Busch. Vielleicht für immer. Die „Bremer Befragung“ ist eine Skulptur, die aus den Bildern derer entsteht, die sie sich vorstellen. Alle, die das tun, sind ihre Autoren ... Die Bremer Befragung ist Ihren Autoren gewidmet und allen, die hier stehenbleiben und etwas sehen, das es nicht gibt.²²

Die Bremer Befragung heißt mit ihrem Untertitel SINE SOMNO NIHIL – ohne den Traum nichts. Das bezieht sich auf die Träume derer, *die hier stehenbleiben und etwas sehen, das es nicht gibt* – die Träume als „Erinnerungsspur“ an ein vorsprachliches Sein, das uns vergangen ist.

Auch in seinem Internetprojekt „Das Berkeley Orakel, Fragen ohne Antworten“ (1997/98) arbeitete Gerz mit soziologischen Forschungsmethoden, also (fiktiv) wissenschaftlich.²³ Die öffentliche Domäne dieser Arbeit wurde von ihm hier schlüssig erweitert hin zum elektronischen Raum, ins Internet, dem wichtigsten Kommunikationsmedium von heute. Das Berkeley Orakel sollte an die Bewegung von 1968 erinnern, die für den Aufstand der Jugend gegen erstarrte gesellschaftliche Konventionen steht. Ausgangspunkt dieser Bewegung war in den USA der Campus der Universität von Berkeley gewesen. Fragen, nicht Antworten standen im Mittelpunkt dieses multimedialen Projektes, welches in Zusammenarbeit mit dem Zentrum für Kunst- und Medientechnologie in Karlsruhe (ZKM) und der Zeitschrift „neue bildende kunst“ entstanden ist.

Der Nutzer der Website wird aufgefordert, eine für ihn wichtige Frage zu formulieren, auf die es keine Antworten gibt. Eine Auswahl der eingegangenen Fragen wurde anschließend in



Abb. 8: Bürgermeister-Smidt-Brücke, Bremen

einer Ausstellung präsentiert. Der jeweilige Text wurde in braunroter Farbe auf ein schwarz/weiß-Foto gedruckt, welches die Tempelstufen des Orakels von Delphi zeigt. (Abb. 9)

Wie in den meisten Arbeiten von Gerz besteht auch hier die *Skulptur* aus dem kommunikativen Prozess selbst. Sie ist in den Vorstellungsbildern zu suchen, die die Fragenden und die Rezipienten hervorbringen. Bis auf die ausgestellten Abbildungen ist sie im Wesentlichen immateriell:

Die Befragung im Netz wird zur Skulptur, da sie Vorstellungsbilder erzeugt, die ohne Befragung nicht entstehen können. Die Frage leitet einen kommunikativen Prozeß ein. Jeder, der daran teilnimmt, wird zum Autor, zum Mitautor der Pluralskulptur.²⁴

Auch die Bewegung der 68er, auf die Gerz hier 30 Jahre später anspielt, mit all ihren an die Gesellschaft gestellten Fragen und den von dieser auch gegebenen Antworten, ist inzwischen zu einem Kapitel unserer Kulturgeschichte geworden. Der Künstler, der hartnäckig die Kultur als stellvertretend für unser eigentliches Leben hinterfragt, macht aus den von der Geschichte gegebenen Antworten wieder Fragen – die aber nicht beantwortet werden können. Auf diese Weise wird das tradierte Frage- und Antwortspiel unserer Kultur dekonstruiert:

Die eigene Zeit leben heißt, aus den Antworten der Geschichte Fragen zu machen.²⁵

Die von den Websitenutzern gestellten Fragen haben meist mit den 68ern inhaltlich überhaupt nichts zu tun. Ihre Kontexte sind rein persönlicher Natur: *Soll ich nach Wuppertal ziehen?* oder *Was kann man sehen ohne Augen?* Eine religiöse Frage beispielsweise lautet: *Wo macht Gott seine Ferien?*

Während in Delphi erst die Antwort das Rätsel war – die Pythia sprach immer zweideutig –, sind im „Berkeley Orakel“ bereits die Fragen rätselhaft. Denn ohne Raum für irgendwelche Antworten haben sie keinen Zweck, kein Ziel, sie enthalten keine „sinnvolle“ Information. Ganz auf sich selbst verwiesen, stehen sie zweckfrei, nur als das, was sie sind, im elektronischen Raum. Aus dieser *Sinnlosigkeit im positiven Sinn* können durch den Rezipienten weitere „nutzlose“ oder „rätselhafte“ Fragen und Bilder entstehen, um die es dem Künstler geht und die dann seine *Skulptur* erst ausmachen. Denn mit seiner Kunst versucht Gerz im-

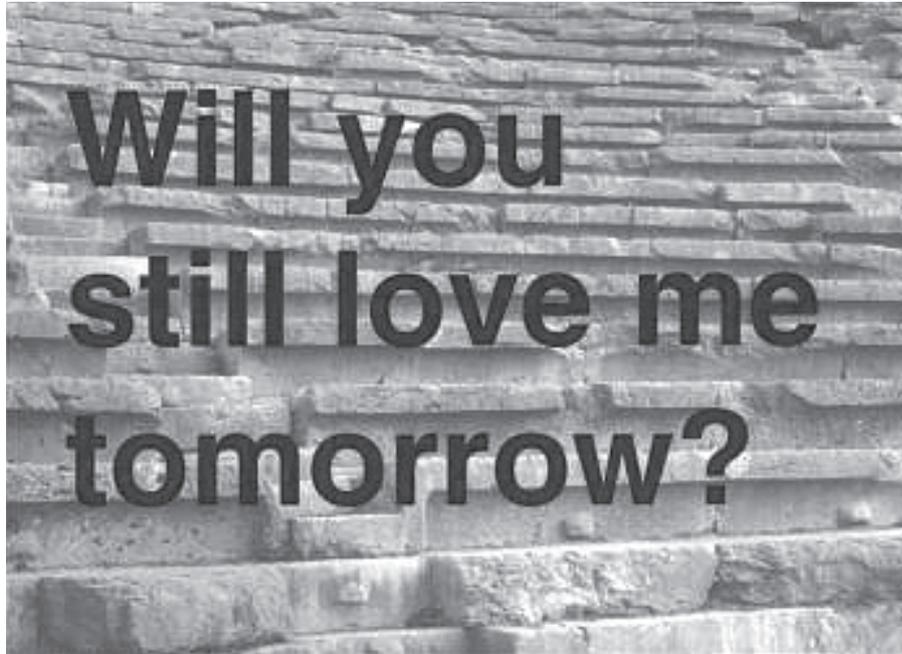


Abb. 9: Das Berkeley Orakel, 1998

mer wieder neu, eine verlorene Vergangenheit vor aller Kultur zu rekonstituieren, und das geht nur mit einer „nutzlosen“ Kunst:

*Fast alles verdankt sich heute seiner Funktion. Warum nicht auf der eigenen [des Künstlers] Funktionslosigkeit bestehen? Was ist so furchtbar an der Sinnlosigkeit?*²⁶

*Die schöne Frage der Zeitung „Volksfoto“ an Tatlin: Fliegt das Ding nun, oder ist es doch nur Kunst?, ist ja schon die Antwort. Der Flieger, der fliegt, ist ein Flieger. Der Flieger, der nicht fliegt, ist Kunst.*²⁷

Wesentlicher Aspekt in Gerz' Arbeiten – das betrifft insbesondere die für den öffentlichen Raum („Bremer Befragung“, „Berkeley Orakel“) – ist die Integration der Zeit als „Funktion“ seiner Kunst. Immer wieder weist er darauf hin. Es ist die vom Künstler, den Teilnehmern und Rezipienten bei der Schaffung der *Skulptur* verbrachte Zeit – und das ist diejenige, die aller

Kultur vorausliegt. Sie liegt in der Spur unseres *eigentlichen Lebens* und führt für eine kurze Strecke dahin zurück.

*Dieses wiederein-/zurückbringen der Zeit in die Kunst ist die eigentliche Voraussetzung solcher Arbeiten.*²⁸

Auf die Frage, was Gerz in bezug auf die „Bremer Befragung“ für relevant halte, antwortete er: *Die Zeit, die wir damit verbracht haben.*²⁹

Wie schon erwähnt, tauchen manche von den Websitenutzern artikulierten Antworten beim „Berkeley Orakel“ auch wieder auf den Museumswänden auf (im ZKM und in Berkeley) – in braunroter Farbe auf ein s/w-Foto gedruckt, welches die Tempelstufen des Orakels von Delphi zeigt. (s. Abb. 9)

Hier wie auch bei allen anderen Foto/Text-Arbeiten vermeidet Jochen Gerz systematisch jede eindeutige Aussage. Fragen und Antworten bleiben auch hier „nutzlos“ für den Betrachter/Leser und lassen so für ihn einen Freiraum vom Nutzungsprinzip entstehen. Gerz schafft offene Kunstwerke. Dieser Freiraum oder *Fluchtraum*, diese offene Struktur kann für den Rezipienten in ihrer Rätselhaftigkeit zum *Tatort* werden, indem er den Text und damit das „Work in Progress“ seinerseits fortsetzt. So kann er sich jenseits aller Zivilisation einem ursprünglichen Zustand wieder annähern und damit auch sich selbst – *der Besucher besucht sich selbst*³⁰.

*Kunst betrachten ist eine Art von Eskapismus. Das kann man im Werk behandeln oder im Werk und im Betrachter behandeln. Deshalb ist das wirkliche Kunstwerk bei einem Foto/Text nicht das Werk, sondern das vom Betrachter betrachtete Werk. Ich sage, daß der Betrachter sich selbst betrachtet, der Besucher sich selber besucht. Davon handeln diese Werke. Sie sind keine Gegenstände an der Wand. Sie handeln von einer Person, die sich selbst sieht.*³¹

Auch für die Foto/Text-Arbeiten gilt bei Jochen Gerz, dass sie nur durch den Dialog mit dem Rezipienten als Kunstwerk existieren. Der Künstler bedient sich ihrer, um Rätsel zu produzieren.

*Das Gegenteil von Information (das, was der mimetischen Sehnsucht nach dem sinnlosen Objekt am nächsten kommt) ist das Rätsel. Es ist kein Widerspruch, mit den Mitteln der Information zu arbeiten, um Rätsel zu produzieren, d. h. Rätseln gerecht zu werden.*³²

Foto/Text-Werke

Wie schon bei den frühen Werken der visuellen Poesie, so richten sich auch die Foto/Text-Werke von Jochen Gerz gegen die verordnete Realität des Kulturellen. Texte und Bilder werden eingesetzt, um ihre herkömmliche Funktion zu hinterfragen, die Krise der Mitteilung zu verdeutlichen. Gerz versteht seine „rätselhaften“ Text- und Bildproduktionen auch als den Versuch einer *Rekonstitution* von unsichtbaren Bildern aus dem eigentlichen Leben.

Für einen Moment leuchtet eine Spur auf. Der Künstler bedient sich bei seinem Verfahren der herrschenden Kommunikationsmedien unserer Zeit, wie Bild, Text, Video und Internet. Er präsentiert mittels dieser Medien einen Diskurs. Den aber benutzt er nur, um sich ihm dann wieder zu entziehen.³³ Denn die Bilder sind uneindeutig und meist auch unscharf, sie werden von den Texten nicht kommentiert. Sie verweigern sich der linearen Lesbarkeit. Auf die Frage, ob er gegen alle Medien sei, antwortete Gerz:

*Man kann ohne sie nicht auskommen. Man hängt ab von ihnen. Man benutzt sie, um sie zu bekämpfen; um sie zu bekämpfen, muß man sie brauchen. Die Medien sind wirklich die Kristallisation dessen, was existiert.*³⁴

Besonders anschaulich wird diese Arbeitsweise der Foto/Text-Werke in dem 1986/1987 entstandenen Zyklus „Blau (Gelb, Rot, Grün) oder das wirkliche Leben“. Er besteht aus 8 Kompositionen in Form von Tableaus mit jeweils 10 s/w Fotografien (40,5x50,5 cm), von denen eine einen Text reproduziert. (Abb. 33-34, Anhang)

Zusätzlich zu diesen Abbildungen gibt es in jeder einzelnen Arbeit eine querformatige, im Labor chemisch hergestellte monochrome Farbtafel (20x50,5 cm) in den Farben blau, gelb, rot und grün, die für jedes Tableau eine Art Sockel bildet. 9 Fotos geben jeweils Natur-Fragmente wieder. Sie sind so angeordnet, dass ihnen eine Ordnung, etwa ein Rechteckformat, zugrunde zu liegen scheint – auf der weißen leeren Wand, an der sie angebracht sind. Der jeweilige Text der 8 Arbeiten – den Fotos lose beigegeben, ihnen aber nicht untergeordnet – handelt von einer zyklischen Zeit, die alle 12 Jahre wiederkommt:

*„Blau oder das wirkliche Leben“ ist die Geschichte von einem Jahr, das alle zwölf Jahre von vorne anfängt: das Jahr, in dem nichts passiert. [...] Von den übrigen Jahren hingegen ist das meiste bekannt. Es läßt sich in jede Richtung verfolgen (und ist irreversibel).*³⁵

Die Texte verharren in einem uneindeutig offenen Bezug zu den schwarz umrandeten Fotografien, sie können auch davon getrennt gelesen werden. Denn was Jochen Gerz da fotografiert hat, bleibt dem Betrachter fraglich. Die Fotos entstanden im Nordwesten Kanadas, sind aber für den Betrachter absolut nicht identifizierbar und somit als Realitätsdokumente fragwürdig. Von wenigen Motiv-Fragmenten aus der Natur wie Äste, Ausschnitte von Baumstämmen und Steinen abgesehen, gibt es nichts, was wieder zu erkennen wäre. Die Bilder geben Ausschnitte wieder, die unter einem Mikroskop entstanden sind, ebenso gut aber auch Satellitenaufnahmen von Planeten oder Röntgenbilder sein könnten. Gerz verstärkt die Rätselhaftigkeit der fragmentarischen Mikrostrukturen durch experimentelle Bearbeitungen wie das Zerkratzen einiger Negative in „Gelb oder das wirkliche Leben“. Die Bilder erscheinen als Transformation zwischen dem Sichtbaren und seiner Auflösung, zwischen den Polen von „Natur als Leben“ und „Kultur als Bild“. Die Transformation vom unsichtbaren Bereich der Natur in den sichtbaren ist nach dem Kunstbegriff von Gerz möglich, da eine vorsprachliche Ähnlichkeit existiert, die sich visualisiert und die er versucht *abzumalen*:

Ich male ab. Dürer sagt, man müsse ein Baum sein, um Bäume malen zu können. [...] Die Ähnlichkeit, die mich mit den Bildern verbindet, die keine Bilder sind, ist die Voraussetzung für den umstrittenen Akt, sie darzustellen – um immer wieder neu zu sehen, daß es nicht geht.³⁶

Ähnlich uneindeutig und offen wie die Fotos und das Bezugsfeld zwischen Foto und Text präsentiert sich auch die Gesamtkomposition der einzelnen Tableaus. Auf den ersten Blick scheint es, dass ihr ein System, eine Ordnung – etwa ein Rechteckformat – zugrunde liegt. Aber dieser Eindruck trügt, die scheinbar geschlossene Komposition wird bei längerem Hinsehen zersprengt. Da, wo auf einem einzelnen Foto nichts deutlich zu erkennen ist, meint man zwar zunächst, durch Zusammenschluss mit einem anderen Bild mehr zu erkennen. Denn die lückenhafte Gesamtkomposition stimuliert den Blick – wie bei einem Puzzle –, nach weiteren „passenden“ Fragmenten zu suchen, um sie zu komplettieren. Die Stimulation täuscht uns jedoch. Es sind keine Überbrückungen zur Konstruktion eines stimmigen Ganzen vorgesehen. Die Komposition enthält beharrliche Leerstellen. Locker in vertikalen Sequenzen über die weiße Fläche verteilt, fluktuieren Bilder und Text als Bausteine in einem offenen Bezugsfeld, ihre Beziehung bleibt uneindeutig in diesem „Work in Progress“. Wir haben es hier mit einer „semantischen Spaltung“ zu tun, wie der Strukturalist Lévi-Strauss das genannt hat.³⁷ Jetzt wird der Betrachter gefordert: Die Leerstellen sind durch seine Imagina-

tion zu füllen, der Betrachter muss selbst Sinnkonstitution betreiben. Mit der „semantischen Spaltung“ wird hier also ein neuer Raum eröffnet, der sich neuer Sinnstiftung zur Verfügung stellen kann: *Wie zwischen den Zeilen Mallarmés*³⁸, so Jochen Gerz zu seinem künstlerischen Verfahren.

Stéphane Mallarmé (1842-1898), französischer Dichter des Symbolismus, hat mit seinem Gedicht „Un coup de dés jamais n'abolira le hasard“ aus dem Jahre 1887 die Literatur und vor allem auch die bildende Kunst der Moderne bis heute stark beeinflusst. Sätze und Wörter sind hier, ähnlich der Konstellation des Sternenhimmels, locker über das weiße Papier verteilt. (Abb. 10)

Die syntaktischen Beziehungen der einzelnen Wörter und die motivischen der Bilder untereinander werden weitgehend aufgelöst und locker über die gesamte Bildfläche gestreut. Die Interpunktion fehlt. Die weißen „Spalten“ zwischen den Wörtern sind ebenso sinnstiftend geworden wie die Wörter selbst, damit sind sie in hohem Maße unterbestimmt und „offen“. Man kann die Kunst von Jochen Gerz, von seinen früheren literarischen Arbeiten in der Visuellen Poesie bis heute, wo er mit allen wichtigen Kommunikationsmedien arbeitet, durchaus in der Tradition dieses Dichters des 19. Jahrhunderts sehen:

28 |

*Was mich interessiert, ist eigentlich weder das Bild noch der Text, sondern der Raum, der zwischen beiden entstehen kann. Das ist eigentlich der Raum der Arbeit: Da, wo nichts geschrieben steht und kein Bild ist. Es ist der Raum, der unsichtbar ist und der eher zu dem gehört, der ihn erfährt [...]*³⁹.

Der Titel der Foto/Text-Arbeit „Blau (rot gelb grün) oder das wirkliche Leben“ – er bezieht sich auf die monochromen Farbtafeln, die für jedes Tableau eine Art Sockel bilden – bezeichnet auch den Inhalt der acht Texttafeln. Die monochromen Farben sind ein kleiner Seitenhieb auf die Malkunst, die ja einer der Gegenspieler des „wirklichen Lebens“ ist. Der Titel weist also selbstironisch auf ein unauflösliches Dilemma: Auf der einen Seite steht die Illusion der Ästhetik (das wirkliche Leben abzubilden) und auf der anderen Seite unsere Illusion, das „wirkliche Leben“ zu leben.

Die Texte befassen sich mit zwei Formen von Zeit: einer linearen historischen, die 11 Jahre dauert, der Kultur und der Sprache zugeordnet wird, und einer zyklischen Zeit im 12. Jahr, die einen Zustand *in* der Zeit, in der ständigen Präsenz, verspricht, in der *nichts passiert*:

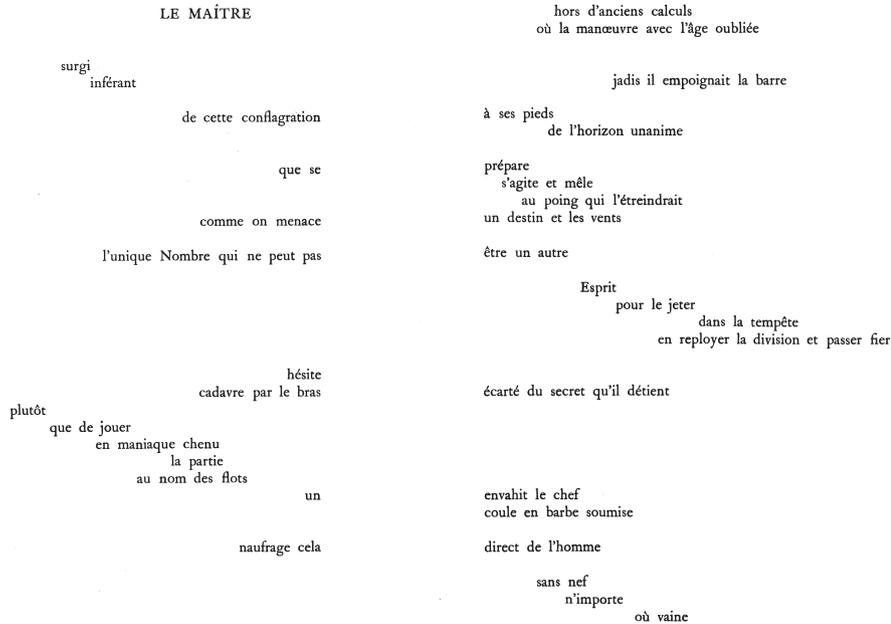


Abb. 10: Mallarmé, «Un coup de dés ...», 1887

„Rot oder das wirkliche Leben“ ist die Geschichte von einem Jahr, in dem nichts passiert und das trotzdem nicht anders ist als die anderen. Alle zwölf Jahre räumen wir, die eine Arbeit haben und ein Amt ausüben, die Stelle [...] ⁴⁰.

Dieses Leben im 12. Jahr, in einer noch undifferenzierten, ganzen und damit *eigentlichen* Welt, erfordert einen anderen Menschen:

„Grün oder das wirkliche Leben“ ist die Geschichte von einer Zeit, die keiner kennt und von der man sagt: sie kommt wieder:[...] Sie [die Menschen] können nicht „ich“ von „du“ unterscheiden [...] ⁴¹.

Das Subjekt verliert sich völlig im Objekt. Zu diesem geistigen Prozess sagt die Zen-Philosophie: *Der Mensch wird der Gegenstand.* ⁴²

Die Universitätsbibliothek Oldenburg besitzt einen Ausstellungskatalog zu dieser Arbeit, der als Künstlerbuch hergestellt wurde und in dem alle 8 Tableaus mit ihren Fotos, Texten und Farbtafeln einzeln dokumentiert sind. ⁴³ (S. Abb. 32-33, Anhang)

Denkmäler

Eine zentrale Bedeutung in Gerz' Kunst besitzen die zusammen mit seiner Frau Ester Shalev-Gerz gestalteten öffentlichen Denkmäler, die sich fast alle auf den Holocaust beziehen. Wie schon im „Berkeley Orakel“ ist der Diskurs, die Kommunikation, auch hier das künstlerische Verfahren. Alle diese Gedenkprojekte sind ein „Work in Progress“: Die „Skulptur“ besteht aus den „Bildern“ und Handlungen der Teilnehmer und Rezipienten, sie ist weitgehend immateriell.

Die Struktur von Gerz' Denkmalskunst zeigt, dass er im Faschismus vor allem ein kulturelles Phänomen sieht – begründet in der Trennung unserer Kultur, und damit auch unserer Kunst, von der Natur. Für ihn ist diese Trennung im Holocaust in ihr Extrem getrieben worden. Daraus folgt ein Generalverdacht gegenüber Kunst und Künstler. Dieser sollte deshalb seine eigene Existenz immer wieder in Frage stellen, d. h. seine „Authentizität“ bezweifeln. Das wurde schon deutlich in Gerz' ganz früher Arbeit „Achtung Kunst korrumpiert“ (1968). Es hieß dort schon:

30 |

In der bürgerlichen Gesellschaft besteht Authentizität für einen Künstler vielleicht darin, unauthentisch zu sein und es zu sagen. (s. Anm. 5)

Im Holocaust allerdings sind für Gerz unsere Kultur und Kunst an ihr Ende angelangt – er ist damit vollkommen Teil unserer Kultur geworden. Deshalb kann über den Holocaust auch kein traditionelles Kunstwerk mehr geschaffen werden:

Eine visuelle Erklärung der Shoah ist in meiner Arbeit nicht zu finden, auch ich glaube, daß es keine Darstellung davon geben kann. Der Skandal ist der Skandal und würde durch die Darstellung nur relativiert.⁴⁴

So Jochen Gerz zu seinem Entwurf für das Berliner Holocaust-Denkmal. In diesem Sinn versteht Gerz auch das bekannte Diktum von Adorno:

Als neutralisierte und zugerichtete aber wird heute die gesamte traditionelle Kultur nichtig: [...] Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.⁴⁵

Gerz bezieht diese Äußerung auf die herkömmliche Kunst:

Die Form verlieren, die eigene Identität, das scheint das Kriterium für Änderung zu sein – Metamorphose. Nichts kann mehr literarisch genommen werden, alles ist literal, tatsächlich so wie es ist. Ich glaube, „Auschwitz“ steht für das technische Ende des literarischen (Frei)Raums, von dem, was am Ende des Mittelalters als „Ich-Lyrik“ begann mit den Chansons der Troubadours. Das Ende auch der Rolle und Konvention des Künstlers als Narren und Lügner.⁴⁶

Deshalb lehnen Jochen und Esther Shalev-Gerz die herkömmlichen Formen und Anliegen öffentlicher Denkmalskunst kategorisch ab. Sie wenden sich gegen alle objekt- und abbildhaften Stellvertretermahnmale mit ihrer auch stark entlastenden Funktion. Man kann ja auf sie verweisen und glauben, mit ihrer Existenz sei die Pflicht erfüllt. Sie sind schon dem Wesen nach didaktisch und unterrichten die Menschen, woran sie sich erinnern und was sie sich aneignen sollen.

Was wir keineswegs wollten, so Gerz zum „Harburger Mahnmal“, war ein gewaltiger Sockel mit so einem Ding darauf, der sich anmaßte, den Leuten vorzuschreiben, was sie zu denken hätten.⁴⁷

Ein Mahnmal gegen den Faschismus musste daher ein Mahnmal gegen sich selbst sein: gegen die traditionelle Didaktik von Denkmälern, gegen deren Neigung, eben die Vergangenheit zu verdrängen, indem sie sich an ihre Stelle setzen. Statt dessen soll es gegenwärtiges Leben widerspiegeln.

Das „Harburger Mahnmal“ ist ein sehr gutes Beispiel für ein solches Gegen-Denkmal. Dieses Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt wurde im Auftrag der Kulturbehörde Hamburg nach dem Konzept von Esther und Jochen Gerz realisiert und 1986 eingeweiht. Als Standort wurde ein ganz *normaler, eher hässlicher Ort* im Zentrum von Hamburg-Harburg gewählt, bewohnt hauptsächlich von deutschen Arbeiterfamilien und „Gastarbeitern“ (Abb. 11-13). Es wurde ein 12 m hoher Pfeiler mit einer viereckigen Grundfläche von 1x1 m errichtet, bestehend aus verzinktem Vierkantstahl mit Feinbleiverkleidung. An zwei Seiten waren Stahlstifte als Griffel angebracht. Neben dem Pfeiler befindet sich eine Texttafel in sieben Sprachen (Deutsch, Englisch, Französisch, Türkisch, Russisch, Arabisch und Hebräisch). Sie enthält eine Aufforderung an alle Besucher dieses Mahnmals:

Wir laden die Bürger von Harburg und die Besucher der Stadt ein, ihren Namen hier unseren eigenen anzufügen. Es soll uns verpflichten, wachsam zu sein und zu bleiben. Je mehr Unterschriften der 12 m hohe Stab aus Blei trägt, um so mehr von ihm wird in den Boden eingelassen. Solange, bis er nach unbestimmter Zeit restlos versenkt und die Stelle des Harburger Mahnmals gegen den Faschismus leer sein wird. Denn nichts kann auf Dauer an unserer Stelle sich gegen das Unrecht erheben.⁴⁸

Sobald der erreichbare Teil der Oberfläche beschrieben war, wurde der Pfeiler um 1,4 m abgesenkt. Nach acht Absenkungen war die Stele am 10. November 1993 – nach den sieben Jahren von 1986 bis 1993 – vollständig in den Boden versunken. Ihre Deckplatte schließt ebenerdig mit der Pflasterung ab. Daneben befindet sich eine Texttafel, die außer dem oben beschriebenen Text die Chronologie der Errichtung der Stele, ihrer Beschriftung und ihrer Absenkung enthält. Ein Teil der Stele kann von der Unterführung aus durch eine Sichtscheibe betrachtet werden.

Die von den Besuchern des Mahnmals in das Blei eingeritzten Spuren reichten von Zustimmung, allgemeinen Gedanken, rechtsradikalen Parolen bis zu Zerstörungsversuchen. (Abb. 13)

Auch fanden sich neben den Unterschriften Liebeserklärungen und andere, spontan aufgeschriebene Gedanken, die sich nicht auf die Einladung im Text bezogen: Hakenkreuze stehen neben Parolen wie *Nie wieder Faschismus!*, es finden sich signierte Doppelherzen sowie zahllose Schrunde und Kratzspuren, mit denen die Namen anderer Unterzeichner entstellt worden waren. Die Reaktionen reichten bis zur nackten Gewalt, mit der ein Loch in die ummantelnde Bleihaut gerissen wurde.

Ein entscheidender Unterschied gegenüber traditionellen Mahnmalen ist die von Beginn an festgelegte Offenheit als semantische Unterbestimmtheit. Während die herkömmlichen Diskurse zum Holocaust in Dokumentationsbänden und Aufsatzsammlungen ihre Vergegenständlichung erfahren, hat Gerz hier auf alles Dokumentarische verzichtet, das der Historiker benötigt, um die Geschichte des Holocaust zu erzählen. Es werden auf dem Mahnmal keine Werte symbolisiert, die ein gemeinschaftliches Handeln tragen und Einverständnis voraussetzen. Auf die Annahme eines überzeitlichen humanistischen Konsenses wird verzichtet, so dass sich in den Spuren auf dem Blei das unverstellt Menschliche zeigt, das so ist wie es ist. Eingraviert sind auch nicht, wie üblich, die Namen der Toten, sondern die heute Lebender – die der Besucher und Bewohner Harburgs. Offenheit zeigt sich vor allem durch die abstrakte leere Form eines Pfeilers, die keinerlei inhaltliche Vorgaben enthält und so den



Abb. 11: Harburger Mahnmal, nach der 2. Absenkung, 1988



Abb. 12: Harburger Mahnmal, nach der 7. Absenkung, 1992



Abb.13: Harburger Mahnmal, Detail, 1988
Die Verschandelung bringt uns der Wahrheit näher, als alle noch so gut gemeinten Unterschriftlisten es könnten. Die Kommentare, ein Konglomerat aus Zustimmung, Haß, Wut und Dummheit, sind wie der Daumendruck unserer Stadt auf die Säule.⁴⁹

Betrachter bei seinen eigenen konkreten Bildern und Aktionen verbleiben lässt:

Denn nichts kann auf Dauer an unserer Stelle sich gegen das Unrecht erheben (s. Anm. 48).

Die Erstellung und Entstellung des Mahnmals aus dem Unterbewusstsein der Menschen – auch Hakenkreuze, Kratzspuren und Schussstellen sind auf der Bleihaut hinterlassen worden – kann als ursprüngliche Energieschübe, ausgelöst durch die unvoreingestellte „offene“ Erinnerung an den Holocaust, verstanden werden. Darin meldet sich ein Zustand ihrer Psyche und damit auch ihrer sozialen Stimmung.

Den Harburgern, die sich darüber empörten, dass das Kunstwerk geschändet wurde, erklärte die Lokalzeitung:

Die Verschandelung bringt uns der Wahrheit

näher, als alle noch so gut gemeinten Unterschriftlisten es könnten. Die Kommentare, ein Konglomerat aus Zustimmung, Haß, Wut und Dummheit, sind wie der Daumendruck unserer Stadt auf die Säule.⁴⁹

In dieser *Verschandelung* spiegelt sich latent und manifest das Verhältnis dieser Zeit (1986-1993) am deutschen Verbrechen von 1933 bis 1945 und damit auch unsere Kultur, denn nach Gerz ist der Holocaust Bestandteil unserer Kultur heute: *Ich sehe immer im Sieg der Kultur die Niederlage des Menschen.⁵⁰*

Das Mahnmal hat auf seiner weichen Bleihaut diese Niederlage notiert. Kraft seiner „Spuren-sicherung“ beschwört es den Ungeist des Faschismus wieder herauf und verhindert damit,

dass an unserer Stelle sich etwas anderes stellvertretend dagegen erhebt. In einem Gespräch mit Achim Kötter zum Harburger Mahnmal kommentierte Gerz:

Vielleicht ist es eine Provokation, das Mahnmal, vielleicht hat es diesen (heimlichen) Meinungen zur Stimme verholfen. Die Häßlichkeit der Arbeit ist die Häßlichkeit von Menschen, es ist vielleicht auch die Häßlichkeit, der die Kunst im 20. Jahrhundert eine gewisse Glaubwürdigkeit verdankt. Es ist etwas, mit dem man nicht den Frieden schließt. Es ist ein Messer in einer Wunde, die offen bleibt.⁵¹

Gerz versteht unsere gesamte Zivilisationsgeschichte als Kulturgeschichte, die sich vor unserer eigentliches Leben stellt. Im Holocaust ist diese Trennung bis zum Extrem getrieben worden. Das herkömmliche Wissen um die Geschichte des Holocaust kann uns daher der Wahrheit nicht näher bringen, denn an die Stelle der Wahrheit tritt für uns als Nachgeborene das Repräsentationsobjekt, ihre Wertung. Wir können die Geschichte nicht sein. Diese Vergangenheit aber – und das betrifft ganz besonders die des Holocaust – reicht nach Gerz tief in die Gegenwart hinein, die uns heute und zukünftig zu den eigentlichen Verantwortlichen macht:

Unsere Kultur hat zur Bereitschaft unsererseits geführt, alles zu delegieren; alles abzugeben, was wir selbst sind, an die Stellvertreter, Dichter, Wissenschaftler, Historiker [...] sodaß dem Kulturkonsumenten keine Kompetenz übrig bleibt. Dieses Stellvertreterdenken geht eben auch die Täterschaft an – jeder würde sagen, er sei es nicht gewesen. In unserer Kultur haben wir genau dieses Denken bewahrt, indem wir auch auf die Verantwortung, auf die Geschichte zu reagieren, an die Stellvertreter abgeben.⁵²

Zur Verantwortlichkeit der „Nachgeborenen“, die bis heute weiter in dieser Kultur leben, äußert er sich in einem Gespräch mit Doris von Drathen:

Auf eine seltsame Weise ist die Verantwortlichkeit von Erben, nicht von Tätern, sondern Erben, impliziert. [...] Der ganze Stoff, das ganze Sein der Gesellschaft wird infiziert – wie von einem Computervirus. [...] geschichtliche Verantwortung weitet sich aus wie ein Flächenbrand.⁵³

Der künstlerische Akt – hier das Harburger Mahnmal mit seinen Besuchern – soll nun helfen, das im Leben als Erinnerungsstück aufbewahrte Repräsentationsobjekt Denkmal zu vernichten. An seine Stelle tritt das Leben selbst, die Person, der Akt – hier die Kritzeleien auf der Bleihaut.

[...] das, was man leben kann, was man tun oder verändern kann in Bezug auf diese Erinnerung, das ist unser Leben hier und jetzt.⁵⁴

Vergleichbar mit den anderen Arbeiten im öffentlichen Raum ist auch hier der Diskurs, die Kommunikation. Wie schon in dem „Berkeley-Projekt“ – im Grunde betrifft das seine gesamte Kunst – versteht er diesen Diskurs als die Annäherung an eine *Rekonstitution* des wirklichen Lebens, der Natur. Wir werden sie nie ganz erreichen können, doch der Versuch soll helfen, unsere Repräsentationsobjekte zu vernichten, auf unsere eigene Stimme zu hören. Das kann nach Gerz aber erst dann gelingen, wenn man sich diesem Diskurs auch wieder entzieht. So wird der Teilnehmer und Rezipient wieder ganz auf sich selbst zurückgewiesen, auf die Erinnerungen und die Eigentätigkeit der Bilder und seines Vorstellungsvermögens: *Es gibt nicht diese Dinge zum Staunen, es gibt nicht diese Deponie, es gibt keinen Trost.* Dieses sich wieder Entziehen – in diesem Fall ist es die kontinuierliche Absenkung des Mahnmals in den Boden, geschieht mit Hilfe der Zeit. In Gerz' Kunst hat sie eine besondere Aufgabe. Während herkömmliche Monumente der Vergänglichkeit etwas scheinbar Unvergängliches, Zeitloses gegenüberstellen, unterwerfen die Gerzens ihr Mahnmal einem zeitlichen Verlauf. Das Denkmal für die Ewigkeit wird fallengelassen zugunsten eines vergänglichen Werkes, welches nach sieben Jahren völlig verschwunden ist, um seine Präsenz in der Erinnerung der Menschen zu sichern und somit den Dialog wieder neu auszulösen. Denn das ist nur möglich, wenn das kulturelle „Wissen“ um die Vergangenheit wieder untergeht:

Ich glaube nicht, daß jemand diese Vergangenheit „leben“ kann, ohne sie mehr oder weniger zu verdrängen. Der verdrängten Vergangenheit entspricht das verdrängte Mahnmal. Man kann Abwesenheit nicht verdrängen [...].⁵⁵

Es ist eine Art verfeinerter Verdrängung. An dieser Stelle kam mir der Gedanke, das Werk selbst zu verdrängen. Seit Freud wissen wir, daß das Verdrängte uns immer verfolgt [...].⁵⁶

Im traditionellen Verständnis von Kunst bedeutet die Signatur eines Werkes dessen Abschluss. Der Künstler identifiziert sich mit ihm. Hier werden jedoch die Signaturen der Besucher zum Werk selbst, zum Auslöser für einen Dialog, der mit der Signatur gerade nicht vollendet sein kann. Das Werden des Denkmals oder der „Skulptur“ schreitet fort, während sich seine materielle Grundlage zugleich entzieht.

Das Mahnmal ist im Wesentlichen immateriell. Es ist der gesamte soziale Prozess – die Aktionen, ihre Dokumentation, die öffentliche Resonanz und der Hinweis auf der Schrifftafel – wodurch das unsichtbare Denkmal in den Köpfen präsent bleibt.

Bisher haben wir das Harburger Denkmal in seiner Funktionsweise analysiert – dem Diskurs zwischen der künstlerischen Intention und den Rezipienten, die ihr eigenständig folgen. In diesem Diskurs besteht die „Seinsweise“ des Harburger Mahnmals. Wenden wir uns jetzt den „ästhetischen Prinzipien“ zu, die an ihm festzustellen sind:

Die Idee des „nicht sichtbaren Kunstwerks“ ist bereits von Walter de Maria (*1935), einem Künstler der „Minimal Art“ und der „Land Art“, auf der Documenta 6 (1977) im „Vertikalen Erdkilometer“ umgesetzt worden: Ein 1 km langer Messingstab wurde in der Platzmitte des Friedericianeums eingegraben. Der Messingstab ist unsichtbar, was unterstreicht, dass seine ideelle Kraft wichtiger ist als die tatsächliche Sichtbarkeit. Wie das Harburger Mahnmal, so verweigert sich auch dieser Stab gegenüber der Bilderwelt und damit dem affirmativen Rezipieren von Kunst.

Der senkrechte Erdkilometer soll die Menschen dazu anregen, über die Erde und ihren Ort im Universum nachzudenken, schrieb de Maria dazu.⁵⁷

Das Vorgehen de Marias beinhaltet ästhetisch, dass das Kunstwerk am Ort seiner konkreten Existenz (als Messingstab unter der Erde) in einen Imaginationsraum überwechselt, weil es unsichtbar geworden ist. Durch diesen ästhetischen Mangel an Sichtbarkeit erzielt es gerade seine ästhetische Wirkung im Kopf.

Die Gerz' verstoßen bewusst gegen die Tradition der Sichtbarkeit von Kunstwerken – hier: des Denkmals. Sie benutzen ästhetisch die traditionelle, in der Kunstgeschichte über Jahrtausende überlieferte Denkmals- und Stelenkunst, um damit ihr „Gegen-Denkmal“ zu gestalten.

Die herkömmliche Stele – freistehend und mit einer Inschrift oder einem Relief versehen – ist in Harburg zu Beginn völlig inhaltsleer und unbeschrieben. Anstatt dem Rezipienten vorzuschreiben, wessen er zu gedenken und wie er es zu werten hat, wird dieser Auftrag an

die Rezipienten zurückgegeben. Sie sind es, die ihre Kommentare auf die weiche Bleihaut ritzen sollen. Die in der Kunstgeschichte vorhandene Version wird hier benutzt, um die übliche Erwartung vom Mahnmal zurückzuspiegeln in die Leute. Die konventionelle ästhetische Aufgabenverteilung – hier das sichtbare, bedeutungsvolle Denkmal, dort der von ihm abhängige Betrachter – wird revidiert. Indem der Betrachter zum Mitschöpfer wird, hat er ein verändertes ästhetisches Verhältnis zu den Materialien des Denkmals. Wenn es dann verschwunden ist, existiert es in seinem Kopf anders weiter, als bei affirmativer Denkmalskunst. Zum Beispiel lebt auch die sinnliche Erinnerung an das Einkratzen von Zeichen in den Bleimantel weiter.

Während das traditionelle Denkmal die Fiktion von Zeitlosigkeit und Größe demonstriert⁵⁸, wird das Harburger Mahnmal sukzessive in den Boden abgesenkt: Anstatt Zeitlosigkeit wird der Ablauf von Zeit (Vergänglichkeit) realisiert, anstatt Größe Schrumpfen bis zum völligen Verschwinden. Ein neuer Begriff ästhetischer Abgeschlossenheit hat Platz: Am Ende ist dieses Gegen-Denkmal etwas ganz anderes als ein den Umraum beherrschendes Objekt, es ist erst durch sein Verschwinden vollständig geworden. Gerz' Arbeit vollzieht diesen Vorgang ganz konkret durch schrittweises Absenken des von Spuren gezeichneten Pfeilers. In eben diesem erlebbaren, konkreten Vorgang sieht er den eigenen Wirklichkeitsbezug, die Wahrnehmung von Kunst und damit auch der Ästhetik als Realität:

| 39

Ich denke, ich bin ein Realist, ich versuche mich meinem Gegenstand anzunähern.⁵⁹

Das Denkmal der beiden Gerz' ist in seiner Funktionsfähigkeit abhängig vom aktiven Betrachter. Auch nach der letzten Absenkung hat das Mahnmal seine interaktive Funktion nicht verloren, da der neue Besucher durch ein Sichtfenster am Schacht und in der Deckplatte die sinnlichen Spuren der vorherigen aktiven Betrachter erkennen kann. So wird er durch seine Beobachtungen und seine Entzifferungsversuche einbezogen in die ästhetische Geschichte des Denkmals und kann mit Phantasien in sie eingreifen. Der Vorgang der Interaktivität setzt sich auf diese Weise fort.

Auf die Frage, ob das primäre Material in seiner Kunst die Menschen sind, die Gesellschaft und die Politik, antwortet Gerz:

Wie Stein, wie Schreinerei, wie Eisen und wie die Sprache selbst, die wir sprechen. Das sind die neuen Materialien, die interessant sind. Und diese Materialien kann man für eine kurze Zeit zusammenhalten und muß sie dann wieder lassen. Und wenn man sie läßt, dann orien-

tieren sie sich wieder neu über den Begriff des Werkes hinaus, über den Begriff des Autors hinaus.⁶⁰

Jochen Gerz befasst sich bis heute mit dem Thema *Erinnerung*, wobei seine Arbeiten immer in Zusammenarbeit mit dem Publikum entstehen. Die direkte Teilnahme der Menschen – der Gesellschaft und der Politik – als zeitgenössisches Material dieser Kunst ist sein zentrales Anliegen. Er vergegenwärtigt damit die Vergangenheit und stellt sich gegen die Folgenlosigkeit von Geschichte. So hat Gerz 2005 in der Berliner Akademie der Künste eine Installation mit dem Titel „Die Zeit der DDR“ ausgestellt⁶¹:

Der Besucher betritt einen Raum, der eine kontemplative Stimmung erzeugt. Er ist ausgelegt mit Stoffen, die mit ihren braunen Dekor-Farben und Blümchenmustern an die eher kleinbürgerliche als proletarische Stimmung in der ehemaligen DDR erinnern. Während der Laufzeit der Ausstellung werden von 312 Vorleser/innen im Zweistunden-Rhythmus rein chronologisch sortierte Texte aus allen Abteilungen des DDR-Archivs der Akademie vorgelesen. So teilt sich die in ihnen niedergeschlagene „Zeit der DDR“ heutigen Lesern und Hörern mit. Bei Auswahl und Reihenfolge der Dokumente jedoch können die jeweiligen Vorleser/innen nicht persönlich intervenieren. Denn eine Sinn gebende, systematische Ordnung von Archivmaterialien zur Rekonstruktion der Geschichte sieht Gerz als nicht realisierbar an. Hier greift wieder seine grundsätzliche Überzeugung: Eine solche Wissenschaft (als „Kultur“) würde sich stellvertretend vor die eigentliche Wahrheit – vor das *eigentliche Leben* – stellen. Stattdessen wird die Geschichte der DDR über die Vorleser, die sie wie eine Litanei ohne Anfang und Ende sprechen, an die jetzt Lebenden weitergegeben, an die Gegenwart und damit auch an die Geschichte von morgen:

Nur wenn Geschichte gegenwärtig ist, kann sie zu Veränderungen führen, nur dann kann man der eigenen Zeitlichkeit gerecht werden.⁶²

Anmerkungen

- ¹ Zitiert in: Günter Metken, Spurensicherung. Köln, 1977, S. 130.
- ² Zitiert in: Jochen Gerz, Texte. Bielefeld, 1985, S. 13.
- ³ Ebenda, S. 15.
- ⁴ Ebenda, S. 13.
- ⁵ Jochen Gerz, Annoncenteil. Neuwied und Berlin, 1971, zitiert auf dem Buchrücken.
- ⁶ Ebenda, ohne Paginierung, [S. 47].
- ⁷ Jochen Gerz, Drinnen vor der Tür, Reden an Studenten. Stuttgart, 1999, S. 41 ff.
- ⁸ Ebenda, S. 42.
- ⁹ Jochen Gerz, a.a.O. (Anm. 5), ohne Paginierung, [S. 37].
- ¹⁰ Ebenda, [S. 53].
- ¹¹ Ebenda, [S. 54-61].
- ¹² Ebenda, [S. 55].
- ¹³ Jochen Gerz, a.a.O., (Anm. 7), S. 74.
- ¹⁴ Jochen Gerz, a.a.O., (Anm. 5), S. 61.
- ¹⁵ Jochen Gerz, a.a.O., (Anm. 7), S. 75.
- ¹⁶ Günter Metken, Spurensicherung. Köln, 1977; ders. Spurensicherung. Amsterdam, 1996.
- ¹⁷ Ebenda, S. 123-136; S. 167-185.
- ¹⁸ Foucault hat dem Ähnlichkeitsprinzip das Renaissance-Kapitel (I,2) in der „Ordnung der Dinge“ gewidmet. Zu Bruno siehe v. a. Gernot Böhme (Hrsg.): „Klassiker der Naturphilosophie“. München, 1989, S. 117-136.
- ¹⁹ Jochen Gerz, a.a.O., (Anm. 7), S. 75.
- ²⁰ Jochen Gerz, Die Bremer Befragung. Ostfildern/Ruit, 1995.
- ²¹ Ebenda, S. 1.
- ²² Ebenda, S. 1.
- ²³ Jochen Gerz, Das Berkeley Orakel. Düsseldorf, 1999.
- ²⁴ Zitiert in: Markus Landert, MIAMI ISLET: Zugänge zur Insel, in: Markus Landert (Hrsg.), Miami Island, Interaktive Strategien im Werk von Jochen Gerz. Sulgen/Zürich, 2000, S. 22.
- ²⁵ Zitiert in: a.a.O., S. 8 (Anm. 22).
- ²⁶ Sara Rogenhöfer und Florian Rötzer im Gespräch mit Jochen Gerz, in: Kunstforum International, 105/1990, S. 235.
- ²⁷ Ebenda, S. 231.

- ²⁸ Jochen Gerz, *Res Publica, das öffentliche Werk 1968 - 1999*. Ostfildern/Ruit, 1999, S. 12.
- ²⁹ Jochen Gerz, a.a.O. (Anm. 20), S. 106
- ³⁰ Jochen Gerz, *Indifferenz der Wirklichkeit, ein Gespräch mit Sara Rogenhöfer und Florin Rötzer*, in: a.a.O. (Anm. 26), S. 235.
- ³¹ Jochen Gerz, *Gegenwart der Kunst, Interviews (1970-1995)*. Regensburg, 1995, S. 200.
- ³² Jochen Gerz, a.a.O. (Anm. 7), S. 23.
- ³³ Ähnliche Internet-Projekte wie das „Berkeley Orakel“ hat Jochen Gerz bis in jüngste Zeit immer wieder gemacht. So lud er 2001 6 Künstler und 6 Autoren ein, mit einem Bild oder einem Text auf die Frage zu antworten: „Was könnte, angesichts Ihres Bildes der Kunst heute, eine noch unbekannte Kunst sein?“ Die 12 Beiträge wurden 14 Tage lang auf der Website der „Anthologie der Kunst“ gezeigt. Die Befragten sollten jeweils einen Nachfolger vorschlagen, dessen Antwort den eigenen Beitrag fortführen und nach Ablauf der 14 Tage ersetzen würde. Das Projekt war für ein Jahr geplant. Erst nach Abschluss der Arbeit wurde das Ergebnis als Gesamtarchiv zugänglich gemacht: 312 Beiträge, 156 Bilder, 156 Texte, 52 Wochen, 26 Generationen, 1 Anthologie der Kunst. Eine Auswahl aus diesem Archiv wird zur Zeit (18.11.04-9.1.05) in der Berliner Akademie der Künste ausgestellt. Katalog: Marion Hohlfeldt (Hrsg.), *Anthologie der Kunst*. Köln, 2004.
- ³⁴ Jochen Gerz, a.a.O., (Anm. 31), S. 15.
- ³⁵ Auszug aus dem Text in dem Tableau „Blau oder das wirkliche Leben“, Nr. 1, in: Jochen Gerz, Esther Shalev-Gerz, *Edition „Blau oder das wirkliche Leben“*, 1991.
- ³⁶ a.a.O. (Anm. 26), S. 229.
- ³⁷ Der Begriff *semantische Spaltung* bezeichnet nach Lévi-Strauss eine Bedeutungsveränderung durch Kontextwechsel, bei dem nicht der Gegenstand oder das Wort als solches wichtig ist, sondern der Zusammenhang, in welchem es sich wieder findet – Zum Strukturalismus bei Jochen Gerz siehe Eva Wolf, *Jochen Gerz: Arbeit am Mythos, Diss.*, Braunschweig, 1992, S. 86 ff.
- ³⁸ Siehe auch Marion Hohlfeldt, in: *Miami Islet*. a.a.O., S. 66.
- ³⁹ a.a.O. (Anm. 26), S. 235.
- ⁴⁰ Auszug aus dem Text in dem Tableau „Rot oder das wirkliche Leben“, Nr. 2.
- ⁴¹ Auszug aus dem Text in dem Tableau „Grün...“ Nr. 7.
- ⁴² Vgl. Daisetz Teitaro Suzuki, *Über Zen-Buddhismus*. In: Erich Fromm/Suzuki/Richard de Martino, *Zen-Buddhismus und Psychoanalyse*. Frankfurt/M, 1971, S. 61 ff. – Zur Interpretation der Arbeit „Blau...“ vergleiche auch Eva Wolf, a.a.O. (Anm. 37), S. 131 ff.

- ⁴³ Jochen Gerz, *Blau oder das wirkliche Leben*, Leverkusen, 1990.
- ⁴⁴ Zitiert in: Jochen Gerz : *Werkverzeichnis = Catalogue raisonné* Bd. 1/ hrsg. von Volker Rattemeyer und Renate Petzinger, Nürnberg, 1999, S. 11.
- ⁴⁵ Theodor W. Adorno, in: *Kulturkritik und Gesellschaft I*, *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1, hrsg. von Rolf Tiedemann, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1998, S. 30.
- ⁴⁶ Jochen Gerz, a.a.O., (Anm. 7), S. 24.
- ⁴⁷ Zitiert in: Jochen Gerz & Esther Shalev-Gerz, *Das Harburger Mahnmal gegen Faschismus*. Ostfildern/Ruit, 1994, S. 82.
- ⁴⁸ Ebenda., S. 8.
- ⁴⁹ Michael Gibson, *Sinking Feelings*, in *ArtNews* 86 (Sommer 1987), S. 106.
- ⁵⁰ Zitiert in: a.a.O. (Anm. 47), S. 97.
- ⁵¹ Ebenda, S. 24.
- ⁵² Zitiert in: Doris von Drathen, *Das Gerücht von Künstlers Traum*, in: *Künstlers Traum/Goethe in Buchenwald*. Ostfildern/Ruit, 1999, S. 46.
- ⁵³ Zitiert in: Jochen Gerz und Doris von Drathen, *Gespräch in Schichten*, in: *Von der künstlerischen Produktion der Geschichte I*. Göttingen, 1999, S. 133 f.
- ⁵⁴ Jochen Gerz, *2146 Steine, Mahnmal gegen Rassismus*. Saarbrücken, Stuttgart, 1993, S. 13.
- ⁵⁵ Ebenda, S. 12.
- ⁵⁶ a.a.O., S. 7.
- ⁵⁷ Zitiert in: *Lexikon der Kunst*. Freiburg, Herder, Bd. 8, 1989.
- ⁵⁸ Die Grundformel dafür stammt bekanntlich von Horaz, der sein schriftstellerisches Werk meint:
Ich habe mir ein Denkmal errichtet, dauerhafter als Erz.
- ⁵⁹ Zitiert in: Jochen Gerz & Esther Shalev-Gerz, a.a.O. (Anm. 47), S. 73.
- ⁶⁰ Ebenda, S. 26.
- ⁶¹ Jochen Gerz, *Die Zeit der DDR*, Einzelheft in: *Künstler.Archiv – Neue Werke zu historischen Beständen*, Archiv der Akademie der Künste (Hrsg.), Berlin, 2005.
- ⁶² Ebenda, S. 26.

ANHANG JOCHEN GERZ

Biographie

- 1940 geboren in Berlin
1959-1963 Studium der Germanistik, Urgeschichte und Sinologie in Köln, Basel, London
seit 1966 lebt er in Paris
seit 1967 Arbeiten im öffentlichen Raum
seit 1969 Fotos/Texte
seit 1971 Installationen, Videos, Performances
seit 1984 Denkmäler (Anti-Monumente), davon mehrere Projekte zusammen mit seiner Frau Esther Shalev-Gerz
seit 1995 Arbeiten im Internet

Werke (Editionen) im Bestand der Oldenburger Universitätsbibliothek

- 1984 Künstlerbuch Jochen Gerz, „Ein Tag, ein Monat, ein Jahr“
1991 Künstlerbuch Jochen Gerz, Esther Shalev-Gerz, Alain Buyse (Hrsg.), „Blau oder das wirkliche Leben“; diese Edition erschien zur Ausstellung in der Studiogalerie des Museums Morsbroich Leverkusen, 1990
1993 Künstlerbuch Jochen Gerz, „Über die Vergangenheit“, Remagen-Rolandseck, Rommerskirchen, 1993

| 45

Publikationen (Auswahl)

- Volker Rattemeyer, Renate Petzinger (Hrsg.), Jochen Gerz, Werkverzeichnis. Nürnberg, 1999-2005:
1999 Werkverzeichnis Band I, Performances, Installationen und Arbeiten im öffentlichen Raum
2000 Werkverzeichnis Band II, Foto/Texte und Mixed Media Fotografien
2005 Werkverzeichnis Band III, (Herbst 2005), Editionen und Foto/Texte

PINO POGGI

Kunst und Leben

Pino Poggi bezieht die Legitimation als Künstler vor allem aus seinem gesellschaftlichen Engagement und aus der Ausrichtung seiner Kunst auf das soziale Umfeld. 1939 als Sohn eines Steinmetzen in Genua geboren, studierte er in den 50er Jahren Bildhauerei an der Kunstakademie seiner Heimatstadt. Seit 1965 löste er sich von der traditionellen Kunst und studierte während der 60er Jahre Soziologie, Architektur und Palaeontologie in Basel. Er hat als sozial denkender Mensch auf die Frage, wie Kunst der gesellschaftlichen Wirklichkeit entgegenzutreten habe, für sich eine Lösung gefunden, indem er für seine Werke den Begriff „Arte Utile“ (nützliche Kunst) prägte, der für ihn bis heute gilt. In dem Manifest von 1965/66 zeigt Pino Poggi die Prinzipien und Ziele seiner Arbeit und kündigt eine Art angewandter Kunst an:

AU – lebt draußen in Kontakt mit allen, aber auch innerhalb der Museen und Galerien, die ihren sozioästhetischen-kulturellen Positionen zustimmen.

AU – ist nur an einer visuellen sozialen Thematik interessiert, die dem Publikum etwas mehr geben kann.

AU – humanisiert. (Vollständiger Text Abb. 14.)¹

Poggi mischt sich ein in die Diskussion über soziale Themen und gibt ihnen in Form von Zeichnungen, Fotografien, Videos, Environments, Readymades u. a. den Charakter von Kunst, wobei die Themen immer inhaltlich erkennbar bleiben. Das ist wichtig, denn Poggi beabsichtigt, über die Kunstform hinaus für jedermann Denkanstöße zu vermitteln und aufklärend zu wirken. Der uralte Wunsch, Kunst und Leben zu vereinigen, liegt auch seiner Arbeit zugrunde. Dabei setzt er den Akzent, dass er künstlerisch vor allem auf das reagiert, was in der Welt passiert, weniger auf das, was in der Kunst geschieht. In seinem 2. AU-Manifest von 1974/75 hört sich das so an:

Die bisherige Kunst war eine Kunst von einzelnen für einzelne.

AU hält nichts mehr von einer bisherigen Kunst, die eine Kunst des Einzigartigen war. Wir wissen, daß diese Art der Kunst nicht mehr nötig ist für die heutige Gesellschaft. (Vollständiger Text Abb. 15.)²

Was will Poggi nun damit sagen? Um das zu verstehen und seine Arbeitsweise im Rahmen einer so genannten „nützlichen Kunst“ richtig einordnen zu können, ist es hilfreich, diese nach Entstehung und Programm zu entwickeln.

Dies geschieht im Folgenden auf dem kunstgeschichtlichen Hintergrund von der Mitte des 20. Jahrhunderts bis heute, und zwar mit dem Schwerpunkt „Kunst und Gesellschaft“ bzw. „Kunst und Politik“. Selbst das ist ein weites Feld, und ich beschränke mich daher auf Richtungen und Beispiele, mit denen sich die engagierte Kunst, spezifisch Pino Poggis, einkreisen lässt.

Im Rahmen der klassischen Moderne entwickelten sich zwei Schwerpunkte der Avantgarde-Bewegung: Auf der einen Seite kristallisierte die Kunst immer reiner ihre Gattungen aus, indem sie vorwiegend sich selbst - ihre Materialien und ihren Entstehungsprozess - befragte, was seit Mitte des letzten Jahrhunderts zu einer radikalen Introspektion der Kunst führte: „Kunst ist Kunst. Alles andere ist alles andere“, so formulierte das der amerikanische Maler Ad Reinhardt (1913-1967), der mit seinen zahlreichen Statements die Ideen des „L'art pour l'art“ wieder auffrischte. Auf der anderen Seite regenerierte die Kunst sich ständig neu aus ihrer Öffnung zur Nicht-Kunst, in Richtung Lebenspraxis vor allem. Sie betrieb eine immense Expansion in immer neue Medien, Materialien, Aktionsweisen, oft bis zur Identitätskrise von Künstler und Werk.

Auf dem Strang der reinen Kunst - die von ihren Gegnern als ein sich gegen sämtliche Ideen aus dem nichtkünstlerischen Bereich abschottender Formalismus kritisiert wurde - errichteten beispielsweise die einflussreichen amerikanischen Kunstkritiker Clement Greenberg (1909-1994) und Michael Fried (*1939) eine ganze Theorie, die wie ein Dogma den „Modernismus“ kanonisierte.³ Sie zielte auf die radikale Verweigerung alles Gegenständlichen und aller ideologischen Funktionalisierung der Kunst. Beiden Kunstkritikern ging es darum, zu zeigen, dass die Qualität, die solche Arbeiten besaßen, aus ihrer strikten Unterwerfung unter die Form des gewählten Mediums resultierte, beispielsweise in der Malerei: Greenberg war Mentor von Künstlern wie Jackson Pollock, Jean Dubuffet und Morris Louis, allesamt „Abstrakte“. Das „modernistische“ Bild machte nach Greenberg nur die eigenen materiellen Voraussetzungen zum Thema, es war also flach (wie die Leinwand) und abstrakt (wie die Farbe ohne Sujet) und damit rein. Es bezog sich nur auf das Medium selbst und auf dessen historisch erworbene Eigenschaften, um so die Maßstäbe vergangener Kunst zu bewahren. In Greenbergs Essay „Avantgarde und Kitsch“ von 1939 klingt das so:

Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi, selbst Klee, Matisse und Cézanne beziehen ihre wesentlichen Inspirationen aus dem Medium, mit dem sie arbeiten. Das Aufregende an ihrer Kunst scheint in erster Linie darin zu liegen, daß sie sich ausschließlich mit der Erfindung und dem Arrangement von Räumen, Oberflächen, Formen, Farben usw. beschäftigt und alles, was nicht unbedingt damit zu tun hat, beiseite läßt.⁴

MANIFEST AU (1965/66)

Pino Poggi

AU – lebt draußen in Kontakt mit allen, aber auch innerhalb der Museen und Galerien, die ihren sozio-ästhetisch-kulturellen Positionen zustimmen.
AU – vermittelt die Vermittlung.
AU – hält besonders die Operation/Aktion für wirksam, die sich auf das, was gerade geschieht, bezieht oder sich damit auseinandersetzt.
AU – humanisiert.
AU – ist nur an einer visuellen sozialen Thematik interessiert, die dem Publikum etwas mehr geben kann.
AU – muß ihre eigene Aktions- und Meinungsfreiheit immer aufrecht halten. Um diese neutrale Position zu erreichen, muß sie um ihr Überleben kämpfen. Das heißt, um ihre Prinzipien nicht zu kompromittieren, muß sie sich notfalls auch am Kampf um die existentiellen Bedürfnisse beteiligen.
AU – ist ein Impuls zur Erneuerung in der Kultur.
AU – wird ein vollständiges, analytisches Dokument sein, das so, wie es entstehen wird, zu archivieren ist.

| 49

Abb. 14: Manifest AU, 1965/66

MANIFEST

ARTE UTILE AVANTGARDEUTILE

L'ARTE dovrà portare il pubblico a provare qualsiasi emozione, lo potrà portare a ridere come a piangere ecc. —

AU però lo dovrà principalmente aiutare a vedere chiaramente i problemi della società in cui vive e possibilmente suggerirgliene anche la soluzione. —

AU è interessata per tanto solo ad un processo d'attualità vivo come sono vivi i problemi del momento. —

AU non dovrà sagnarsi nei saloni o nelle aule delle università e accademie dove solo sempre una piccola e solita cerchia d'intellettuali ed intellettualoidi cercherà reciprocamente di convincersi senza dire e dirci niente. —

AU non potrà esistere nemmeno in quei musei, gallerie o teatri dove solo una società già da tempo alla fine ne possiede per ovvie ragioni il monopolio. —

AU esisterà anche e specialmente se in contatto con tutti, cioè: — nei musei-piazze, nelle gallerie-grandi magazzini, nei teatri-strade, ecc. —

AU non è interessata all'arte A, non ci si identifica più perché non la ritiene onesta col mondo e la società d'oggi. —

AU ritiene valido solo il lavoro che è in relazione con quello che accade giornalmente, cioè un continuo cambiamento, una continua libertà d'espressione, di movimento. —

L'Utilità dovrà mantenere la propria libertà d'azione e d'opinione, proprio per mantenere questa libertà dovrà per tanto lottare per poter sopravvivere, ciò vuol dire che l'Utilità si dovrà integrare anche nella lotta per i bisogni dell'esistenza senza però compromettere i suoi principi di educatore AU. —

L'AU opera esisterà finché esisterà nella società il problema da Lei concepito, quando questi finirà, finirà anche per l'opera AU il diritto di esistere. — L'AU per tanto esisterà quasi solo nelle documentazioni. —

L'AU opera sarà anche cedibile a terzi, s'intende però speculare, perde questa ogni valore UTILE e diventa automaticamente un prodotto commerciale come tanti. —

Die bisherige Kunst wollte etwas. — Sie wollte beim Zuschauer bestimmte Gefühle hervorrufen. — Die bisherige Kunst sollte etwas. — Sie sollte dem Publikum etwas ausdrücken, das heißt beim einzelnen etwas erreichen.

Die bisherige Kunst war eine Kunst von einzelnen für einzelne.

AVANTGARDE UTILE dagegen wird dem Bürger helfen, die Probleme seines tatsächlichen Lebens klar zu erkennen.

AU enthüllt diese ihrem Wesen nach als Widersprüche und wirkt so an deren Lösung mit. AU beschäftigt sich mit dem tatsächlichen, gegenwärtigen Leben, weil die Probleme, die uns alle betreffen, gegenwärtig sind.

AU gehört nicht nur in die Räume der Universitäten und Akademien, wo immer der gleiche kleine Kreis von Intellektuellen durch sinnloses Reden über Formen und Inhalte einer Kunst das Ganze in Worten erstarren läßt.

AU wirkt auch und besonders außerhalb der Museen, Galerien und Theater, über die — wie wir längst wissen — nur ein Teil der Gesellschaft das Monopol besitzt. Die alte Gesellschaft steht in dieser Form vor ihrem Ende.

AU wird es nur noch zusammen mit allen geben, auf öffentlichen Plätzen, in den Einkaufszentren und als Theater auf der Straße.

AU hält nichts mehr von einer bisherigen Kunst, die eine Kunst des Einzigartigen war. Wir wissen, daß diese Art der Kunst nicht mehr nötig ist für die heutige Gesellschaft.

AU für sich hat keinen Wert. Wertvoll an AU ist die Arbeit in ihrer besonderen Form für eine neue Gesellschaft. AU wird sich von alten Ausdrucksformen befreien. AU wird in der Bewegung neue Formen entwickeln und erarbeiten.

Für den Utilist bedeutet dies eine fortwährende Loslösung von überkommenem Denken und Handeln. Der Kampf für die eigene materielle Existenz bildet eine Einheit mit dem Kampf für die Bedingungen einer neuen gesellschaftlichen Existenz. In diesem Kampf organisiert sich der Utilist mit allen, die sozialen Fortschritt wollen.

Ein AU-Werk existiert in seiner Bedeutung für die Gesellschaft nur, so lange es in der Gesellschaft als ein ihr eigenes Problem begriffen wird. — Ist das Problem von der Gesellschaft gelöst, hört für dieses AU-Werk das Recht auf, wirklich zu existieren. Es bleibt dann als Dokument bestehen.

Das AU-Werk ist auch verkäuflich; wenn es aber zum Spekulationswerk wird, verliert es jeden „Utilite“-Wert, das heißt, es wird ein kommerzielles Produkt wie alle anderen. —

In the past, art had a goal — to invoke certain feelings in the viewer.

In the past, art had a purpose — to express something to the public, that is, to reach the individual.

Art in the past was an art of individuals for individuals.

AVANTGARDE UTILE, on the contrary, is intended to help give the average man a clear grasp of his real problems in life.

AU reveals these as being essentially based on contradictions and thus contributes to their solution.

AU is concerned with the reality of here and now, for it is this reality which poses the problems which affect us all.

AU is not limited solely to the precincts of the universities and academies, where the same small clique of intellectuals constantly embalm the whole with their verbiage.

AU is additionally and especially effective outside the museums, galleries and theatres which — as we have long known — are monopolized by a select portion of society. Society in this form is outdated and on the brink of obsolescence.

AU will then only exist of the people and for the people in public places, in shopping centres, and as street theatre.

AU has little regard for the art of the past as an art of the unique. We know that art in this form has outlived its usefulness for modern society.

AU has no intrinsic worth. The value of AU lies in its special form of contribution to a new society. AU will seek out and develop new and dynamic forms.

For the Utilist this means a continual process of disengagement from outdated modes of thought and action. The struggle for material existence is conjoined with the struggle for new conditions of social existence. And in this struggle the Utilist joins in organized cooperation with all those striving for social progress.

An AU work of art retains its significance for society only as long as the latter recognizes it as one of its own problems. Once society has reached a solution to that problem, the AU work of art has forfeited its right to exist. It remains as a document.

The AU work of art is also for sale. When it becomes an object of speculation, however, it loses its „Utilite“ value entirely, in other words, it is reduced to a commercial product like any other.



Abb. 15: Manifest Arte Utile, 1974/75

Greenberg und Fried verpflichteten mit ihrer Definition des „Modernismus“ die Künstler auf den Vorrang der ästhetischen Qualität gegenüber der gesellschaftlichen oder politischen Relevanz. Fühlten sich diese auch zu allererst den Forderungen des gewählten Mediums verantwortlich, so folgt daraus jedoch noch nicht, dass die Probleme des gesellschaftlichen Lebens tatsächlich ignoriert würden.

Obgleich Clement Greenberg immer wieder betont hat, dass Kunst nur um ihrer selbst willen da sei (ihr Verantwortungsgefühl gilt allein den künstlerischen Werten) und dass sie keinerlei Rechtfertigung außerhalb ihrer selbst benötige, sah er in ihr dennoch einen - im allgemeineren Sinne - gesellschaftlichen Auftrag. So sagte er in einem Gespräch mit Karlheinz Lüdeking im Jahre 1994:

So wie ich es sehe, ist der Modernismus in der bildenden Kunst, der Literatur und der Musik unter anderem auch ein Bollwerk gegen die Dekadenz, gegen den allgemeinen Niedergang der Kultur [...]. Ich bin überzeugt, daß die Avantgarde, ob das dem einzelnen Künstler nun bewußt ist oder nicht, einen Kampf geführt hat, um die Dekadenz abzuwehren. Und dieser Kampf geht weiter, denn die Drohung des kulturellen Niedergangs ist seit der Mitte des letzten Jahrhunderts nicht geringer geworden.⁵

| 51

Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob es überhaupt eine Kunst geben kann, die ohne jede gesellschaftliche Relevanz funktioniert. Ich neige zu der Auffassung, dass es das nicht gibt.

Was die Materialien dieser „modernistisch“ reinen Kunst betrifft, so benutzte sie allerdings kaum solche wie Kunststoff, Gebrauchsgegenstände (Readymades) oder Aktionen aus dem realen Leben, sondern beschränkte sich lieber auf die technischen und materialen Möglichkeiten ihrer eigenen Gattung.

Als Gegenwelt zu diesem vorwiegend abstrakten Konzept des „L'art pour l'art“ entwickelte sich seit Beginn der 60er Jahre eine Ausweitung in neue Medien und zu neuen Materialien wie Kunststoff oder Readymades, die dem realen Alltagsleben entnommen wurden. Diese Künstler verabschiedeten sich von der reinen Bildfläche, um mit ihren Arbeiten auf die Gesellschaft einzuwirken. Eine solche morphologische Expansion der Kunst in die Nicht-Kunst wurde häufig – als Klischee wie als Mythos⁶ – Leben genannt. Peter Bürger hat diese Explosion der Kunst in Richtung Lebenspraxis beobachtet und daraus eine Theorie der Avantgarde im 20. Jahrhundert entwickelt.⁷

Beide Kunstrichtungen – die des „L’art pour l’art“, die immer reiner ihre Gattungen auskristallisierte, und die andere, die immer weiter über ihre Grenzen hinweg ins Leben expandierte – waren trotz aller Gegensätze nicht immer scharf voneinander zu trennen.

Sie verfügten über durchlässige Grenzen und haben sich häufig gegenseitig beeinflusst. So hat die reine „informelle“ Kunst, vor allem mit „Action Painting“, eine Stilrichtung beeinflusst, die mit den aus ihr hervorgegangenen „Happenings“, „Environments“ und „Events“ als Wegbereiter der direkten Aktion in Kunst und Leben galt. Sie beherrschte die internationale Kunstszene vor allem in den 50er und frühen 60er Jahren.

„Informel“ formierte sich seit 1945 in Paris und breitete sich von dort über Europa aus.⁸ Die informelle Kunst hob sich durch die Ablehnung jeglicher festen Kompositionsregeln von der so genannten reinen geometrischen Abstraktion ab. Ihr Ziel war es, durch neu erfundene Zeichen und durch spontane Rhythmik von Linien und Farbflecken die Impulse des Malers unmittelbar auszudrücken – als Psychogramme. Der Zusammenbruch der faschistischen Systeme und ihrer Kollektive stellte das Selbsterlebnis der Persönlichkeit, die Deutung des eigenen Daseinserlebnisses, wieder in den Mittelpunkt. So bezogen sich auch die informellen Künstler mit ihren Werken vorwiegend auf ihre eigene Befindlichkeit und bewegten sich damit vom politischen Leben weg. Ähnlich wie die „Modernisten“ Greenbergs fragten sie nicht nach der politischen Relevanz ihrer Werke. Und dennoch brachten sie Künstler wie Jackson Pollock (1912-1956) hervor. Vergleichbar den Künstlern des „Informel“ war es auch seine Absicht, einer jeweiligen emotionalen Verfassung spontan auf der Leinwand Ausdruck zu verleihen. Er ging jedoch noch viel weiter als sie, indem er den Rahmen des Bildes verließ und so den Automatismus des Malers bis zum Extrem steigerte: Ab 1947 fand er zum „Action Painting“, einer Aktion des Malens, die sich direkt auf der Leinwand niederschlägt als Protokoll einer biographischen Dynamik, die in einer bestimmten Zeitspanne stattfindet.

Eines Tages (1950) legte er seine Leinwand auf den Boden und ging selbst in das Bild hinein, um Farbe zu verspritzen (dripping). In spontaner Gestik ließ er dabei beispielsweise dünnflüssige Farbe auf die Leinwand hinuntertropfen, oder er verwendete durchlöchernte Eimer und verdickte die Farbe mit Sand, Glasstücken und anderen Zusätzen. Das heißt, er begann im realen freien Raum zu agieren, die Lösung bildnerischer Fragen trat in den Hintergrund zugunsten der Aktion.

Die Leinwand wurde zur „Arena“, wie Pollock selbst das nannte. Sand, Glasstücke und andere Zusätze zeigten auch die Verwendung von Materialien aus dem alltäglichen Leben an, die der „reinen“ Malerei fremd waren.

Ihre erste, von Leinwand, Farbe und Pinsel nun vollkommen losgelöste Existenzform fand die reale Bewegung im realen Raum in den kurze Zeit später arrangierten „Happenings“, bei denen es möglich geworden war, wirkliches Leben vorzuführen. Der Begriff Happening wird auf den Aktionskünstler Allan Kaprow (*1927) zurückgeführt, und er ist einer seiner bedeutendsten Vertreter.⁹ Er hatte die prozesshaften, räumlich-gestischen Aspekte Pollocks zu „Environments“ (= zunächst räumliche Relikte eines Happenings, später dann begehbare Raumgestaltungen) und „Happenings“ ausgeweitet. Bei dem Handlungsgeschehen eines Happenings sollten die Grenzen zum wirklichen Leben so flüssig wie unbestimmbar bleiben. In einem Gespräch mit sich selbst („Allan mit Kaprow“, abgedruckt in der ZEIT vom 27. März 1981) sagte er zu seiner Aktionskunst Folgendes:

Wie es sich herausstellte, war es eine Kunst der Nichtkunst oder, genauer gesagt, eine lebensähnliche Kunst. Mit anderen Worten: Wenn Sie eine Gartenmauer anstreichen, dann ist das nicht notwendigerweise Kunstmalerei, wenn Sie den Geräuschen des Verkehrs zuhören, ist es nicht notwendigerweise Musik, wenn Sie einkaufen, ist es nicht automatisch Theater. All dieses kann Kunst sein, muß es aber nicht. Ich wollte diese Ungewißheit im Kopf der Teilnehmer wachhalten.

| 53

Solche unbestimmten, fließenden Übergänge zwischen Kunst und täglichem Leben, zwischen Künstler und Nicht-Künstler sollten mit ihren Schock- und Überraschungselementen die Erlebnisfähigkeit des Publikums erhöhen. Diese Absicht hat dann auch zu den wichtigsten Anliegen der frühen neodadaistischen Fluxus-Bewegung gehört. Ab 1965 ging das Happening weitgehend in der Fluxus-Bewegung¹⁰ auf.

Mit den vorangegangenen Beispielen (Informel, Action Painting, Happening, Fluxus) wollte ich deutlich machen, dass die oben beschriebenen Kunstrichtungen des „Modernismus“ und die gesellschaftlich relevante Kunst sich nicht immer gegensätzlich und getrennt voneinander entwickelt haben. Dies, obgleich viele Verfechter gesellschaftlicher Relevanz – und dazu gehört wohl auch Pino Poggi – das so scharf gesehen haben. Es gibt fließende Übergänge und gemeinsame Ideen. „Modernismus“ und „gesellschaftliche Relevanz“ konnten sich auch gegenseitig beeinflussen. So wurde beispielsweise aus der abgetrennten abstrakten Szene (Action Painting) der künstlerische Impuls in neodadaistische Bewegungen wie Happening und dann Fluxus getragen und damit in die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und politischen Fragen.

Das wichtigste Motiv zur Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, wie es von Happening und Fluxus in die Kunst hineingetragen wurde, und das dann während der 68er Bewegung eine heftige Debatte über Kunst und Politik entzündete, lag in einem konkreten gesellschaftlichen Unbehagen. Zum Beispiel haben die wirtschaftliche Expansionspolitik, Ausbeutung der Menschen in der „Dritten Welt“, der Vietnamkrieg und der „Prager Frühling“ das kapitalismuskritische Klima jener Zeit geprägt. Auf künstlerischer Ebene wurde diese Zeit bis in den Beginn der 70er Jahre hinein von Veränderungen bestimmt wie seit den klassischen Avantgardebewegungen der 20er und 30er Jahre nicht mehr. Happening und Fluxus konnten dabei an die anarchische Kreativität von Dada anknüpfen. Kinetik, Op Art oder Zero u. a. griffen auf die soziale Utopie des Konstruktivismus zurück.¹¹

Kunst zu einem Mittel gesellschaftlicher Veränderungen werden zu lassen, das war schon das Ziel der klassischen Avantgardegruppen vor dem 2. Weltkrieg gewesen. Sie haben aber ihr Ziel, *die Aufhebung der autonomen Kunst im Sinne ihrer Überführung in die Lebenspraxis* (Peter Bürger), nicht erreichen können. Dieser Gedanke wurde bald nach dem Kriege wieder aufgegriffen. Von bildenden Künstlern, Literaten und Intellektuellen wurde eine internationale Organisation geschaffen, die ihr Zentrum in Paris hatte – die „Situationistische Internationale“ (SI).¹²

Utopien

Die „SI“ wurde 1957 gegründet, entfaltete ihre größte Wirksamkeit im Mai 1968 und löste sich 1972 wieder auf. Sie wollte im Grunde nichts anderes, als die Versprechungen, die nach ihrer Ansicht Dada und Surrealismus schon vor dem Krieg gemacht hatten, endlich einlösen. Bei einem ihrer wichtigsten Theoretiker, dem Autor und Filmemacher Guy Debord (1933-1994), klingt das so:

*Wir wollen die größtmögliche emanzipatorische Veränderung der Gesellschaft und des Lebens, in die wir eingeschlossen sind. Wir wissen, daß es möglich ist, diese Veränderung mit geeigneten Aktionen durchzusetzen.*¹³

Die Situationisten waren zwar dezidiert antikapitalistischer Gesinnung - Der Kapitalismus, eine Gesellschaft ohne Kultur (Guy Debord) –, aber mit ihrer radikalen Ablehnung aller Formen zentraler Regierung strebten sie auch keine kommunistische Revolution an, die ledig-

lich eine Machtform durch eine andere ersetzen würde (Jochen Gerz wurde in seinen frühesten Anfängen von dieser Gruppe stark angeregt). Stattdessen entwickelten sie ein starkes Interesse an urbaner Architektur. Für sie war Architektur das einfachste Mittel, die gesellschaftliche Realität zu verändern und Utopien zu erzeugen – Träume von einer besseren Gesellschaft. Durch Umgestalten urbaner Strukturen wollten die Situationisten die Lebensbedingungen neu entwerfen, die in solch einer umgestalteten Stadtlandschaft zu leben hätten. So entwickelte der niederländische Architekt Constant Anton Nieuwenhuys (1920-2005), Constant genannt, das Ideal-Projekt „New Babylon“¹⁴, das er von den 1950ern bis 1970 entwickelte. Constant war Mitglied der „SI“ und reflektierte wie sie den sich verändernden Charakter der modernen Großstädte mit ihren immer größeren Verkehrsnetzen, in denen der soziale Raum allmählich zu verschwinden drohte. Constant erklärte:

[...] mechanisierte technologische Gegenden entstanden. Aber der Künstler stand abseits, war offensichtlich unfähig teilzunehmen. Kunst wurde defensiv, wurde ein reaktionäres Element in der Entwicklung – die letzte Zuflucht eines verlorenen Individualismus.¹⁵

Seine [des Künstlers] negative Reaktion auf die Industrialisierung, seine Angst vor der Maschine, seine Furcht vor „Vermassung“ haben ihn der Wirklichkeit entfremdet. Seine unrealistische Haltung hat ihn isoliert, ihn in die Regression gejagt.¹⁶

Die Architektur ist das einfachste Mittel, Zeit und Raum ineinanderzufügen, die Wirklichkeit modellieren, träumen zu lassen [...]. Es wird Räume geben, die einen besser träumen lassen als Drogen [...].¹⁷

„New Babylon“ – vom Künstler selbst über die Jahre in Modellen, theoretischen Texten, Zeichnungen und selbst Gemälden vorgestellt – war oberhalb der Erdoberfläche auf einer Reihe von Pfeilern ruhend gedacht, unter denen dann sämtlicher Verkehr laufen sollte. In der bewohnten Stadt, die aus mehreren Ebenen bestand, plante Constant eine sich immer weiter ausdehnende Vernetzung und Erweiterung von veränderbaren Räumlichkeiten und Plätzen der Gestalt, dass sie nicht nur der Zweckerfüllung dienen, sondern vor allem auch das kreative Leben, den „homo ludens“, fördern sollten. So wurde das Gesellschaftsmuster von „New Babylon“ ganz auf permanente Veränderung abgestimmt, um so auch die Kreativität seiner Bewohner anzuregen. Constant bezeichnete den Künstler als Vorläufer und Pionier

seines „homo ludens“, der, frei von gewerblicher Arbeit, alle zum Spiel einlädt und so die Kreativität der Massen provoziert:

Die individualistische Kultur ist zu Ende, ihre Institutionen sind erschöpft. Die gegenwärtige Aufgabe des Künstlers kann nur sein, eine künftige Massenkultur vorzubereiten. [...] Der homo ludens wird nicht nur frei über seine Lebenszeit verfügen, er bewegt sich auch freier als der utilitäre Mensch in seinem Lebensraum. Ihn bindet keine Arbeit an einen bestimmten Siedlungsort, und ihm stehen in großem Ausmaß die technischen und ökonomischen Mittel bereit, um größte räumliche Distanzen zu überwinden. ... Der homo ludens ist ein Nomade, dessen Aktionsradius den ganzen Globus umspannt.¹⁸

Solche Entwürfe wie das urbane Ideal-Projekt „New Babylon“ erinnern stark an die Kunst und Geisteshaltung des Futurismus mit seinen zahlreichen Manifesten. Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde dort die Notwendigkeit einer anticlassizistischen, auf die Zukunft gerichteten Kunst proklamiert, die in ihren Ausdrucksformen der modernen Technik und großstädtischen Massengesellschaft entsprechen sollte. In allen Manifesten wurde die von Technik und Tempo beherrschte Massengesellschaft verherrlicht und dem traditionellen Bildungsästhetizismus entgegengesetzt. Constant setzte – ganz ähnlich – dem Ende der individualistischen Kultur eine künftige Massenkultur entgegen.

Beide Richtungen verfügen auch über ein multimediales Kunstdenken, das die modernen Medien der Technik in die Kunst mit einbezieht - die neue Gesellschaft sollte in der Kunst wiedergegeben und mit der Kunst geschaffen werden. Unterschiedlich ist bei beiden Avantgardegruppen jedoch die politische Haltung. Während der Futurismus von einem politischen Elitedenken geprägt war, das um 1919 das staatsautoritäre System in Italien unterstützte, wandte sich die „SI“ eher den anarchischen Zielen einer direkten Demokratie zu.

Als Pino Poggi sich zu Beginn der 60er Jahre von der traditionellen Bildhauerei löste und sich mit seinem Manifest „Arte Utile“ den gesellschaftspolitischen Themen zuwandte, fing auch er an, phantastische Stadtanlagen und Wohnkomplexe für die Zukunft zu entwerfen. Mit den Futuristen und Künstlern wie Constant teilte er den Glauben an die Zukunft sowie an die Veränderung der Gesellschaft durch die Kunst. Was er nicht mehr mit ihnen teilen konnte, war der bedingungslose Glaube an die technischen Errungenschaften und ihr Einwirken auf die Natur. Für Poggi stand jetzt die Regeneration der bedrohten Natur im Mittelpunkt

seiner „futorologischen“ Arbeiten, während Constant zu seiner Zukunftsstadt „New Babylon noch das Folgende sagte:

In diesen immensen Strukturen sehen wir die Möglichkeit verwirklicht, die Natur zu unterwerfen und das Klima unserem Willen gemäß zu gestalten.¹⁹

Dagegen lag für Poggi die wichtigste Motivation zu utopischem Denken darin, so viel unberührte Natur wie möglich für die Menschen zu erhalten. So entwarf er Projekte gegen Naturverschwendung, Zersiedelung, Verkehrsterror und Emissionen. Er verlegte ganze Städte in steinige Gebirge, um die Täler frei für das Grün der Natur zu halten – ähnlich wie Bruno Taut, dessen Schrift „Alpine Architektur“ (1919) die Vision eines umfassenden Weltumbaus entfaltete, der mit der architektonischen Bearbeitung der Alpen beginnen sollte. Nicht nur Städte, sondern ganz Europa teilte Poggi in Funktionszonen auf. In seinem Plan „Europa 2500“ (1966-1972) wird die Industrie in den kälteren Norden verlegt, während der üppigere Süden für Wohnen, Erholung und Agrikultur gedacht ist. In der Mittelzone sollen mächtige Kulturzentren entstehen. Überschnelle, durch ganz Europa jagende Bahnen sind dafür vorgesehen, die Menschen täglich von der Erholung zur Arbeit hin und her zu transportieren.²⁰ Zur Industriearbeit werden Alle – im Wechsel von drei Monaten bis zu drei Jahren – herangezogen. Das erinnert an linksradikale Pläne (Mao), deren totalitäres Potential man damals wohl noch nicht so erkannt hat.

Für Peter F. Althaus²¹ drückt sich die Eigenart Poggis vor allem darin aus, dass er dem durch schonungslose Zersiedelung gekennzeichneten Zustand einer Stadt einen zweiten gegenüberstellt, der so ist, wie es sein sollte und könnte, und dass er aus dieser Gegenüberstellung eine Lösung ableitet.

Im Zusammenhang mit seinen utopischen Stadtentwürfen „Citta-Montagna-Casa“ (Stadt-Berg-Haus) (1967-1972) demonstrierte er zunächst in aufeinander folgenden Blättern, wie die Städte entstehen, die in eine intakte Landschaft hineingebaut werden. (Abb. 16)

Wie dann bei jeder Erweiterung dieser Städte kostbare Natur verlorengeht, wie sie allmählich zusammenwachsen und nur die unfruchtbaren Berge übrigbleiben: *Welch ein Fortschritt! Wo ist das kultivierbare Land, wo sind die Wälder? Wenn wir so weitermachen – wo können wir noch leben?* So steht es auf Poggis Blättern.

An diesem Verfahren ist schon die didaktische Absicht des Künstlers zu erkennen, wie sie in seinem zweiten Manifest von 1976 noch deutlicher vorgetragen wurde:

AVANTGARDE UTILE dagegen wird dem Bürger helfen, die Probleme seines tatsächlichen Lebens klar zu erkennen.²²

Poggi löste die von ihm illustrierten Probleme der naturfeindlichen Talstädte (*città-vallata-casa*), indem er ihnen die auf einem Felsen errichtete Bergstadt (*città-montagna-casa*) gegenüberstellte.²³ Nach seiner Vorstellung sollten zunächst die Menschen solche Städte verlassen und in die Berghäuser ziehen. Nach einem Zeitraum von 20 bis 25 Jahren wären diese Täler dann regeneriert und die Natur in den Ebenen wieder hergestellt. Lediglich Verkehrsstraßen würden die ansonsten unbewohnten Ebenen durchziehen.

Grundforderung für seine Bergstädte war bei Pino Poggi die Gleichwertigkeit aller Wohneinheiten als demokratisches Prinzip, gleichwertig in Bezug auf Licht, Raum und Größe – als Ausdruck einer damals erträumten klassenlosen Gesellschaft.

Der Entwerfer gab der Bergstadt die Form einer Terrassengliederung, wobei den Wohnebenen ihre Parkzonen auf den Dächern der jeweils darunter liegenden Bauten zugewiesen wurden. Licht sollte mittels riesiger Röhren (*tubi*) ins Innere der Baumassen geleitet werden. Im Zentrum der zitadellenartigen Hügelstädte, also auf dem höchsten Punkt, sah Poggi riesige Zisternen vor, die Regenwasser und – je nach Höhe – Schmelzwasser sammeln und verteilen sollten. Als Quadrate umschließen die Verkehrszonen runde Lichtröhren und Wohnbereiche. Pino Poggi, der bis ins Detail alles durchgeplant hat, lässt für den Bewohner die Möglichkeit der Variation nur noch begrenzt zu. Dieser kann – je nach Bedürfnis – durch Drehbewegung der Wände kleinere oder größere Raumteile herstellen. Die Gesamtgröße lässt sich dabei allerdings nicht verändern. Bemerkenswert ist auch, dass der Entwerfer in den Wohnbereichen auf eine feste Tür zwischen den Räumen ganz verzichtet. Das heißt, jeder soll sich in natürlicher Freiheit bewegen können, dafür müssen dann allerdings die Privatgrenzen zwischen den einzelnen Individuen fallen.

Hier wiederholt sich der Kollektivgedanke Constants, der im Zusammenhang mit seiner Stadtutopie „New Babylon“ dem Ende der individualistischen Kultur eine künftige Massenkultur entgegensetzte. Jedoch war Constants Stadt nicht nur in Hinblick auf einzelne Wohneinheiten auf Variabilität angelegt, sondern sein Bewohner, der „*homo ludens*“, sollte im Rahmen des gesamten utopischen Gesellschaftsmusters – wie im Spiel – permanente Veränderungen initiieren. Pino Poggis Entwürfe zeugen im Vergleich dazu von einer deutlich strafferen Didaktik. Auf die Frage, als was seine architektonischen Vorstellungen zu verstehen sind, sagt er:

[Als] verhaltensorientierte gesellschaftliche Lebenssituationen, die den Erwachsenen soziale Lernprozesse ermöglichen.²⁴

Sprache und Schrift

Poggi gehörte zu den Künstlern, die nicht nur über ihre Arbeiten das Publikum erreichen wollten, sondern auch fortwährend die direkte Kommunikation mit ihm aufnahmen. Als eine besonders zur Geselligkeit begabte Person suchte er – und das bis heute – den Kontakt mit anderen Menschen, um mit ihnen über seine Kunst, Probleme des Lebens, der Gesellschaft und auch über Politik zu reden.

Neben den didaktischen Zielen, die er damit verfolgte, tat er das auch für seine „Arte Utile“, denn er wollte die so gewonnenen Einsichten in reale Lebensprobleme in seiner Kunst mit bearbeiten. Poggi ging dabei sogar so weit, dass er das Gespräch auch mit Extremisten (z. B. Rechtsradikalen) aufnahm:

Since it is often the case that intolerant terror, giving its expression in extremism, is a result of a man's isolation. If you manage to break it, you face a whole new man with problems like any other. In my form of conversation I have always wanted to convert intolerant people into tolerant ones and to help them design or express certain problems visually or in writing. This has been the purpose of my arte utile.²⁵

| 59

Es ist dabei bemerkenswert, dass Pino Poggi dem Kommunikationsmittel Sprache noch volles Vertrauen schenkt. Damit unterscheidet er sich gravierend von Jochen Gerz, der in seiner Kulturskepsis erhebliche Zweifel an der sprachlichen Mitteilungsmöglichkeit hat.

So hat Poggi besonders in den späten 60ern und frühen 70ern gerne Buchstaben als künstlerisches Spielmaterial verwendet, wobei er sie auf ihre Nützlichkeit, ihren utile-Wert hin, untersuchte. Es entstanden zahlreiche benutzbare Buchstaben-Möbel aus Plexiglas wie Betten, Tische, Stühle, Schubladen und eine Theke. Diese Gebrauchsgegenstände führen plastisch und handgreiflich vor, wie die Sprache (hier der sie transportierende Buchstabe) benutzbar, wie Kunst nützlich, wie arte utile wird. (Abb. 17)²⁶

Wichtig in diesem Zusammenhang sind auch die etwa gleichzeitig (ab 1967) entstandenen Buchskulpturen (Libri Sculture).²⁷ Es sind dies Buchobjekte, deren Seiten aus bemalten und

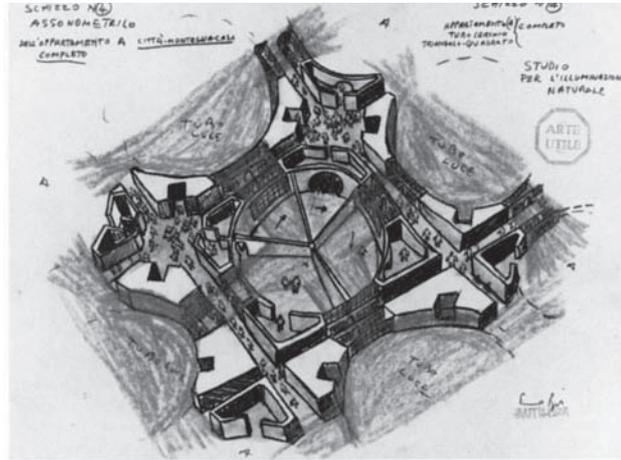


Abb. 16: *Città-montagna-casa*, 1967-1972
(Ansicht von oben)

beschriebenen Holztafeln – immer werden soziale Themen illustriert – bestehen. Ihre Bindung besorgen gebogene Eisenstäbe, an denen die Holztafeln wie Buchseiten entlang geführt werden können. Einige von ihnen erfüllen gleichzeitig die Funktion eines Lesepultes. Eine solche Buchskulptur Poggis steht in der Bibliothek der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. (Abb. 42, Anhang)²⁸

8 nummerierte Holztafeln sind auf den 4 Stäben einer stuhllähnlichen Eisenkonstruktion verschiebbar.

60 |

Die Tafeln zeigen Comic-ähnliche Zeichnungen, die hier insbesondere die Manipulationsmöglichkeit des Menschen durch zu viel Fernsehen illustrieren. Das gesamte Objekt – bequem auch als Stuhl nutzbar – trägt den Titel „Sedia“.

Im Zusammenhang mit den „nützlichen“ Buchstabenobjekten Poggis müssen auch seine zahlreichen Gedichte in den Blick genommen werden, wie sie zwischen 1956 und 1970 entstanden sind. Auch in der Lyrik schenkt der Autor Poggi der Sprache als geeignetes Kommunikationsmittel noch sein volles Vertrauen, was nicht selbstverständlich ist. Ganz anders verhält sich das zur gleichen Zeit etwa bei den Dichtern der „*Konkreten Poesie*“, denen es sprachlich weniger um die Artikulation von Bedeutungen (Aussagen, Sachverhalte) geht als um den Prozess, in dem Bedeutung entsteht. Sie schaffen mit ihren konkreten Gedichten visuelle Texte, die ihre lyrische Aussage nicht mehr im traditionellen Sinn aus der Semantik der Wörter beziehen. Es geht dieser Lyrik auch nicht um die Abbildung außersprachlicher Wirklichkeit, sondern die Sprache wird auf ihre graphisch-ästhetischen Eigenschaften, auf ihren materialen und phonetischen Eigenwert hin untersucht und gestaltet – daher: konkret. Durch die Auflösung der tradierten syntaktischen Verknüpfungen von Wörtern und Bildern sind diese Gedichte auch nicht eindeutig sinnstiftend, sondern immer polyvalent. Poggis Gedichte dagegen haben mit dieser konzeptionellen Lyrik nur in einem äußerlichen Verstande etwas gemeinsam. Sein Gedicht über den „Fortschritt“ (Abb. 18) beispielsweise zeigt zwar auf den ersten Blick – ähnlich

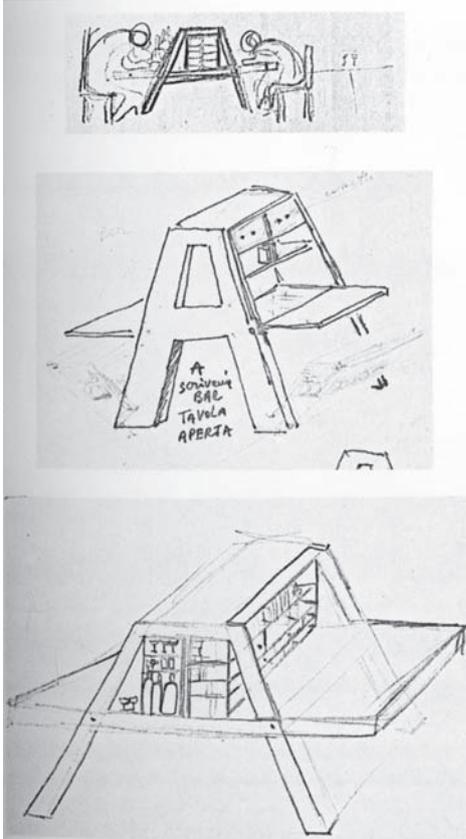


Abb. 17: Buchstabenmöbel, 1967-1972

den Werken der *Konkreten Poesie* – durchaus eine visuelle Behandlung des Textes. Diese dient aber nicht dazu, die traditionelle Anordnung des Wortmaterials aufzulösen, sondern, ganz im Gegenteil, der Bezug zwischen den Textelementen bleibt im Sinne der geltenden Sprechkonvention eindeutig festgelegt. Das Gedicht gibt inhaltlich rein mimetisch die vorgefundene Realität wieder, und das so, wie der Autor sie mit seinen geradlinigen ethischen Überzeugungen interpretiert. Die aufgebrochenen, zu Ornamenten gewordenen Wörter und Sätze – hier liegt die täuschende Nähe zu den *Konkreten* – verhalten sich weiterhin in einem direkten Abbildverhältnis zum mitzuteilenden Inhalt. Die Form der *Konkreten Poesie* wird hier als Reizmuster einem realistischen Gedicht unterlegt und zielt dabei doch auf die unverstellte Wiedergabe von Realität. Es befasst sich nicht mit dem materialen Eigenwert der Sprache im Sinne der klassischen experimentellen Poesie, in der Sprache eine Form von Kunst geworden ist. Poggi will deziert Mitteilung.

Concept Art

Ähnlich wie die Autoren der *Konkreten Poesie*, so trugen auch die Künstler aus dem Umkreis der *Concept Art* ihre Systemkritik in einer innovativen Formensprache vor. Beide Kunstrichtungen haben eine Nähe zu Tendenzen der strukturalen Linguistik und der Analytischen Philosophie. Diese Künstler fragen in ihren Arbeiten weniger nach der Bedeutung gesellschaftlicher Verhältnisse als nach den Bedingungen, unter welchen solche Bedeutung zustande kommt. Solch eine Bedingung wäre beispielsweise der Umgang mit der Sprache und

anderen Kommunikationsmedien wie Photo, Fernsehen, Printmedien u. ä., und schließlich auch das jeweilige Verständnis von Kunst selbst. Es geht hier nicht mehr so sehr um das Aufzeigen der vorgefundenen Inhalte, die unsere gesellschaftspolitischen Verhältnisse beschreiben, sondern um das Aufzeigen der strukturellen Entwicklungen, unter denen solche Zustände entstehen. Bei dem amerikanischen Konzeptkünstler Joseph Kosuth (*1930) beispielsweise wird die Frage „Was ist Kunst?“ unter dem Aspekt thematisiert „Wie entsteht Bedeutung?“.²⁹ So zeigt er in seiner Objekt-Definition „One and three Chairs“ (1965) das reale Objekt Stuhl neben einer Photographie dieses Stuhles und der Definition des Begriffs Stuhl aus einem Lexikon. (Abb. 19)

Solch eine Arbeit fragt nach den Bedingungen, unter denen Bedeutungskonventionen entstehen, mit denen wir unsere Lebenswelt herstellen: Kosuths Stuhl erscheint in drei Seinsweisen – als reales Objekt, als bildliche Reproduktion und als Realdefinition im Lexikon. Es wird offenkundig, dass zwischen diesen drei Seinsweisen von „Stuhl“ erhebliche Unterschiede bestehen und damit die Bedeutung „Stuhl“ in ihrer semantischen Unschärfe und Fragwürdigkeit herausgestellt ist. Solche Formen der Dekonstruktion konventioneller Bedeutungen schaffen in ihrer Ebene gesellschaftliches Veränderungspotential genauso wie die direkte Agitation.

62 |

Ein weiterer gesellschaftspolitisch engagierter Künstler aus dem Umkreis der *Concept Art* ist der Deutsche Hans Haacke (*1936), der seit 1965 in New York lebt. Auch er fragt in seinen Werken nicht nur nach den Inhalten, sondern vor allem auch nach den Strukturen und Bedingungen, unter denen unsere gesellschaftspolitischen Entwicklungen entstehen. Sein Hauptinteresse galt dabei der Systemtheorie, die eine modellhafte Repräsentanz in sich abgeschlossener physikalischer, biologischer und sozialer Bedingungsbeziehungen anbot, so wie er sie in der Wirklichkeit vorfand:

Der taubmachende Lärm veränderte
 sich von Sekunde zu Sekunde.
 IMMER.
 Unser Gehör war fast unnütz.
 IMMER.
 Was war in uns noch nützlich?
 Ein technologisches Programm?
 Ein Schritt nach vorn?
 FORTSCHRITT.
 Vervollständigung des Wissens.
 FORTSCHRITT.
 In den sozialen Beziehungen.
 In den Gebräuchen.
 Im Lebensunterhalt.
 FORTSCHRITT.
 Naturschätze.
 Wir wollen es nicht.
 DER FORTSCHRITT.
 EIN FORTSCHRITT.
 FORTSCHRITTFORTSCHRITTFORTSCHRITT
 FORTSCHRITTSCHRITTFORTSCHRITT

FORTFORTFORTSCHRIT
 SCHRISCHRISCH-
 SCH-SCH...
 Nicht Lebensnot-
 wendig.
 Nicht anpassungs-
 fähig.
 Ar-beit-für-
 al-le.
 Für wen?
 Für-all-le.
 (Bring mich nicht
 zum Lachen!)
 SOZIALER FORTSCHRITT
 = MENSCHLICHE WERTE.
 ABER!
 Wir kämpfen:
 Immer mehr.

 Unser Nachbar.
 Ich bin der Erste
 in der Klasse.
 IMMER.
 Wir sind die Ersten
 in der Klasse!
 IMMER.
 Aber ein Hund bleibt
 immer ein Hund!
 IMMER.
 Auch zwei Hunde.
 Drei auch.
 Vier auch.
 Fünf auch.
 Sechs auch.
 Sieben auch.
 Acht auch.
 Neun auch.
 Zehn auch.
 Zwanzig auch.
 Dreißig auch.
 Vierzig auch.
 Fünfzig auch.
 Hundert auch.
 Zweihundert auch.
 Vierhundert auch.
 Fünfhundert auch.
 Tausend auch.
 Zweitausend auch.
 Dreitausend auch.
 Viertausend auch.
 Fünftausend auch.
 Zehntausend auch.
 Zwanzigtausend auch.
 Dreißigtausend auch.
 Vierzigtausend auch.
 Fünfzigtausend auch.
 Hunderttausend auch.
 EIN HUND BLEIBT EIN
 HUND UND DAMIT BASTA!

Abb. 18: Gedicht über den Fortschritt

Die Arbeitsvoraussetzung besteht darin, in Systembegriffen zu denken; in Begriffen der Herstellung von Systemen, des Eingreifens in bestehende Systeme und deren Aufdeckung ... Ein derartiger Ansatz befaßt sich mit der Wirkungsstruktur von Organisationen, in denen es zur Umsetzung von Information, Energie und/oder Materie kommt.

Systeme können physikalischer, biologischer und gesellschaftlicher Natur sein, sie können von Menschen erzeugt oder natürlich vorhanden oder eine Kombination aus den angeführten Möglichkeiten sein. In allen Fällen wird auf verifizierbare Prozesse Bezug genommen.³⁰

Besonders, um auf den Prozesscharakter seiner Kunst zu verweisen, führte Haacke den Begriff des „Realzeitsystems“ ein:

64 |



Abb. 19: One and Three Chairs, 1965

Meine Gewohnheit, den Systembegriff mit dem von „Realzeit“ zu verbinden, entstammte meinem Bedürfnis, mich vom romantischen Habitus des Künstlertums abzusetzen und nachdrücklich auf die gegenwärtige physische und gesellschaftliche Welt zu verweisen. Im Falle meiner physikalischen und biologischen „Realzeit-systeme“ wurden natürliche Prozesse in der Nachfolge des ready-made von Duchamp in Szene gesetzt. Die sozialen „Realzeit-Systeme“ repräsentierten Gesellschaftliches und intervenierten – manchmal provokativ – im soziopolitischen und kulturellen Milieu.³¹

Haackes Arbeiten der Realzeitsysteme begann Mitte der 60er Jahre mit einfachen physikalischen Kondensationskästen, die – vergleichbar dem Flaschentrockner Marcel Duchamps – in Museen und Galerien ausgestellt wurden. (Abb. 20)

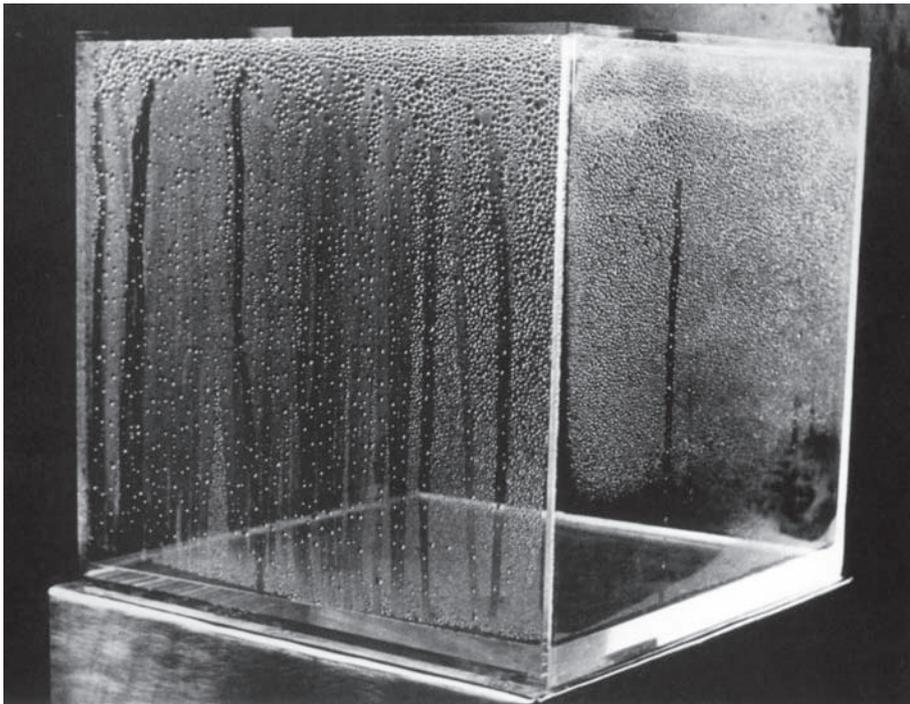


Abb. 20: Kondensationswürfel, 1963-65

In diesen Kondensationskästen spielte sich nichts weiter ab als ein ständig gleicher Ablauf eines natürlichen Prozesses, nach dem sich Wasser bei Erhitzung des Raumes in Dampf und bei entsprechender Abkühlung (an den Wänden) durch Kondensation wieder in Wasser verwandelt. Der Prozess lief in „Real-Zeit“ selbsttätig ab. Die Erkenntnis der Prozesshaftigkeit, die *„feste Überzeugung, dass die Welt etwas dynamisches ist, etwas, das sich ständig wandelt, das stets in Bewegung ist und nie einen Status quo zulässt“*³², machte für den Künstler die materiell-räumliche Begrenztheit eines Tafelbildes oder die Permanenz einer „zeitlosen“ Skulptur ganz unzureichend.

Existieren diese Kunstwerke in einem Zeitrahmen, der von den täglichen Ereignissen der realen Welt isoliert ist, so versucht Haacke dagegen, seine eigene Arbeit dem tatsächlichen Geschehen in der realen Welt zu integrieren. Er bezeichnete seine Arbeiten auch als „offene Systeme“, die Veränderungen dadurch erfahren, dass die Rezipienten ihnen neue Bedeutungen und Interpretationen verleihen können. So könnten sie beispielsweise assoziieren, dass solche dynamischen Prozesse auch auf andere Phänomene des Lebens übertragen werden können.

Bei diesen wie auch bei den späteren Arbeiten Haackes gilt die aus der Konzept-Kunst bekannte Auffassung, dass letztlich das Kunstwerk erst im Kopf des Betrachters vollendet wird. In der Folge übertrug er sein Verfahren mit den Kondensationskästen von der Physik auf biologische Systeme. So stellte Haacke 1969 im Museum von Toronto den Brutvorgang und den Wachstumsunterschied von Küken aus, die in verschiedenen Abständen in Brutkästen ausschlüpfen. Er hat auch anderen Tiere in dieser Weise systemisch dargestellt: eine Möwe (1968), einen Star (1970), auch Ameisen (1969) und Fische (1972). Die dabei wahrgenommenen Zustandsveränderungen dienten wie bei den Kondensationskästen dazu, Realzeitverläufe vorzuführen, die von den Betrachtern registriert werden können.

Ende der 60er Jahre, in einer Zeit politischer Umwälzungen, als alles, einschließlich der Kunst, auf seine gesellschaftliche Relevanz hin befragt wurde, tat Haacke den Schritt von den biologischen zu den politisch-sozialen Systemen. Wie früher naturwissenschaftliche Daten und Gesetzmäßigkeiten, so zog jetzt das Soziale in seine Werke ein. Sie sollten jetzt Missstände der Politik, der Finanz, der Industrie usw. als Real-Zeitsysteme aufzeigen. Mit seinen Recherchen dazu spürte er vor allem die strukturellen Entwicklungen auf, d. h. die „Systeme“, unter denen solche Zustände entstehen.

1971 kam es im New Yorker Guggenheim Museum zur Absage einer Einzelausstellung des Künstlers. Hans Haacke wollte dort eine Installation zeigen, die den Immobilienbesitz und

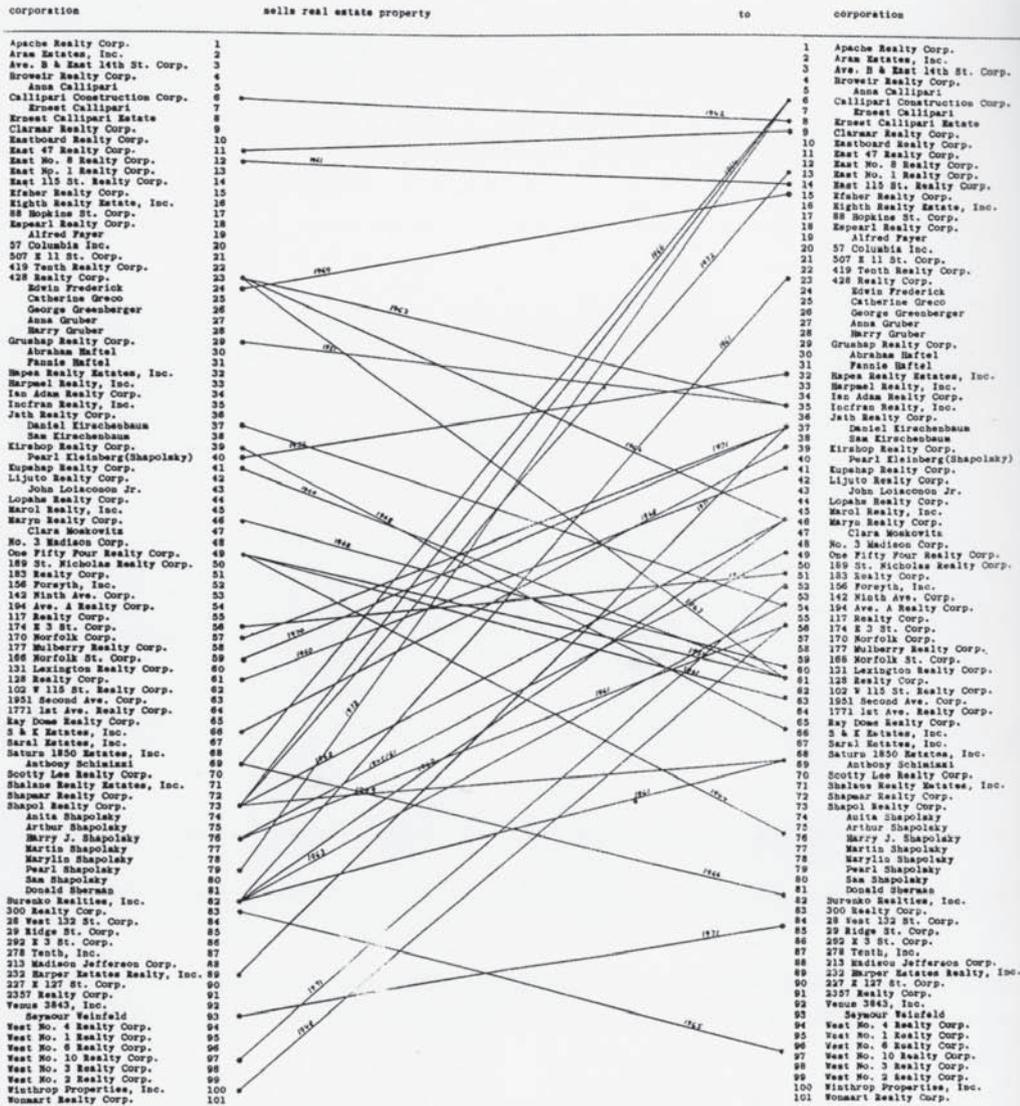
die Transaktionen einer Gruppe von Grundstückspekulanten dokumentierte: „Shapolsky et al Manhattan Immobilienbesitz – ein gesellschaftliches Realzeitsystem“.³³ Eine Gruppe von identifizierbaren Immobilienhain hatte in New York während der vergangenen zwanzig Jahre dunkle Geschäfte abgewickelt. Die - durch einflussreiche Beziehungen geschützte - Schlüsselfigur dieser Machenschaften, Harry Shapolsky, setzte bei seinen Immobiliengeschäften eine Vielzahl betrügerischer Praktiken ein, die von der Justiz kaum geahndet wurden. Wie so etwas funktionieren kann, deckt diese Installation von Haacke exemplarisch auf (Abb. 21-22):

Sie setzt sich zusammen aus 146 fotografischen Ansichten New Yorker Gebäude, deren jeder ein maschinengeschriebener Text beigegeben ist, der die Lage des Gebäudes und die es betreffende Transaktion beschreibt. Sechs tabellarische Übersichten von geschäftlichen Transaktionen, eine Erklärungstafel sowie Pläne von Harlem und Lower East Side mit den jeweiligen Standorten der Immobilien machen die Entstehungsbedingungen solcher Geschäfte transparent. Das von Haacke arrangierte Datenangebot ermöglicht es dem Betrachter durch gedankliche Mitarbeit, das System zu erkennen, in dem solche Geschäfte erfolgreich sind. Wie von der *Conceptual Art* beabsichtigt, vollendet er damit das Werk beziehungsweise die ausgestellte „Skulptur“:

| 67



Abb. 21: Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, 1971



*I often work with the specific context of the place for which I produce a piece – both, the physical as well as the social and the political context. They're part of the materials I work with, they're like bronze or paint on canvas.*³⁴

Diese Installation wurde später dann u. a. auf der Biennale in Venedig (1978) und auf der Documenta X (1997) ausgestellt.³⁵

Seit der Weigerung des Guggenheim Museums, diese Arbeit zu zeigen, dominierte die kunstsoziologische Thematik das Werk Haackes. Es lag ihm vor allem daran, die Fehlfunktionen des Kunstsystems aufzudecken, die Kontrolle von Kunst durch wenige finanziell Mächtige, gegen die die Künstler selbst mit ihrer relativ kleinen Anhängerschaft wenig ausrichten können.

*Ich finde es schon deprimierend, sagte er einmal in einem Interview, daß viele Leute, auch im Kunstbetrieb, die negativen Auswirkungen der Übernahme unserer Kunstinstitutionen durch Wirtschaftsunternehmen nicht sehen. Man meint, das sei ein absolut natürliches Arrangement, das sei immer so gewesen und wir alle profitieren davon. In diesen Diskussionen werden oft die Kirche und die Medici als große Mäzene der Vergangenheit angeführt. Was bei diesen naiven Lobgesängen großzügig übersehen wird, ist, daß diese ‚Mäzene‘ ziemlich genau diktierten, was gemalt und zum Bild gehauen wurde.*³⁶

| 69

So erfolgte 1974 eine weitere Absage durch das damalige Wallraf-Richartz Museum in Köln, Haackes „Manet-PROJEKT‘74“ auszustellen. (Abb. 23)

Das Museum hatte 1968 das „Spargelstilleben“ von Manet (1880) von einer Gruppe prominenter Geschäftsleute als Schenkung erhalten. Haackes Projekt dokumentiert die wechselnden Besitzer dieses Bildes seit dessen Entstehung auf neun Tafeln. Auf ihnen sind die biographischen Daten der jeweiligen Besitzer festgehalten, um so die Eigentumsgeschichte eines herausragenden Werkes als Ware aufzuzeigen. Es ist zugleich die Bedeutungsgeschichte des Gemäldes im Kunstsystem, in der sich sein „Wert“ fortlaufend gesteigert hat. Das Projekt führt vor, wer durch Kauf und Verkauf daran beteiligt war. Soziale Positionen im Kunstsystem werden auf diese Weise klar, deren Inhaber eine Kontrollfunktion über Kunst aufgrund materieller Ressourcen haben. Haackes Projekt wurde abgelehnt, weil er darin die neunzehn Aufsichtsratsmandate von Hermann Josef Abs auflistete, der – als Vorsitzender des Freundeskreises des Museums und als Deutschlands einflussreichster Finanzier – Kopf jener Gruppe von Geschäftsleuten war, die die Schenkung machte.

Das Spargel-Stilleben
erworben durch die Initiative des
Vorsitzenden des Wallraf-Richartz-Kuratoriums



Hermann J. Abs

Geboren 1901 in Bonn. - Entstammt wohlhabender katholischer Familie. Vater Dr. Josef Abs, Rechtsanwalt und Justizrat, Mitinhaber der Hubertus Braunkohlen AG. Brüngen, Erf. Mutter Katharina Luckerath.

Abitur 1919 Realgymnasium Bonn. - Ein Sem. Jurastudium Universität Bonn. - Banklehre im Kölner Bankhaus Delbrück von der Heydt & Co. Erwirbt internationale Bankerfahrung in Amsterdam, London, Paris, USA.

Heiratet 1928 Inez Schnitzler. Ihr Vater mit Georg von Schnitzler vom Vorstand des IG. Farben-Konzerns verwandt. Tante verheiratet mit Baron Alfred Neven du Mont. Schwester verheiratet mit Georg Graf von der Goltz. - Geburt der Kinder Thomas und Marion Abs.

Mitglied der Zentrumspariei. - 1929 Prokura im Bankhaus Delbrück, Schickler & Co., Berlin. 1935-37 einer der 5 Teilhaber der Bank.

1937 im Vorstand und Aufsichtsrat der Deutschen Bank, Berlin. Leiter der Auslandsabteilung. - 1939 von Reichswirtschaftsminister Funk in den Beirat der Deutschen Reichsbank berufen. - Mitglied in Ausschüssen der Reichsbank, Reichsgruppe Industrie, Reichsgruppe Banken, Reichswirtschaftskammer und einem Arbeitskreis im Reichswirtschaftsministerium. - 1944 in über 50 Aufsichts- und Verwaltungsräten großer Unternehmen. Mitgliedschaft in Gesellschaften zur Wahrnehmung deutscher Wirtschaftsinteressen im Ausland.

1946 für 6 Wochen in britischer Haft. - Von der Alliierten Entnazifizierungsbehörde als entlastet (5) eingestuft.

1948 bei der Gründung der Kreditanstalt für Wiederaufbau. Maßgeblich an der Wirtschaftsplanung der Bundesregierung beteiligt. Wirtschaftsberater Konrad Adenauers. - Leiter der deutschen Delegation bei der Londoner Schuldenkonferenz 1951-53. Berater bei den Wiedergutmachungsverhandlungen mit Israel in Den Haag. 1954 Mitglied der CDU.

1952 im Aufsichtsrat der Süddeutschen Bank AG. - 1957-67 Vorstandssprecher der Deutschen Bank AG. Seit 1967 Vorsitzender des Aufsichtsrats.

Ehrenvorsitzender des Aufsichtsrats:

Deutsche Überseeische Bank, Hamburg - Pittler Maschinenfabrik AG, Langen (Hessen)

Vorsitzender des Aufsichtsrats:

Dahlbusch Verwaltungs-AG, Gelsenkirchen - Daimler Benz AG, Stuttgart-Untertürkheim -
Deutsche Bank AG, Frankfurt - Deutsche Lufthansa AG, Köln - Philipp Holzmann AG, Frankfurt -
Phoenix Gummiwerke AG, Hamburg-Harburg - RWE Elektrizitätswerk AG, Essen -
Vereinigte Glanzstoff AG, Wuppertal-Eilberfeld - Zellstoff-Fabrik Waldhof AG, Mannheim

Ehrenvorsitzender:

Salamander AG, Kornwestheim - Gebr. Stumm GmbH, Brambauer (Westf.) -
Süddeutsche Zucker-AG, Mannheim

Stellvertr. Vors. des Aufsichtsrats:

Badische Anilin- und Sodafabrik AG, Ludwigshafen - Siemens AG, Berlin-München

Mitglied des Aufsichtsrats:

Metallgesellschaft AG, Frankfurt

Präsident des Verwaltungsrats:

Kreditanstalt für Wiederaufbau - Deutsche Bundesbahn

Großes Bundesverdienstkreuz mit Stern, Päpstl. Stern zum Komturkreuz, Großkreuz Isabella die Katholische von Spanien, Cruzeiro do Sul von Brasilien. - Ritter des Ordens vom Heiligen Grabe. - Dr. h. c. der Univ. Göttingen, Sofia, Tokio und der Wirtschaftshochschule Mannheim.

Lebt in Kronberg (Taunus) und auf dem Bentgerhof bei Remagen.

Photo aus Current Biography Yearbook 1970 New York

Ein Museum weiß nichts von einer wirtschaftlichen Macht, es weiß allerdings etwas von einer geistigen Macht. So stand es in dem Ablehnungsschreiben an den Künstler.

1981 stellte Haacke in der Galerie Paul Maenz in Köln sein *Ludwig-Projekt* „Der Pralinenmeister“ aus. Hier beschäftigte er sich mit den dubiosen Wertsteigerungspraktiken des Kölner Kunstsammlers und Schokoladenfabrikanten Peter Ludwig.³⁷ Es ist ein besonderes Anliegen Hans Haackes, für die Freiheit und Autonomie der Kunst zu kämpfen, und das bedeutet für ihn vor allem, für ihre Unabhängigkeit von der Wirtschaftsmacht.

Haacke ist bis heute ein gesellschaftspolitisch stark engagierter Konzeptkünstler geblieben. So entschied sich der Bundestag im Jahre 2000 mit einer hauchdünnen Mehrheit von 260 zu 258 Stimmen für die Realisierung der Arbeit „Der Bevölkerung“ im Lichthof des Reichstagsgebäudes. Dort wurde ein flacher Kasten installiert, aus dessen Mitte in weißen Leuchtbuchstaben die Worte DER BEVÖLKERUNG nach oben strahlen. Die Bundestagsabgeordneten wurden eingeladen, aus ihrem Wahlkreis einen Zentner Erde nach Berlin zu bringen und um die Leuchtbuchstaben auszustreuen.³⁸

Wie Hans Haacke, so ist auch Pino Poggi ein stark gesellschaftspolitisch engagierter Künstler, der dem Bereich der Conceptual Art gehört. Beide Künstler sind Vertreter einer politischen Konzeptkunst, wenn sie in ihren Arbeiten auch verschiedene ästhetische Methoden und Ziele entwickelt haben. Doch haben sie Grundsätzliches gemeinsam: Die materielle Erscheinungsform des Werkes tritt hinter die Idee, den konzeptuellen Entwurf zurück.

Die *Conceptual Art* entstand in New York Mitte der sechziger Jahre. Zu den Künstlern, die dieser Kunstrichtung damals zum Durchbruch verhelfen, gehörten Joseph Kosuth (s. Abb. 19) und Sol LeWitt (*1928). LeWitt hat in seinen „Sentences on Conceptual Art“ genau definiert, was ihn an dieser Kunst interessiert:

*Bei konzeptueller Kunst ist die Idee oder die Konzeption der wichtigste Aspekt der Arbeit. Wenn ein Künstler eine konzeptuelle Form von Kunst benutzt, heißt das, daß alle Pläne und Entscheidungen im Voraus erledigt werden und die Ausführung eine rein mechanische Angelegenheit ist.*³⁹

Konsequenterweise hat Sol LeWitt die Realisierung seiner Arbeiten von anderen durchführen lassen.

Joseph Kosuth ist ein Hauptvertreter der analytischen Richtung in der konzeptionellen Kunst, die sich auch als idealistische Konzeptkunst (Haacke) bezeichnen ließe. Stark philoso-

phisch-erkenntnistheoretisch geprägt, untersuchte er die Semantik von Begriffen wie beispielsweise in den oben bereits zitierten „One and three Chairs“.

Kosuth und andere Vertreter dieser analytischen Richtung gingen davon aus, dass etwas hauptsächlich durch begriffliche Bestimmungen und nicht nur aufgrund formaler Eigenschaften zu Kunst wird, wenn auch letztlich die fertig konzipierte Arbeit über eine bildhaft-sinnliche Form ihre Gestalt gewinnt. Anstatt die Begriffsbildung den Kritikern zu überlassen, betrieb diese Kunst konsequenterweise selbst die Bildung ihrer eigenen Begrifflichkeit.

In Opposition zu einer solch theoretischen und nahezu immateriellen Kunstwelt, die sich dem Verständnis einer breiteren Öffentlichkeit völlig entzog, wollten immer mehr politisch engagierte Konzeptkünstler auch ein größeres Publikum erreichen, um mit diesem etwas bewegen zu können. Folglich führten sie die *Concept Art* aus der in ihren Augen selbstzerstörerischen Bestimmung der Kunst als Kunst wieder heraus, indem sie konkrete politische Inhalte in ihre Arbeit einbrachten. So ist festzuhalten, dass Teile der amerikanischen *Concept Art* im Laufe der 70er Jahre immer konkreter, materieller wurden, weil sie an einer noch intensiveren sinnlichen Wirkung interessiert waren. Auch Haacke stellte den „idealistischen“ Konzeptkünstlern eine Politisierung konzeptueller Verfahren gegenüber. Anlässlich der Ausstellung „Politische Konzeptkunst“ im Badischen Kunstverein (1980) hielt er grundsätzlich fest:

Wir (Manfred Schmalriede und ich) waren bei dieser Zusammenstellung mehr an den Gegenspielern der idealistisch gesinnten Konzeptkunst, also an den Materialisten interessiert.⁴⁰

Auch für die im engeren Sinne politische Konzeptkunst galt - wie für die *Concept Art* ganz allgemein -, dass „vor“ den Werken immer die Idee liegt, ein Konzept, ein Programm als Voraussetzung für ihre materielle Erscheinungsform. Die visuelle Realisierung des Programms – bei den Materialisten konkreter und inhaltsbezogener als bei den idealistisch gesinnten Konzeptkünstlern – zeigte sich deshalb auch nicht mehr als eine an die herkömmlichen Gattungen gebundene Kunst. Die Visualisierung erfolgte beispielsweise durch Fotos und Texte, Videos, vorgefundene Objekte oder Installationen.

Auch Pino Poggi gehört eher zu den Gegenspielern der idealistisch gesinnten Konzeptkunst. Seine Arbeiten verzichten durchweg auf jede erkenntnistheoretische oder linguistische Reflektion – die Klarheit seiner Botschaften soll nicht gebrochen werden. Er will jedermann erreichen, auch solche Menschen, die mit der Kunst noch nie in Berührung gekommen sind.

Während der zweiten Hälfte der 60er Jahre, als Poggi seine Holzbücher, Buchstabenmöbel und die utopischen Entwürfe für phantastische Stadtanlagen schuf, beschränkte er die Mitwirkung des Publikums noch ganz auf die Ebene des rezeptiven Lernens:

Die Stadtanlagen veranschaulichten ein die Natur erhaltendes Bauen und die Vision eines besseren gesellschaftlichen Lebens. Seine Buchstabenmöbel und Holzbücher konnten praktisch benutzt und auf ihre Botschaft hin gelesen werden. In den eigentlichen Bereich der politischen *Conceptual Art* gelangte er erst, als er anfang, mit einem bestimmten Projekt in die Öffentlichkeit zu gehen, um mit den Menschen auf der Straße unmittelbar zu kommunizieren. Das hatte Folgen für die Rolle des Rezipienten, der jetzt von einer rein empfangenden in eine aktive, kreative Haltung hinüberwechseln konnte.

Poggi suchte jetzt bei einem neu zu konzipierenden Werk den Dialog mit den Rezipienten und arbeitete die Ergebnisse mit ein. Ihre Mitarbeit an seiner Kunst wurde unverzichtbar. So hatte er zu Beginn der 70er Jahre angefangen, seine Grundsätze der „Arte Utile“ nach draußen zu tragen.⁴¹

„AU wird es nur noch zusammen mit allen geben, auf öffentlichen Plätzen, in den Einkaufszentren und als Theater auf der Straße.“

| 73

So steht es in seinen AU-Manifesten von 1965/76.

AU - Aktionen

In einer solchen Interaktion zwischen Künstler und Publikum entstand in der ersten Hälfte der 70er Jahre das AU-Blatt (Abb. 24)

als Teamarbeit, als „Ko-Operation“, wie Pino Poggi es nennt. Die AU-Blätter sind Montagen von Zeichnungen, Fotos, Bildern, Textüberschriften, Handschriften und Ausschnitten aus Tageszeitungen, Illustrierten und anderem visuellen Material.

Diese Bilder vermitteln ihre sozialen Inhalte jenseits der traditionellen Kunsterfahrung, denn sie stammen alle aus dem Milieu der Boulevardpresse, der Reklame, des Fernsehens u. ä. Auf den Blättern werden beispielsweise folgende gesellschaftliche Themen illustriert: „Hundedasein in der Wohlstandsgesellschaft ist ein besseres Los als ein Kinderleben in Indien“; „Das Auto frißt den Menschen auf“; „In der Uniform steckt immer ein mißbrauchter



Abb. 25: Ein Au-Prozeß auf der Straße

Mensch“; „O Herr, lass uns leben“. Der Künstler ging mit diesen noch unfertigen, provisorisch angelegten AU-Blättern auf die Straße, vor Kaufhäuser, in Restaurants, um mit den Leuten dort über solche Themen zu diskutieren (Abb. 25).

Viele spielten das Spiel mit, äußerten ihre Meinung, diskutierten und ergänzten das AU-Blatt, indem sie darauf schrieben, kritische Anmerkungen machten, zeichneten oder malten. Diese Aktivitäten wurden gleichzeitig fotografiert und mit Video aufgezeichnet. Zusammen mit den vom Publikum ergänzten Blättern wurden die Fotos und Videos dann in Museen und Galerien dokumentarisch ausgestellt. Poggi selbst beschrieb sein Konzept für diese AU-Aktionen so:

Dies ist Bestandteil der AU-Strategie, ein sonst an solchen Orten [Museen und Galerien] kaum repräsentatives Publikum durch Beteiligung an kulturellen Austauschprozessen zu interessieren. Eingeschlossen wäre damit bei konsequenter Fortführung die Veränderung dieser Orte selbst: hin zu allgemeinen, öffentlichen Spiel- und Kommunikationsorten.⁴²

Poggi hat bis zu Beginn der 80er Jahre an solchen Konzepten gearbeitet, wobei die ästhetische Ausformung sowohl der Arbeitsinstrumente (AU-Blätter) als auch der endgültigen Installationen als Ergebnis solcher AU- Straßenaktionen immer differenzierter wurden. Er selbst hat diese Arbeitsergebnisse gern „Environments“ genannt. Denn das Environment entstand ursprünglich als Bezeichnung für die räumlichen Relikte eines Happenings, also einer Aktionskunst.

So hat der Künstler 1982 solch ein Environment als Buchobjekt für die Stadtteilwoche des Kulturreferats in München-Sendling erarbeitet: die 5-Monats- „Zeitschrift“ *Pentale*. (Abb. 35-39; Anhang)

Sie ist in drei Phasen entstanden:

Während der ersten gestaltete Poggi sein zentrales Arbeitsinstrument, ein kreuzförmiges Spanplattenleporello, mit dem er dann für eine zweite Arbeitsphase auf die Straße ging. Es ging dem Künstler bei dieser Gestaltung um die Auseinandersetzung mit der Nachrichtenauswahl der Medien. Fünf Monate sammelte er bestimmte Tagesnachrichten, die man normalerweise bei der täglichen Zeitungslektüre neben fett gedruckten Schlagzeilen und Leitartikeln übersieht.

Ein Teil dieser Nachrichten wurde von Poggi wieder abgedruckt und zusammen mit Zeichnungen und Fotos zu seinem Arbeitsinstrument zusammengestellt. Er gestaltete ein Kreuz mit Bildern, die für Hunger, Krieg, Folter, Umweltverschmutzung, Religion, Verbrechen und soziales Elend stehen. Auf der obersten Platte ist die Zeichnung eines gesichtslosen Gekreuzigten zu sehen:

Die Form des Kreuzes bezieht sich hier nicht positiv auf unsere Religion, sondern sieht das Kreuz der Menschheit als Zwang, von dem es sich zu lösen gilt. Die Religion in Form einer kirchlichen Organisation wird mit in die Kritik einbezogen.

So steht es in einer Redaktionsnotiz vom Februar 1982, die sich an die Angaben des Künstlers selbst hält.

Während der zweiten Phase konnte man Poggi mit diesem Pentale als optischem Anreiz mitten unter den Passanten auf der Straße stehen sehen, bemüht, den zufälligen Gesprächspartnern Meinungen über seine Themen zu entlocken. Provisorische AU-Blätter, auf denen die Passanten ihre Meinungen notieren konnten, lagen auf Tischen bereit. Die Situation dieser 2. Phase wurde in Form von Schrift, Fotografie, Video und Tonband dokumentiert. In einem Vortrag aus dem Jahr 1982, welcher in Manuskriptform vorliegt, formulierte Poggi das so:

Ich hatte ein neues Kultur- und Informationsmedium aufgebaut zwischen den schon vorhandenen Medien – Radio, Zeitschriften, Fernsehen – mit dem Zweck, auf der Straße meine individuelle soziale kunstwissenschaftliche Theorie pragmatisch zu realisieren. Ich lud die Passanten ein, mein „Pentale“ anzuschauen und mit mir darüber ein Gespräch zu führen [...], ich bot visuelle qualitative Thematiken, die reich an politischen Tabus und brisanten sozialen Themen sind, von denen diese Menschen sich angesprochen fühlten.

Aus diesen Relikten seiner nahezu journalistischen Studien fertigte der Künstler dann in der dritten Arbeitsphase ein großes Environment in einem Zelt in München-Sendling. Der mit schwarzer Plastikfolie ausgekleidete Raum enthielt als beherrschendes Objekt das kreuzförmige Pentale. Seine Holztafeln reichten von einem hohen Ständer bis zum Boden und breiteten sich dort zu Füßen des Betrachters aus. Auf die Fotografien der Straßenaktionen waren einzelne Kommentare des Publikums übertragen worden, sie hingen jetzt an den Wänden des Zeltes. Auf einem rechtwinkligen Tisch im Hintergrund standen Kartons – das „Archiv“. Sortiert nach den Rubriken Politik, Wissenschaft, Geschichte, Religion, Umwelt oder Wirtschaft enthielt es ausgeschnittene Zeitungsartikel, die der Künstler für wichtig gehalten hatte. Wichtig auch für den Stadtteil, in dem die Aktion durchgeführt wurde.

Links und rechts davon türmten sich die übrigen, nicht verwendeten Artikel wie Holzstöße. In einem benachbarten Zeltabteil wurden die Lichtbilder und Video-Filme vorgeführt, die vor Ort - auf der Straße - entstanden waren. 1986, zu einer großen internationalen Ausstellung von Künstlerbüchern und Buchobjekten in der Universitätsbibliothek Oldenburg, wurde dieses dokumentarische Environment Pentale noch einmal realisiert. Es befindet sich im Besitz der Universitätsbibliothek.

Künstlerische Wissenschaft

Mit Pino Poggi und Hans Haacke habe ich zwei stark gesellschaftlich engagierte Künstler aus dem Bereich der politischen Konzeptkunst vorgestellt. Trotz sonst sehr unterschiedlicher ästhetischer Verfahrensweisen haben sie gemeinsam, dass letztlich ihre Kunstwerke erst im Kopf des Betrachters vollendet werden – ein zentrales Merkmal der *Concept Art*.

Beide Künstler zeigen in ihren Werken klar erkennbar ihre Haltung zu konkreten gesellschaftlichen Verhältnissen, deren Aufklärung sie anzielen. Sie arbeiten dabei mit wissenschaftlichen Methoden. Für Haackes Installationen der 70er Jahre ist der Übergang von naturwissenschaftlichen (Kondensationskästen, siehe Abb. 20) zu gesellschaftlichen Realzeitsystemen charakteristisch, wobei er sich sozialer Daten bediente, um gesellschaftliche Gesetzmäßigkeiten aufzuzeigen (Shapolsky-Projekt, siehe Abb. 21-22). Poggi arbeitete während seiner AU-Aktionen auf der Straße mit Methoden angewandter Soziologie, indem er intensive Publikumsbefragungen durchführte und zuweilen auch Theater- und Spielgruppen mit Kindern organisierte, immer mit dem pädagogischen Impetus, über soziale Missstände aufzuklären.

Da nun solch eine „wissenschaftliche“ Kunst weder hinsichtlich ihres Datenmaterials, ihrer empirischen Methodik und ihrer analytischen Leistung eine ernsthafte Konkurrenz für jene Wissenschaft darstellt, auf die sie sich beruft, kann ihr soziologischer Anspruch alleine nicht überzeugen. Denn die „wissenschaftlichen“ Projekte von Künstlern bleiben Kunst, da ihre Autoren bewusst als Künstler im Kunst-Kontext arbeiten. Zur Darlegung ihrer „Forschungsergebnisse“ sind sie bis heute auf Kunstinstitutionen wie Museen, Galerien, Kunstvereine und Kunstmagazine angewiesen. Im Gegensatz zur Soziologie beispielsweise als akademischer Disziplin ist diese Kunst auch nicht so sehr an Begriffsexplikationen oder Theoriebildung interessiert, sie hat ein ganz anderes Ziel als die auf Spezialisierung und Beweisabhängigkeit verwiesenen Wissenschaften. Die Naturwissenschaften wollen eine größtmögliche Wahrheit über die Natur erforschen, die Soziologie hat den Anspruch, mit einer Reihe von Methoden das Zusammenleben in Gemeinschaften und Gesellschaften zu rekonstruieren. Dagegen trägt die moderne Kunst die Bezeichnung „Wissenschaft“ nur uneigentlich, denn sie bleibt in ihren Erzeugnissen ambivalent und offen. Im System Kunst erfolgt der Umgang mit wissenschaftlichen Erkenntnispartikeln spielerisch und frei, ihr Gebrauch kann als Metaphorisierung gekennzeichnet werden. Oftmals besteht die Absicht der Künstler sogar darin, eine strenge Wissenschaftlichkeit zu dekonstruieren, um ihren Anspruch auf eindeutige Wahrheit zu relativieren.

Da so auch die Vertreter einer „soziologischen Kunst“ – wie Hans Haacke und Pino Poggi – die Forschungsleistungen der Wissenschaften weder ergänzen noch ersetzen können und dies auch nicht in ihrer Absicht liegt, sind sie darauf angewiesen, ihren konkreten politischen Inhalten eine innovative ästhetische Gestalt zu verleihen.

Beide Künstler gehen dabei ganz unterschiedlich vor. Anders als Poggi fragt Haacke in seinen Werken nicht nur nach den sozialen Inhalten, sondern vor allem auch nach den Strukturen und Bedingungen, unter denen unsere gesellschaftspolitischen Entwicklungen entstehen – methodisch vergleichbar den Künstlern der *Konkreten Poesie*, denen es sprachlich weniger um die Präsentation von Bedeutung geht, als um den Prozess, in dem Bedeutung entsteht. Folglich verzichten Haackes Arbeiten auch nicht auf erkenntnistheoretische oder linguistische Reflexionen, was sich natürlich auch auf ihre ästhetische Erscheinung auswirkt. So formulierte er bereits 1969 in einer Ausstellungsankündigung:

Die Arbeitsvoraussetzung besteht darin, in Systembegriffen zu denken, in Begriffen der Herstellung von Systemen, des Eingreifens in bestehende Systeme und deren Aufdeckung ... (s. Anm. 30).

Die gesellschaftlichen Systeme, und dazu gehört auch das der Kunst, funktionieren im Verständnis des Künstlers nach einer symbolischen Ordnung von Zeichen und Handlungen, deren Wirkungsweise es aufzudecken gilt. Dazu rekonstruierte Haacke erst einmal den Kontext und die Bedingungen, unter denen solche Wirkungsweisen funktionieren. Er sieht sich damit in der Tradition der Readymades von Marcel Duchamp:

Im Falle meiner physikalischen und biologischen Realzeitsysteme wurden natürliche Prozesse in der Nachfolge des ready-made von Duchamp in Szene gesetzt. Die sozialen ‚Realzeitsysteme‘ repräsentierten Gesellschaftliches und intervenierten – manchmal provokativ – im sozialpolitischen und kulturellen Milieu“ (s. Anm. 31).

Mit den Readymades von Duchamp – er entnahm gewöhnliche Gebrauchsgegenstände ihrem Funktionszusammenhang und stellte sie ins Museum – wurden die gängigen Wahrnehmungsmuster durch Kontextwechsel erstmals nachhaltig verändert und in Frage gestellt. Bei Haacke erfolgt auf ähnliche Weise beispielsweise eine Analyse der Sprache und Bilder, wie er sie in der Werbung vorgefunden hat. Er kombiniert ihre Elemente neu und setzt sie

auch in neue Umgebungen, so dass für den Betrachter ein Verfremdungseffekt entsteht. Es ist nun dessen Aufgabe, über die neu entstandenen Dissonanzen im Gewohnten nachzudenken und Schlüsse daraus zu ziehen.

Ich möchte dieses Verfahren noch exemplarisch verdeutlichen: 1985 stellte Haacke seine Installation *MetroMobilitan* (355,5x609,5x152,5 cm) in der John Weber Gallery in New York aus (Abb. 26).⁴³



Abb. 26: *MetroMobilitan*, 1985

Der Name bezieht sich auf den amerikanischen Konzern Mobil (heute EXXON Mobil), seinerzeit einer der größten Erdölförderer Nigerias. Mobil war unter anderem auch in Südafrika als Erdölförderer und -importeur in hohem Maße engagiert. Es geht in dieser Installation ganz allgemein um das Problem, wie große Ölunternehmen diese Länder ökonomisch ausgebeutet haben, für Menschenrechtsverletzungen verantwortlich wurden und warum sie in besonderem Maße in ihren Herkunftsländern Kultursponsoring betrieben.

Haackes Installation zitiert nun erst einmal auf ironische Weise die Eingangsfassade des Metropolitan Museum von New York, von dessen Architrav mehrere Banner mit den Reklameinschriften zu den Ausstellungen herunterhängen (Abb. 27).

Mit dem klassizistischen Architrav wird erst einmal auf die Tradition der Antike und auf das humanistische Menschenbild verwiesen. Weiterhin aber erhielt er in Haackes Installation eine Inschrift, die den Titel einer Museums-Broschüre zitiert, mit der bei großen Firmen um Geldmittel geworben wird. Es heißt dort: „The Business behind Art Knows the Art of Good Business“. Das Zitat beschreibt, wie sehr sich Kultursponsoring für eine Firma lohnen kann, indem sie sich damit wichtige politische und andere Beziehungen ermöglicht.

Mobil hatte zahlreiche Ausstellungen für das Metropolitan Museum gesponsert, darunter auch eine Ausstellung antiker nigerianischer Kunst.

Das mittlere rote Banner von Haackes Installation zeigt entsprechend - wie auf einem Ausstellungsplakat - eine hockende alte nigerianische Figur. Ihr fehlen der linke Arm, die rechte Hand und der linke Fuß – wie von einer Machete abgeschnitten. Oben rechts steht auf dem Banner in weißer Schrift „Treasuries of Ancient Nigeria“ und an seinem unteren Rand „Supported by a grant from Mobil“. Umrahmt wird dieses Ausstellungsplakat von zwei schmalen Schwarz/weiß-Fotos, welche die aktuelle Bevölkerung Nigerias zeigen. Es ist bekannt, dass beispielsweise im Zusammenhang mit Demonstrationen gegen die Ölbohrungen der Firma Shell in Nigeria, hunderte von Menschen von Soldaten getötet wurden – üblicherweise trennte man ihnen dabei auch mit der Machete Glieder ab. Der von Haacke ausgewählte Torso wird von den flankierenden Fotos aktuell gemacht und erinnert an diese Tatsache.

Es gab damals aus Protest gegen die Apartheidpolitik Südafrikas zahlreiche Resolutionen von kirchlichen Gruppen, in denen das Verbot gefordert wurde, Politik und Militär in diesem Lande weiter zu unterstützen. Die beiden von Haacke in der Manier der Museumswerbung beschrifteten Banner enthalten Statements von Mobil, die auf diese Proteste antworten. Sie lesen sich hier wie zugespitzt oder geradezu zynisch. Das linke verweist darauf, dass die Zuwendungen zu Polizei und Militär Südafrikas nur einen geringen Teil des gesamten Umsatzes ausmache – das rechte Statement behauptet treuherzig, dass man als guter Staatsbürger solche Zuwendungen nicht verweigern dürfe. Wir haben es hier also ästhetisch mit einer Zeichenkombination zu tun, an der völlig heterogene Bildspender beteiligt sind:



82 |

Abb. 27: Metropolitan Museum: Eingangsfassade

- der Architrav des Metropolitan Museums in der westlichen klassizistischen Museumstradition;
- die Texte von Mobil;
- das Werbeplakat für die Ausstellung „Treasures of Ancient Nigeria“;
- die aktuellen Fotos aus der nigerianischen Lebenswelt von 1985;
- und schließlich der Text aus einer Werbebroschüre des Metropolitan Museums, der den Profit des Kultursponsoring anpreist.

Diese fünf heterogenen Zeichengruppen treten zusammen und damit in einen neuen Kontext. Dadurch entsteht für den Betrachter ein neuer Text, der ihn durch eigene Gedankenarbeit in die Lage versetzt, die hier zitierten Probleme auf neue Weise zu erfassen. Auch Pino Poggi liegt daran, seine Rezipienten über die eigentliche Wahrheit gesellschaftlicher Bedingungen aufzuklären, jedoch ist seine ästhetische Verfahrensweise dabei eine

ganz andere. Denn er will, wie schon erwähnt, mit seinen Botschaften ein breites Publikum ansprechen, auch solche Menschen, die nie mit Kunst in Berührung gekommen sind. Von daher fragt er nicht wie die sprachphilosophisch orientierten Konzeptkünstler nach den Bedingungen, unter denen Bedeutung und damit auch die Bedeutung von Kunst entsteht. Er verweist mit seinen Werken unmittelbar auf die Inhalte selbst. Poggi plädiert für eine soziale Ästhetik, nach der die Kunst – eingebunden in den gesellschaftlichen Prozess – als „Arte Utile“ dabei hilft, die Demokratie auszurichten und in Zukunft besser zu gestalten. So schreibt er in seinem Manifest von 1994:

Wir sind Künstler, und wir leben in einer Gesellschaft, deren Verhältnisse zur Kunst sich an Nützlichkeitsabwägungen orientiert. [... Die Gesellschaft] mißbraucht die Entwürfe der Kunst für die Errichtung einer Potemkinschen Fassade, hinter der sie ungestört an ihrer eigenen Zerstörung weiterwerkeln kann.

Wir lehnen die Fremdbestimmung der Kunst ab. [...] wir plädieren für die Selbstbestimmung der Kunst, für eine soziale Ästhetik. Demokratie ist keine Regierungsform, sondern ein gesellschaftlicher Prozeß, in den die Kunst eingebunden ist, von dem sie berichtet und auf den sie sich ausrichtet [...].⁴⁴

| 83

So übte er insbesondere in den 60er und 70er Jahren mit seinen Werken unmittelbare und provokative Kritik an der gesellschaftlichen Realität, was auch in seiner Ästhetik zum Ausdruck kommt. Die Universitätsbibliothek hat 1991 ein Buchobjekt von Poggi erworben mit dem ostentativen Titel „Kriegsbücher schneide ich so ...“ (1969, 110x70x100 cm; Abb. 41, Anhang).

Es besteht aus einem alten Küchentisch mit Schublade und einer weiß emaillierten Brotschneide. Auf dem Tisch liegt ein dickes Buch mit der Inschrift „Kriegsbeilage 1915-1818“. Es wurde von der nostalgisch wirkenden Brotschneide in dünne Scheiben geschnitten, die überall verstreut herumliegen, sie sind oben auf der Handschneidemaschine und unter dem Tisch durcheinander gefallen. Ein Linoleumteppich „von damals“ ist noch unter diesen dünnen Kriegsbuchscheiben zu sehen. Poggi hat hier mehrere vorgefundene Objekte miteinander kombiniert mit der Absicht einer direkt auf den moralischen Schock zielenden Wirkung. Es handelt sich hier um eine Buchskulptur, die deutlich „nein“ zum Krieg sagt: Mit dem Gegenteil einer Waffe – der Brotschneide – werden die den Krieg proklamierenden Bücher zerschnitten. Solche Inhalte werden nicht mehr akzeptiert und kommen unters Messer.

Die ästhetisch-inhaltliche Aussage dieses Objekts ist eindeutig und besteht aus wenigen Elementen. Seine Symbolik ist unverfremdet klar erkennbar:

Auf der einen Seite stehen die Kriegsbücher, die die gewalttätige Auseinandersetzung bejahen, auf der anderen Seite wird der Inbegriff von Frieden und Kultur – die Aufteilung des Brotes – gegen die Kriegsbejahung gewendet: Eine Brotschneide macht der Kriegsidee den Garaus. Poggi stellt hier in drastischer Form ohne jeden ästhetischen Umweg die Grundpositionen Krieg und Frieden anschaulich dar. Im Vergleich zu Haacke wird die agitatorische Absicht bei diesem Objekt sehr viel deutlicher.

Haackes Installationen dagegen bevorzugen einen höheren Grad an Komplexität. Sie kombinieren Elemente aus mehreren und heterogenen Gegenstandsbereichen (Museum, Antike, Nigerianische Kunst, Werbetexte der Firma Mobil, Bürgerkrieg) zu einer wesentlich schwieriger dechiffrierbaren Nachricht. (Bei anderen Werken sind überdies sprachphilosophische und ästhetische Reflexionen Teil von Haackes Installationen.) Dadurch verringert sich natürlich ein Breitenverständnis erheblich, wie es Pino Poggi anstrebt.

Mitte der 80er Jahre, im Anschluss an seine AU-Aktionen, begann Poggi, neue, begehbare Installationen mit festem architektonischem Rahmen zu schaffen.

Aus der proklamatorischen Phase seiner ganz „direkten“ Straßenaktionen mit dem Publikum sind hier ästhetisch streng organisierte Modelle für Environments entstanden. Diese begehbaren Raumgestaltungen beziehen die Symbolkraft, mit der sie auf die bedrohte Welt verweisen, aus der antiken Mythologie. Bei der Begehung der Räume soll die für den heutigen Menschen gefährliche Lebenssituation körperlich erfahrbar werden. Die frühere Agitationsabsicht ist jetzt umgeschlagen in eine persönliche Erfahrungshaltung, aktive Aufklärung in eine Situationserkundung, die nicht mehr handlungsorientiert sein muss. Einige dieser Modelle wurden Anfang der 90er Jahre verwirklicht, wie beispielsweise die Raumgestaltung Damokles (Abb. 28-29; im Besitz der Stadthalle Luzern) in der Städtischen Galerie Regensburg.⁴⁵ Sie bezieht sich auf die antike griechische Parabel von Damokles, die in der europäischen Tradition seit je das Sinnbild für die bedrohte menschliche Existenz gewesen ist: Über dem Menschen, der am Bankett des Lebens sitzt, hängt ein Schwert an einem dünnen Haar. Für Poggi ist die Damokles-Situation ein Bild, das unsere gegenwärtige prekäre Lage beschreibt. Sie ist in dem Spiegelraum, mit den teils an der Decke nur noch schwach gehaltenen, teils schon herabgefallenen Schwertern bei der Begehung der Installation hautnah erfahrbar. Poggi will darauf hinaus, dass die Damoklesparabel auch auf unsere Zeit zutrifft. Wie bei dem Objekt „Kriegsbücher schneide ich so“ ist auch hier die Symbolik un-

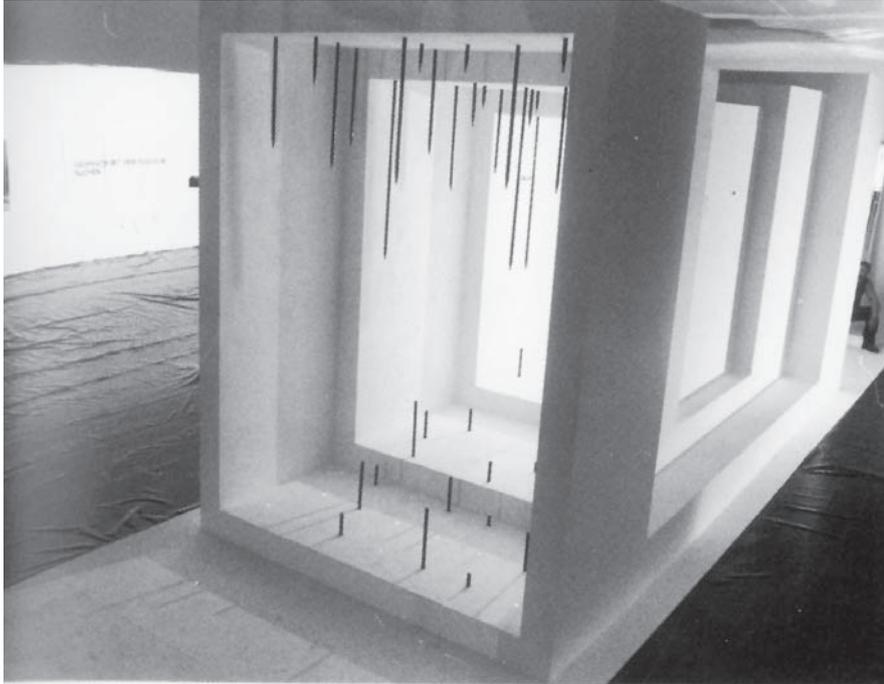


Abb. 28: Au-Environment „Damokles“, 1990

verfremdet klar erkennbar. Das Damokles-Sinnbild, das selber schon wenig verfremdet ist, kommt Poggis Ästhetik sehr entgegen. Es ist in seiner drastischen Symbolik sofort und ohne Umwege erfahrbar. Das entspricht auch der Absicht Poggis, der seine Kunst als „Dienstleistung für jedermann“ (Herbert Schneider) versteht.

Anders aber als bei dem Buchobjekt *Kriegsbücher*, dem der Betrachter nur rein rezeptiv eine politische Botschaft entnehmen konnte, macht dieser hier, ganz auf sich selbst gestellt, seine persönliche Erfahrung.

Das soziale Engagement Pino Poggis hat sich bis heute erhalten. Seine Kunst ist eine „Ars Utile“ geblieben. Ähnlich wie in den 80er und 90er Jahren, so hat er auch bis 2005 Environments geschaffen, die – auf antike Parabeln zurückgreifend – mit klarer, für jedermann verständlicher Symbolik auf die Missstände und Gefahren unserer Gegenwart hinweisen. Das Environment *Vertumnus* (2005) beispielsweise symbolisiert die Bedrohung der Natur durch den Menschen (Abb. 48, Anhang). Vertumnus ist ein Vegetationsgott etruskischer Her-

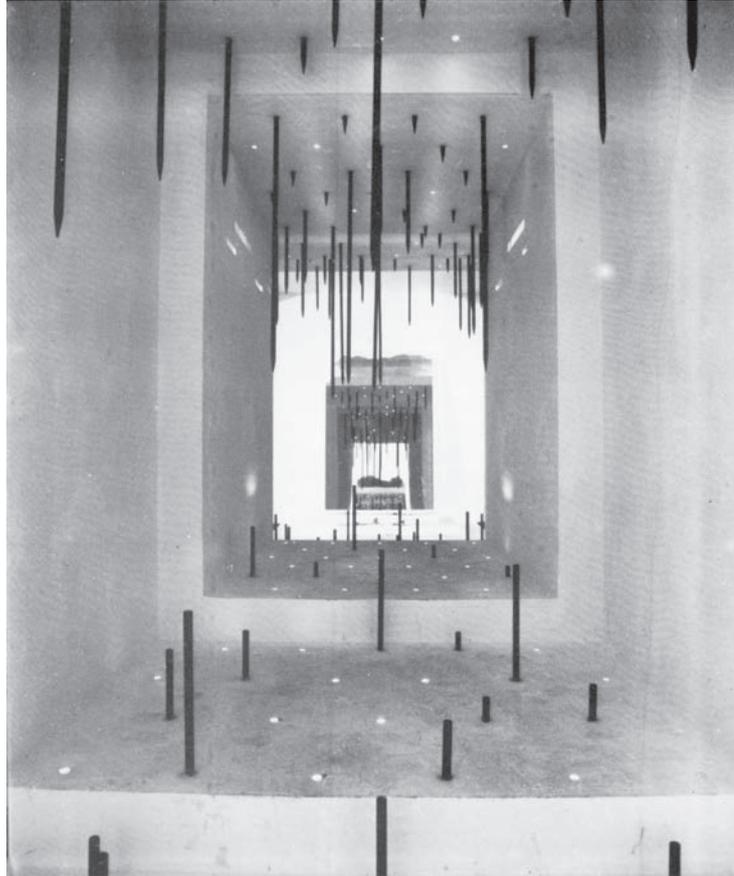


Abb. 29: Au-Environment „Damokles“, 1990

kunft. Er stand für die Abfolge der Jahreszeiten und damit für die ständige Erneuerung der Natur. Mit plastisch modellierten abstrakten Formen und starker Farbsymbolik – Grün, Gelb, Rot und Blau stehen für Frühling, Sommer, Herbst und Winter – wird der Vegetationskreislauf dargestellt. Auf jeder der Formen aber liegt eine Waffe, die sich auf Vertumnus und damit gegen die Natur richtet. Der Mensch ist das erste Mal willens und in der Lage, seine ursprüngliche Lebenssphäre, die Natur, völlig zu zerstören. Der antike Symbolgott Vertumnus, der einmal ihre Unverletzlichkeit verbürgte, zeigt jetzt ihre Gefährdung an.⁴⁶

Drei Spielarten sozialer Kunst

Es sind hier mit Jochen Gerz, Hans Haacke und Pino Poggi drei Konzeptkünstler vorgestellt worden, denen es in ihrer Kunst vor allem um die Auseinandersetzung mit Gesellschaft und Politik geht. Alle drei sind als Konzeptkünstler in dem Sinn zu verstehen, dass sich ihre Werke durch assoziative Prozesse in der Vorstellung des Betrachters erst vollenden. Das ist die vordringliche, grob umrissene Gemeinsamkeit. Ansonsten haben diese Künstler sehr unterschiedliche ästhetische Methoden und Ziele entwickelt, die im Folgenden zusammenfassend beschrieben werden sollen.

Poggis „Arte Utile“ ist zweckorientiert, sie bindet sich für ein pädagogisches Ziel. Seine Kunst soll der Aufklärung und Kritikfähigkeit des Menschen dienen – sie ist ein Beitrag, Kriege zu verhindern und die Natur zu erhalten. Seine Arbeiten sind ostentativ und benennen explizit die sozialen Zustände und die politischen Vorgänge, die er kritisiert. Er will ein breites Publikum wirksam ansprechen und fragt von daher nicht - wie die sprachphilosophisch orientierten Konzeptkünstler - nach den Bedingungen, unter denen die Bedeutungen entstehen, mit denen er operiert. Erkenntnistheoretisches Interesse an der Selbstbefragung von Kunst kann deshalb in seinem Werk keinen Ort haben. Die Klarheit seiner Botschaft soll nicht gebrochen werden. Von daher sind seine ästhetisch-inhaltlichen Aussagen eindeutig gehalten, seine Symbolik ist unverfremdet klar erkennbar. Da er auf Wirksamkeit hin orientiert ist, vertraut er der Kommunikationsfähigkeit unserer Sprache. Poggi bleibt also mit seiner Kunst und der in ihr ausgedrückten Gesellschaftskritik im Rahmen unserer Begrifflichkeit und damit unserer Kultur, die zwar (wesentlich) zu verbessern ist, prinzipiell von ihm aber nicht in Frage gestellt wird.

Wie Poggi, so zeigt auch Hans Haacke in seinen engagierten Arbeiten erkennbar seine Haltung zu ganz konkreten gesellschaftlichen Verhältnissen, deren Aufklärung er anzielt. So ging es Haacke besonders darum, mit seinen Werken für die Freiheit und Autonomie der Kunst einzutreten, und das bedeutete vor allem für ihre Unabhängigkeit von der Wirtschaftsmacht. Er verzichtet dabei aber nicht auf erkenntnistheoretische und linguistische Reflexionen. Seine politischen Nachrichten sind für den Empfänger deshalb auch schwieriger dechiffrierbar. Die Ordnung von Zeichen und Handlungen, nach denen die gesellschaftlichen Systeme funktionieren, wird vom Künstler dekonstruiert. Wie Pino Poggi bleibt Haacke dabei aber im Rahmen unserer Sprache und unserer Kultur, ohne deren Existenz zu befragen oder gar zu kritisieren.

In diesem Punkt, dem Verhältnis zu unserer gesamten Kulturgeschichte, unterscheidet sich der Künstler Jochen Gerz grundlegend von Poggi und Haacke. Gerz distanziert sich von unserer Kultur - und damit auch von der Kunst -, weil sie sich als Ersatz vor unser *eigentliches Leben* stellt. Der Gebrauch von Sprache und Bildern verweist für ihn nicht mehr auf unser eigentliches Leben, sondern schiebt sich als sein Stellvertreter davor. In seiner Gesellschaftskritik zielt Gerz auf einen vorkulturellen Zustand – ohne ihn natürlich je dauerhaft erreichen zu können. Dieser Zustand besteht ohne Sprache, deshalb ohne Schrift und ohne alle anderen Kommunikationsmedien. In ihm gibt es für Gerz nur ein Mittel der Orientierung: die Ermittlung von Ähnlichkeit.

Denn so verhalten sich dort „vorkulturell“ Dinge und Formen der Welt zueinander: sie sind sich ähnlich. – Gerz' Kunst zieht daraus ihre Schlüsse: Die Schrift ist oft nicht mehr lesbar, die Bilder sind nicht mehr eindeutig erkennbar, die Zeichen bleiben unbestimmt und offen. Die Bilder von Jochen Gerz erscheinen als Übergang zwischen dem Sichtbaren und seiner Auflösung, zwischen den Polen von „Natur als Leben“ und „Kultur als Bild“. Die Transformation von dem unsichtbaren Bereich der Natur in den sichtbaren ist nach dem Kunstbegriff von Gerz möglich, da eine vorkulturelle Ähnlichkeit existiert, die er versucht abzumalen: *Um einen Baum malen zu können, muß man ein Baum sein*. Das kurze, momentane Aufscheinen dieser Ähnlichkeit soll den Menschen helfen, ihre „eigene Stimme“ wiederzufinden. Entsprechend einer solch grundsätzlichen Kulturkritik glaubt Gerz auch nicht mehr an die Aufklärung der Menschen im Sinne eines Humanismus, der sich auf ein Ethos oder auf die Kunst stützt. Denn unser Humanismus ist aus unserer Kultur hervorgegangen, und nicht aus dem eigentlichen Leben, nicht aus der „Natur als Leben“.

Es kann für mich – das ist vielleicht der Unterschied zu jemandem wie Beuys – nach dem Holocaust keinen Imperativ Kunst oder Ethos mehr geben. Ich kann mir nicht vorstellen, daß die Gesellschaft einerseits produziert, was sie produziert hat, nämlich den beispiellosen Genozid am eigenen Körper [...], und andererseits direkt das Buch weiterblättern kann, von einer Seite zur anderen umschlägt und wieder vom Imperativ Kunst, Ethos, Humanismus sprechen kann.[...]. Ich muß mit weniger auskommen. [...] Die Nichtbenutzung von Wissen, die Nichtbenutzung von Können, die Nichtbenutzung von Informationen [alles Zeichen unserer Kultur] scheint mir eine Ressource der Zukunft zu sein. Ich glaube, daß Kunst im Sinne einer Homöopathisierung ihres Sinnstiftungsauftrages viel vor sich hat. [...] Letztlich hat das wieder mit Ähnlichkeit zu tun.

So äußerte sich Gerz in einem Gespräch mit Hans Jürgen Heinrichs von 1997.⁴⁷ Eine solche Humanismuskritik würde neben Joseph Beuys, der hier ausdrücklich genannt wurde, sicher ebenso auf Pino Poggi und Hans Haacke zutreffen.

Zur aktuellen Situation

Das Thema der gesellschaftlichen Orientierung der Kunst hat sich auch in der Gegenwart erhalten. Als Indikatoren erweisen sich die Documenta X und die Documenta XI mit ihren Themen Politik und Globalisierung. Es finden sich jedoch in Struktur und Ästhetik deutliche Veränderungen. Durch den Wegfall der sozialistischen Ideologien und durch die fortschreitende Globalisierung haben sich bisher eindeutige Konfliktpositionen aufgelöst. Der klassische Gegensatz „Sozialismus vs. Kapitalismus“ ist fortgefallen, und die wirtschaftliche Macht ist schwer definierbar und erkennbar geworden, sie ist entpersonalisiert.

Mit den Konturen der Macht haben sich auch die Konturen eines Gegners aufgelöst. Auch die Kunst hat dabei ihren Konfliktpartner verloren und damit eine feste Größe in ihrer Gesellschaftsorientierung. Sie verzichtet deshalb tendenziell auf Feinbilder und Handlungsorientierung.

Charakteristisch für diese so komplexe wie unübersichtliche Situation ist die Kunst von Jochen Gerz. In seiner Gesellschaftskritik findet sich kein personaler Gegner und keine definierte Macht mehr, sondern sein Antagonismus richtet sich auf die gesamte Zivilisation. Das Instrument von Erkenntnis und Kritik ist dabei die vereinzelte eigene Subjektivität. Eine zusammenfassende „objektive“ Thematik entsteht heute eher in den Köpfen von Kuratoren, die Ausstellungen konzipieren. Diese tragen Titel wie „Schrumpfende Städte – zu den Folgen der Deindustrialisierung“ (Berlin 2004)⁴⁸ oder „51:49 – Alle Macht geht vom Volke aus“ (Karlsruhe 2005)⁴⁹. Die dazu eingeladenen Künstler bieten dann ihre subjektiven Erfahrungen mit den jeweiligen Themen an, ohne auf eine Verallgemeinerung oder gar eine Handlungsanweisung hinaus zu wollen. So wird ein verödeter Industriebezirk subjektiv erfahrbar als eine Kultur von Speisepilzen, die man auf der brachliegenden Produktionsstätte angesiedelt hat (Spiridonov und Miturich in „schrumpfende Städte“). Die gesellschaftlichen Probleme werden von den Künstlern weiterhin wahrgenommen. Sie treten in ihren Werken tendenziell jedoch weniger als prononcierte Inhalte hervor, sondern ziehen in die Form der künstlerischen Darstellung selbst ein. Sie können deshalb auch eher ästhetisch als begrifflich wahrgenommen werden. Eine damit einhergehende Unschärfe in manchen Kunstwerken entspricht der gesellschaftlichen Situation.

Anmerkungen

- ¹ Vollständiger Text in: Helmut Schneider (Hrsg.), Pino Poggi, München, 1986, S. 15.
- ² Städtische Galerie im Lenbachhaus und Autoren [Pino Poggi u. a.] (Hrsg.), Arte Utile. AU, München o. J. [1976], abgedruckt letzte Umschlagseite.
- ³ Siehe auch: Karen Wilkin, Bruce Guenther (Hrsg.), Clement Greenberg, a critic's collection. New York, 2001; Fried, Michael, art and objecthood, essays and reviews. Chicago, 1998.
- ⁴ Zitiert in: Charles Harrison, Paul Wood (Hrsg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Band I, Ostfildern/Ruit, 1998, S. 659.
- ⁵ Kunstforum International, Bd. 125/1994, S. 236 ff.
- ⁶ Manfred Schneckenburger, Pino Poggis exemplarischer Weg, in: Helmut Schneider (Hrsg.), Pino Poggi. München, 1986, S. 82 ff.
- ⁷ Peter Bürger, Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main, 1974, 1988 (2. Aufl.).
- ⁸ Zum Zentrum des deutschen Informel gehörten Künstler wie Gerhard Hoehme, Winfried Gaul, Bernhard Schulze, K.O. Götz und Hans Hartung.
- ⁹ Siehe auch A. Kaprow, Assemblage, Environment & Happenings. New York, 1966.
- ¹⁰ Zu Fluxus siehe auch: Christiane Dierks, Fluxus - Kunst - Bibliothek. Oldenburg, 1994.
- ¹¹ Zum Vergleich zwischen der Avantgarde mit der Neoavantgarde der Nachkriegszeit siehe Peter Bürger, a.a.O., (Anm. 7).
- ¹² Zur „SI“ siehe auch Hubertus Breuer, Kunst Kommunikation Kontext. Osnabrück, 2000, S. 134 ff.
- ¹³ Aus: Der Beginn einer Epoche, Texte der Situationisten. Hamburg, 1995, S. 28.
- ¹⁴ Benannt nach dem russischen, 1929 von Kosinzew und Trauberg über die Pariser gedrehten Film Nowyi Babylon; siehe auch Hubertus Breuer, a.a.O., (Anm. 12), S. 140 ff. und Mark Wigley, Constant's New Babylon. Rotterdam, 1998.
- ¹⁵ Zitiert in: Claus, Jürgen, Expansion der Kunst. Hamburg 1970, S. 98.
- ¹⁶ Ebenda, S. 101.
- ¹⁷ Zitiert in: Martin Reuter, Die ästhetische und politische Aktion, in: Texte zur Kunst. München, 1982, S. 252.
- ¹⁸ Aus dem Ausstellungskatalog Constant, Städtische Galerie Bochum, 1961. Hier zitiert aus Jürgen Claus, a.a.O. (Anm. 15), S. 100 ff.
- ¹⁹ Constant, Une autre ville pour une autre vie, in: Internationale Situationiste 3, Paris, 1959.
- ²⁰ Siehe auch F. Althaus, Pino Poggi als Utopist, in: Helmut Schneider (Hrsg.), a.a.O. (Anm. 6), S. 26 ff (Abb.).

- ²¹ Ebenda.
- ²² Abgedruckt in: a.a.O. (Anm. 2).
- ²³ Siehe auch F. Althaus, a.a.O. (Anm. 20), S. 28 ff, (Abb.)
- ²⁴ Ebenda, S. 33.
- ²⁵ Zitiert bei Joze Horvat, Pino Poggi, in: Pino Poggi, Everything is different without the Blueness of the Sky. Katalog, Retrospektive (1962-2000), Slovenj Gradec, 2004, S. 80
- ²⁶ Siehe auch Gottfried Knapp, Das Alphabet, das die Welt bedeutet, in: a.a.O. (Anm. 20), S. 36ff.
- ²⁷ Pino Poggi, Libri, Ital./dt.. Genua, 1979, Text von Rolf Dittmar; Rolf Dittmar, Libri/Bücher, in: a.a.O. (Anm. 20), S. 76ff.
- ²⁸ Format 81 x 44 x 21 cm, Unikat signiert; siehe auch a.a.O. (Anm. 27), S. 78.
- ²⁹ Siehe auch Manfred Schmalriede, Konzeptkunst und Semiotik, in: Kunstforum International, Bd. 42/1980, S. 35f.
- ³⁰ Zitiert in: Astrid Wick-Kmoch, Kunst + Systemtheorie + Sozialwissenschaften, zu den Arbeiten von Hans Haacke, in: Kunstforum International, Bd. 27/1978, S. 127.
- ³¹ Hans Haacke, Zum Begriff des Realzeit-Systems, in: Kunstforum International, Bd. 91/1987, S. 147.
- ³² Zitiert bei Astrid Wick-Kmoch, a.a.O. (Anm. 30), S. 127.
- ³³ Walter Grasskamp, Molly Nesbit, John Bird (Hrsg.), Hans Haacke. London [u.a.], 2004, S. 50f.
- ³⁴ Ebenda, S. 12.
- ³⁵ Kurzführer zur Documenta X, Kassel, 1997, S. 84.
- ³⁶ Zitiert in: Grace Glueck, Eine Art öffentlicher Dienst, in: Klaus Bußmann, Florian Matzner (Hrsg.), Hans Haacke, Bodenlos. Ostfildern, 1993, S. 66.
- ³⁷ Zur Beschreibung dieser Installation siehe auch Walter Grasskamp, a.a.O. (Anm. 33), S. 56 ff.
- ³⁸ Zur Beschreibung dieser Installation: ebenda, S. 140 ff.
- ³⁹ Zitiert bei Michael Schwarz, Über den Realismus politischer Konzeptkunst, in: Kunstforum International, Bd. 42/1980, S. 16.
- ⁴⁰ Brief vom 19. Juli 1980 an Manfred Schmalriede und Michael Schwarz. Zitiert bei Michael Schwarz, a.a.O. (Anm. 39), S. 16.
- ⁴¹ Enrico Crispolti, Einleitungstext in: Engelhorn Stiftung und Autoren [Pino Poggi u. a.] (Hrsg.), München, o. J. (1978), S. 9 ff.
- ⁴² Ebenda, S. 91.
- ⁴³ Dokumentiert in: Walter Grasskamp, Molly Nesbit, Jon Bird (Hrsg.), a.a.O. (Anm. 33), S. 13 f.

⁴⁴ Dieses Manifest von 1994 liegt der Autorin in Manuskriptform vor.

⁴⁵ Zu den Modellen siehe Helmut Schneider (Hrsg.), Pino Poggi. München, 1986; zu den realisierten Raumgestaltungen siehe Pino Poggi, Irrit' Aktionen, Städtische Galerie Regensburg (Hrsg.), Regensburg, 1990/91.

⁴⁶ Diese Installation wird zur Zeit in Slowenij Gradec, in der „Gallery of Fine Arts“, ausgestellt. .

⁴⁷ www.lettre.de/archiv/37_gertz_heinrichs.html, 9.7.2005.

⁴⁸ Kunst-Werke, Berlin, 4.9.-7.11.2004.

⁴⁹ ZKM, Karlsruhe, 4.6.-14.8.2005.

ANHANG PINO POGGI

Biographie

- 1939 geboren in Genua
1955 - 61 Studium der Bildhauerei an der Kunstakademie in Genua
1962 - 66 Studium der Futorologie, Soziologie, Architektur und Palaeontologie
seit 1962 Reisen nach Jugoslawien (Maribor, Slowenien). Schreibt eigene sozialkritische Texte (Theaterstücke, Gedichte) und macht Inszenierungen
seit 1965 Künstlerbücher und Buchobjekte. Schreibt ARTE UTILE-Manifeste
seit 1967 verheiratet mit Tanja Poggi. Lebt in Italien und Deutschland. Utopische Entwürfe für phantastische Stadtanlagen und Landschaftsgestaltungen, Geburt der Tochter Brina
seit 1970 AU-Blätter, AU-Straßenaktionen, AU-Environments, Geburt des Sohnes Rado
seit 1981 dreht sozialkritische Filme
seit 1985 Begehbare Rauminstallationen mit antik-mythologischer Symbolik und begleitenden Texten (AU-Environments)

| 93

Werke im Bestand der Oldenburger Universitätsbibliothek

- 1968 Buchobjekt „Reichsgesetzblatt 1910 - 1949“
1969 Buchobjekt „Kriegsbücher schneide ich so ...“
1980 Buchobjekt „Lexikon April: gegenwärtige Geschehnisse mit positiven u. negativen Akzenten d. näheren Vergangenheit, die man nicht vergessen darf“
1982 AU-Environment „Pentale-International: Utile Zeit/Schrift über 5 monatl. sozio-polit., religiöse krit. Untersuchungen; (zum Lesen u. Diskutieren vorher außen u. danach ... innen ...)“

Publikationen (Auswahl)

- 1976 Städtische Galerie im Lenbachhaus und Autoren [Pino Poggi u.a.] (Hrsg.), Arte Utile. AU. München o.J. [1976]
1978 Engelhornstiftung und Autoren [Pino Poggi u.a.] (Hrsg.), München, o.J. [1978]
1979 Pino Poggi, Libri / Pino Poggi. Genua, 1979

- 1986 Helmut Schneider (Hrsg.), Pino Poggi arte utile, Konzepte, Bücher, Environments, Aktionen, Modelle. München, 1986
- 1991 Pino Poggi, Irrit'Aktionen. Städtische Galerie Regensburg (Hrsg.), Regensburg, 1990/91
- 2004 Pino Poggi, Everything is different without the Blueness of the sky Ausstellungskatalog, Retrospektive 1962 - 2000, Slovenj Gradec, 2004

Christiane Dierks im Gespräch mit Pino Poggi¹

C.D.: Deine Kunst nennst du ARTE UTILE, das heißt: Nützliche Kunst. Du hast mittels Collagetechnik ästhetische Objekte geformt, auf denen gesellschaftliche Probleme aus Politik, Umwelt oder auch die Situation alter Menschen dargestellt werden. Welche Funktion haben diese Objekte für deine Beziehung zum Publikum? Du bist damit auf die Straße gegangen, wie hast du sie dort benutzt? Kommst du über diese Objekte mit den Leuten ins Gespräch? Wie funktioniert das?

P.P.: Bei mir hat die Ästhetik von vornherein eine andere Bedeutung. Ich nenne sie Sozialästhetik, das heißt: ich gehe, oder ging, mit Objekten auf die Straße, nicht mit der Ästhetik der Objekte, sondern mit ihrer Sozialästhetik.

Ich habe zunächst ein Manifest entworfen und dieses ARTE UTILE überschrieben. Wegen der damals stagnierenden Wahrnehmung von Kunst habe ich mir einen Menschen vorgestellt, der in die Kunst wieder hineinkommen, der potentiell mit ihr leben könnte. Ich wollte mit dem Manifest – und ich muss mich hier immer wieder auf dieses Manifest berufen – damals, in der Situation der Jahre 1965/66, einer bestimmten Gefahr begegnen: Gewisse, immer mächtiger werdende Galerien konnten phantasievolle Gedanken jener Künstler, die etwas anderes machen wollten als die herkömmliche Ästhetik, in ihrer Richtung manipulieren oder unterdrücken. Denn die Galerien haben damals mehr oder weniger versucht, gewisse Dinge aus Gründen des Marktes zu blockieren. Unter solchen Umständen bin ich mit meinem Manifest AU herausgekommen. Ich habe also zum Beispiel auf der Straße eine ganz neuartige Situation entwickelt, indem ich meine Kunst eben ARTE UTILE nannte. Und ich habe mir dabei gesagt: ARTE UTILE, dies Manifest, das kann man sofort richtig verstehen. Diese Kunst findet eben nicht nur in den Galerien und Museen statt, sondern sie kann sich auch außerhalb solcher Institutionen entfalten, wenn sie vom Künstler als einem Sozialästhetiker und von anderen dafür geeigneten Leuten gemacht wird.

Und ich habe mir auch gesagt, dass eine solche Situation nur aus der Gegenwart heraus entstehen kann, das heißt: ich will den Leuten mit meinen ästhetischen Objekten nicht nur etwas zu betrachten geben, ich muss sie auch aktuell informieren. Meine Aufgabe als Künstler sehe ich darin, über Ästhetik, Sozialästhetik, Politik oder Gesellschaft zu informieren, über das was konkret geschieht und existiert. Mit dieser Absicht bin ich auf die Straße gegangen. Auf die Straße bin ich immer mit einer gewissen Thematik gegangen. Diese Thematik wurde aufgrund meiner subjektiven soziologischen Untersuchung formuliert und wurde von dazu disponierten Leuten in den Städten nur deshalb wahrgenommen, weil sie brisante Fragen

enthielt, und daraus haben sie mit Begeisterung meine, beziehungsweise ihre Themen in der Diskussion dann immer weiter entwickelt. Diese Weiterentwicklung habe ich dann in einer weiteren Phase für mich analysiert. Schließlich habe ich das Ergebnis dann zu einem neuen sozialästhetischen Kunstwerk geformt, mit welchem ich dann in Museen wieder mit einem Publikum kommuniziert habe.

Und das ist die Situation meiner Kunst jetzt.

C.D.: Was ist das für ein Publikum, an das du dich gewandt hast? Bevorzugst du ein bestimmtes soziales Milieu, eine gewisse Bildungsstufe, Alter oder Geschlecht, oder ergab sich das?

P.P.: Das ergab sich so. Die Gesellschaft auf der Straße ist immer eine multikulturelle Mischung, wenn wir so wollen. Sie ist eine Mischung dessen, was eine multikulturelle Gesellschaft heutzutage enthält. Da standen Kinder, natürlich Ausländer, und auch urige Deutsche. Immer waren da welche, die einfach recht interessant waren. Und damit habe ich potentiell ein neues Publikum für unsere Kultur dazu gewonnen, was eigentlich am wichtigsten für mich war und ist.

C.D.: Also nicht nur das gebildete Publikum, das sich von vornherein schon für Kunst interessiert, sondern eben auch andere Leute.

P.P.: Ja. Die Mehrheit war in der Regel völlig anders zusammengesetzt als das herkömmliche „gebildete Publikum“, welches sich Kunst nur im Museum ansieht.

C.D.: Und inwieweit ist dieses Publikum auch Teil deines Kunstwerkes? Es hat doch damit zu tun; ist es auch Material deiner Kunst?

P.P.: Selbstverständlich. Ich habe das irgendwo in einem Text unmissverständlich ausgedrückt. Ich bin sozusagen wie ein Regisseur, und diese Leute spielen eine Rolle, die sehr wichtig für mich ist, denn sie bestimmen durch ihr Interesse und durch ihren Umgang mit meiner Arbeit, durch das was sie sagen, wie weit ich mich entwickeln kann. Nur so entwickle ich mich weiter und gewinne damit zusätzliche Kräfte und Energien.

Was die Kultur betrifft, so habe ich natürlich, nachdem ich auf die Straße gegangen bin und dann in der nächsten Phase in das Museum, ein sonst nicht auf die herkömmliche Art und Weise „kultiviertes“ Publikum zusätzlich für unsere Kultur gewonnen. Das geschieht so: dieses Publikum, das mit mir auf der Straße war und mit mir über die angesprochenen Themen kommuniziert hat, lade ich automatisch dazu ein, zu einem späteren Zeitpunkt ins Museum zu kommen, um dort mich, sich selbst und ihre von mir zu einer Install-Aktion verarbeiteten Schriften und Äußerungen noch einmal im Museum zu betrachten.

Neben dem herkömmlichen an Kultur gewöhnten Publikum gewinne ich also ein zusätzliches, das in das Museum kommt und erstaunlicherweise danach dort auch bleibt. Nicht nur, um Pino Poggi zu sehen, sondern auch andere Künstler.

C.D.: Weil die Leute danach im Museum sehen, was sie selbst zu den auf der Straße diskutierten Themen beigetragen haben und so angeregt werden, sich noch weiter damit zu befassen?

P.P.: Ja, genau. Mit dieser erstmaligen Begegnung im Museum lösen sich auch die Ängste, die sie vorher hatten, und deswegen ist dieses Ereignis im Grunde nicht nur ein Vorteil für mich, sondern auch für andere Künstler.

C.D.: Zu dem, was du eben ausgeführt hast, passt, dass du dich selbst einmal einen ästhetischen Sozialarbeiter genannt hast und auch einen Animator. Das klingt ein bisschen nach Pädagogik. Was verfolgst du für pädagogische Absichten?

P.P.: Ich habe mich nicht nur als Animator und Ästhet, ich habe mich in dem Buch, das du zitierst, auch als Schwammerlsucher, so nennt man in Bayern einen Pilzesammler, als Bandit, als Liebhaber usw. dargestellt – in diesem Punkt war das etwas gagig gedacht. Auf jeden Fall, ich betone und wiederhole es, ging ich als Regisseur auf die Straße. Deswegen bin ich heute auch sehr mit der Filmbranche befasst.

Ich fühle mich als Regisseur, was ja der herkömmliche Künstler nicht tut. Der herkömmliche Künstler benutzt einen Pinsel oder einen Meißel. Ich benutze natürlich auch diese Werkzeuge, aber zusätzlich schreibe ich Drehbücher. Und diese Drehbücher werden dann durch Anregungen anderer Leute automatisch weiter entwickelt. So erzählt mir zum Beispiel der alte Mann, der nicht gehen kann, was er für Probleme hat, oder ein anderer sagt mir, was ich doch für schreckliche Sachen mache, was mich das eigentlich alles angehe.

Auf jeden Fall ist für mich jede Reaktion eine ganz interessante Auseinandersetzung mit dieser Gesellschaft, und ich versuche mich natürlich immer mehr und immer besser auf diese Gespräche vorzubereiten.

C.D.: Verfolgst du auch direkt pädagogische Absichten dabei?

P.P.: Das Pädagogische ist ein Begriff, den ich nicht ablehnen will, aber es ist dabei nicht die Hauptsache. Primär möchte ich Kommunikation fördern, nicht Pädagogik. Ich möchte kein Lehrer sein, ich möchte eher lernen.

C.D.: Willst du die Menschen, die auf dich zukommen, mit denen du dich unterhältst, nur aufklären über ihre Probleme, auch wenn es sich beispielsweise um aktuelle politische Pro-

bleme handelt, und die Lösung dann ihnen selbst überlassen, oder willst du einen Schritt weitergehen und ihnen auch zeigen, wo es langgeht?

P.P.: Nein, ich versuche die Probleme darzustellen, ohne irgendwas zu suggerieren. Das wäre doch Manipulation. Ich versuche natürlich klarzumachen, wozu ich neige, was meine Meinung ist - das steht mir zu, das ist Demokratie. So akzeptiere ich ebenso den rechten Extremismus wie den linken in meinen Gesprächen. Wenn dieser Extremismus sich indes- sen auf unverschämte Weise äußert, indem mich einer schlägt, was auch schon passiert ist, muss ich seine Reaktion zwar hinnehmen, aber es ist einfach auch klar, dass ich in diesem Augenblick zeige, wo ich stehe.

Trotzdem versuche ich, nur für mich festzulegen, wo ich stehe. Ich möchte nicht den ande- ren sagen, was sie tun sollen. Ich versuche nur, und das ist für mich wichtig, weiterhin Ge- spräche zu führen, auch mit solchen Extremisten. Das ist immer wichtig, denn danach zeigt sich, dass neben diesem intoleranten Terror immer noch etwas Zusätzliches in der betref- fenden Person existiert. Dieser Kraftprotz Terror, dieser idiotische Extremismus ist meistens nur aus einer Isolation heraus entstanden. Wenn du diese Isolation brichst, und zwar, davon bin ich fest überzeugt, durch Kommunikation brichst, dann steht natürlich ein ganz norma- ler Mensch da, mit seinen Problemen, so wie sie jeder von uns hat, wenn auch nicht immer so extrem. Diese extremen Probleme, ich wiederhole mich, werden meistens nur durch Iso- lation hervorgerufen, die diese Menschen dann praktisch in Richtung Gewalt zwingen.

Mit meiner Form der Kommunikation geht es mir auch darum, intolerante zu toleranten Menschen zu entwickeln und zu erreichen, dass sie bereit sind, Gespräche zu führen, Pro- bleme auch visuell und schriftlich zu gestalten, ein bisschen mehr zu lesen und zu sehen. Das ist der Sinn der Sache AU.

C.D.: Du willst diese Menschen schon deshalb aus der Isolation herausholen, damit sie ihr Lebensumfeld und ihre Isolation verändern und in die Lage versetzt werden, ihre Situation überhaupt zu relativieren?

P.P.: Ja, in der Lage sind und die Möglichkeit haben, sich in unserer Kultur für gewisse Dinge zu engagieren.

C.D.: In den AU-Räumen in Regensburg war es sicher ähnlich. Dort hast du als Regisseur mit dem Publikum auch Aktionstheater gemacht, es zu Spielaktionen animiert, bis hin zu so pragmatischen Dingen wie die Unterschriftensammlung für den Erhalt der Kulturräume, die einer Tiefgarage weichen sollten. Nun bewegen sich solche AU-Aktivitäten doch sicher nicht im Rahmen der ökonomischen Zwänge, in die unsere Arbeit immer mehr eingebunden ist. Wirtschaftliche Rentabilität, Effizienz, das sind ja Forderungen, die in unseren Universitäten

auch zunehmend an die Geisteswissenschaften und Künste gestellt werden. Als Vorbild gilt oft Amerika. Das wird immer wieder genannt. Ich denke nicht, dass du mit deinen Aktivitäten einen solchen ökonomischen Zwang anstrebst, sondern in deiner Kunst frei davon agierst.

P.P.: Diese Frage ist mir ein bisschen verdächtig. Wir haben nichts zu tun mit Amerika.

C.D.: Ich habe Amerika nicht als Maßstab genannt, sondern sagen wollen, dass dieses Land häufig als Vorbild für ökonomisch effizientes und rentables Handeln genannt wird, auf allen Gebieten.

P.P.: Ich habe in dem Raum AU im Kulturzentrum damals versucht, gewisse Mittel für unsere Arbeit zu erhalten, mich aber nicht mit der Ökonomie, auch nicht mit der Wirtschaftlichkeit befasst. Jeder hätte seinen Beitrag geleistet. Wir haben immerhin 600 Leute gehabt, und hätten mit 2 oder 3 Mark pro Mitglied die Miete zahlen können, was im Grunde der Sinn der Sache war. Ich habe mich aber nicht nur für solche Dinge engagiert. Ich habe mich damals auch für die Erhaltung gewisser alter Gebäude, die einige Firmen eben aus ökonomischen Gründen, aus Gewinnsucht abreißen wollten, für die Altstadtsanierung eingesetzt. Kurz und gut, ich habe in meinem Team auch Leute gehabt, die Alternativen gefunden haben, und da hätten wir auch weitermachen können. Und dieses Kulturzentrum AU war eben nicht nur ein Zentrum der Kultur in Regensburg, sondern ein Zentrum, in dem wir Gespräche geführt haben über Alternativen zum vorgefundenen Raubbau an der Natur und an unserer Gesellschaft.

Ich halte es für wichtig klarzustellen, dass Wirtschaftlichkeit in der Kunst wirklich nicht verfolgt werden soll. Wirtschaftlichkeit ist vor allem ein Negativum. Wir müssen eine Verbindung herstellen zwischen Kultur und Politik. Der Politiker soll sich seinerseits eher an uns annähern. Und er soll wissen, dass sein kurzfristiges Denken für uns nicht gilt. Was wir gestalten, ist eine positive Äußerung für die ARTE UTILE, für diese sozialästhetische, nicht herkömmliche Kunst. Wir versuchen, gegen Missstände aufzurütteln und zu solchen Alternativen zu finden, die für die Zukunft wichtig sind. In diesem Sinne sind meine Vorstellungen von solchen Dingen wie beispielsweise die Forschung alle pragmatischer Art.

Und gleichzeitig muss ich auch sagen, wenn du zurück ins Mittelalter gehst oder ins Rinascimento, dann kannst du sehen, was diese Potentaten damals leisteten und riskiert haben. Hätten wir in der Gegenwart vergleichbare Risiken für die Kunst auf uns genommen, dann würden sich alle die Haare raufen. Wenn wir jetzt, 500, 600 Jahre später, diese großen Städte betrachten wie Florenz, Venedig, und ich denke auch an Genua, dann kann man sehen, dass

die gesamte Architektur damals mit ihren Kirchen, Plätzen und Palästen samt Denkmälern, Plastiken, Gemälden und Wohnhäusern von den bekanntesten Architekten und Künstlern ihrer Zeit gemacht worden sind. Das zieht heute eine ungeheure Zahl von Touristen an. Nehmen wir Florenz, das im Jahr über 70 Millionen Besucher hat. Die Touristen kommen, um diese wunderbare Schönheit zu betrachten. Über Venedig kann man kaum noch eine Statistik machen, so viele Leute sind es, die jährlich kommen. Genua hat etwa 20 Millionen Besucher.

Kurz und gut, man hat damals langfristig gedacht, nicht kurzfristig. Deswegen betone ich, auch heute sollten wir nicht diejenigen Künstler fördern, die leicht konsumierbar sind und daher auch leicht käuflich, mit denen also schnelle Gewinne erzielt werden. Man sollte eher danach fragen: Was kann er wirklich, wie wertvoll und glaubwürdig ist dieser Künstler, diese Künstlerin, und wie viel Gewinn bringt er oder sie in Zukunft für unsere Kultur. Vor allem die Glaubwürdigkeit ist für mich wichtig. Ich nenne hier bewusst nur ein paar Namen von Freunden und Kollegen, neben der früh verstorbenen Anna Oppermann Gordon Matta Clark und Günter Saree, Künstler wie Franz Erhard Walther, Jochen Gerz, Ugo Dossi, Reiner Wittenborn, Nikolaus Lang oder Timm Ulrichs. Von denen kann man sagen, dass sie glaubwürdige Künstler sind. Es gibt dagegen andere, mit denen ich mich nicht befasse, und deswegen möchte ich diese auch nicht erwähnen, weil das nicht positiv wäre.

Der Künstler wurzelt in der Gesellschaft, der Künstler arbeitet in der Gesellschaft, und seine Anlagen entwickeln sich in dieser Gesellschaft, in der er lebt. Dem gegenüber muss man aber auch gleichzeitig sagen, dass die Gesellschaft dort stirbt, wo es keine Kultur gibt. Das heißt: die Gesellschaft kann nur existieren, wenn die Kultur sie ernährt. Ihre kreative Anlage – und das ist wichtig – entwickelt sich vor allem in der Kultur, die sie umgibt. Und das bedeutet, dass wir heute immer mehr in einer „bankrottierten“ Gesellschaft leben, weil die Politiker, anstatt sich mit der Kultur zu verbinden, nur die Wirtschaftlichkeit beobachten und wirtschaftlich denken. Das ist natürlich das Adieu und das Aus für diese Gesellschaft. C.D.: In diese Richtung ging ja auch die Kunstvorstellung von Beuys, der die Menschen wieder zu einer Kreativität bringen wollte, die einfach unabhängig ist von jedem ökonomischen Zwang oder Druck.

P.P.: 1965, als ich dieses Manifest schrieb, habe ich nicht an Joseph Beuys gedacht, der damals noch immer mit Fluxus-Aktivitäten beschäftigt war. Auch später waren seine Gedanken nicht so pragmatisch wie meine. Seine theoretischen Äußerungen können wir mit meinen vergleichen.

Was ich an Beuys immer so geschätzt habe, das war sein Charisma. Er war wirklich eine große Kapazität, nur er hätte ein bisschen mehr pragmatisch denken sollen. Er hat von Träumen gelebt, zu viel! Da ich dagegen pragmatisch schaue und denke, sehe ich auch die Möglichkeit, meine AU-Gedanken zu realisieren.

C.D.: Diese leichte Produktivität vieler Künstler – unabhängig von ökonomischen Zwängen und Zielen – erinnert auch an die Kreativität eines Kindes. Kinder sind spielerischer kreativ als Erwachsene.

Derart „kindliche“ Kreativität kann man auch der Ästhetik deiner Werke ablesen. So hast du beispielsweise bearbeitete AU-Blätter in Rechtecke zerschnitten, in einen Eisenkoffer verpackt und dann dem Publikum die Möglichkeit gegeben, sie diesem wieder zu entnehmen und wie ein Puzzle neu zusammenzusetzen. Das soll doch zur Ergänzung, zur Vervollständigung des dargestellten Themas anregen, und damit zu seiner intellektuellen Verarbeitung?

P.P.: Auf jeden Fall kann man folgendes sagen: Alles, was ich gedacht habe, die AU-Blätter oder die AU-Grafiken, die Environments und vieles andere, dient für mich der Kommunikation. Das heißt, ich habe mit allen Werken, die ich gemacht habe, vom Möbel bis zum Environment oder Film, immer nur der Kommunikation dienen wollen, und ich will ihr auch immer noch dienen.

Die Möbel sind pragmatische Dinge, bequeme - so bequem, dass der Mensch, der sie benutzt, Lust bekommt, Gespräche zu führen. Environments sind für die reine Kommunikation geschaffen worden. Environments sollen auch unsere ursprüngliche Identität wieder hervorrufen. Ich habe mich bei der Gestaltung der Environments mit mythologischen Figuren und Zusammenhängen beschäftigt und so versucht klarzumachen, dass unsere Identität verloren gegangen ist.

Als eine zusätzliche Möglichkeit für die Kommunikation habe ich auch politische Themen wie Arbeitslosigkeit und ähnliches genutzt, und das immer nur, weil ich der Kommunikation dienen wollte. Und das ist meine primäre Sache, nicht nur die Puzzlestücke, sondern überhaupt die gesamte Struktur des AU-Gedankens ist immer präsent. Und was das Puzzle betrifft, das entspricht lediglich einer konzeptuellen, einer intellektuellen Aussage. Ich habe aber darüber hinaus mit allen möglichen Geschichten versucht, den Menschen klar zu machen, dass sie miteinander sprechen müssen.

C.D.: Nun hatten die Aktivitäten, zu denen du das Publikum animiert hast, zuweilen auch den Charakter von Spielen, noch einmal also diese nicht zweckgebundene Kreativität, die damit gefördert wird. Auch erinnern deine ästhetischen Objekte oft an Kinderspiele, etwa

das „Lexicon“ in Form einer Rechenmaschine, wie man sie früher benutzte. Auch treten Kinder gerne mit dreckigen Füßen auf weiße Laken. Sie setzen auch gern ein Puzzle zusammen oder kritzeln Blätter voll, wie in deiner „Schulklasse Käfig“. Kann man das so sehen?

P.P.: Ja, aber du zitierst damit immer nur einen Aspekt dessen, was ich gemacht habe. Du verweist auf ein Environment, in dem ich die Bänke dargestellt habe, in dem ich ein Buch entwickelt habe. Das war der „Raum AU“. Ich sagte aber, ich benutze jedes Mittel, um Gespräche zu führen. Danach, am Ende, werden die Resultate klar dargestellt, die nur möglich wurden, weil mehrere Leute gekommen sind. Mit einem Menschen alleine hätte ich nicht diese Situation erreicht. Dieser Schmutz und dieses Gekritzel sind für mich auch deswegen wertvoll, weil sie mit Händen und Schuhspuren vieler Leute entstanden sind.

Das heißt, dieses Treten auf diesem weißen Laken ist für mich wie das Treten mit einem schwarzen Bleistift auf ein weißes Blatt.

Das Gehen in einer Fußgängerzone ist ein Negativum, weil sich dort Leute aufhalten, die sich nicht kennen und zu hektisch ein bestimmtes Ziel erreichen wollen. Dagegen bedeutet das Treten auf dieses weiße Tuch etwas anderes. Sie kommen alle in diesen weißen stillen Raum, weil ich es so gestaltet habe, weil ich diesen Raum, diese Install-Aktion gestaltet habe. Sie sind neugierig, und es gibt diesen Hauch von Neugierde noch. Aber vor allem tue ich es, weil ich gerne möchte, dass diese Leute, die dieses Laken betreten, sich gleichzeitig in die Augen sehen und sich sagen: „Mein Gott, außer meiner Frau und außer meinen Kollegen gibt es noch andere Leute, mit denen ich reden kann!“ Und das sind die interessanten Auseinandersetzungen, die ich suche. Deswegen das Puzzle, deswegen dieses Treten, deswegen der mythologische Ursprung der Identität, deswegen also die große kulturelle Ausdehnung meiner AU-Gedanken.

Das Environment „Damokles“ entspricht solchen Vorstellungen genau. Die Arbeit ist im Auftrag der Art Basel '89 entstanden und befindet sich heute im Besitz des Kunstmuseums Luzern. Wer den fast 20 Meter langen Tunnel betritt und unter den drohend von der Decke herabhängenden spitzen Stäben hindurchgeht, wird mit einer physisch erfahrbaren Gefahr konfrontiert. Die Situation, in der er sich befindet, macht ihm bewusst, dass das Environment „Damokles“ die tägliche Gefahr, in der wir uns befinden, veranschaulicht und körperlich erfahrbar macht. Die Folge ist möglicherweise ein Schock, der dann das Gespräch mit anderen, die das gleiche Erlebnis hatten, erleichtert. Das ist auch eine Art, Kommunikation herzustellen.

C.D.: Ich habe ja genau den sozialästhetischen Charakter der Kommunikation beschreiben wollen, dass der so ist wie Kinderspiele, was durchaus nichts Abwertendes hat. Kinder kommunizieren freier als Erwachsene.

P.P.: Ganz ehrlich: Wir sind doch immer Kinder. Aber wie kommt es, dass diese Kinder, die du als besonders kommunikationsfähig bezeichnest, dann als Erwachsene so abstumpfen und nicht mehr zum Gespräch fähig sind? ... Machen wir etwas falsch?

Ich selbst habe nicht das Gefühl, dass ich etwas älter geworden bin, obwohl ich schon fast 60 Jahre alt bin. Ich denke immer, ich fühle mich genau so wie mit 15 oder wie mit 20, als ich dachte, Leute mit 50 sind alt. Und du merkst heute, dass, außer dass du ein paar Falten kriegst, du weiterhin genau so bist. Du hast genau so Lust – und ich ertappe mich oft dabei – etwas kindlich zu machen. Aber ich meine „kindlich“ im positiven Sinn.

Es ist sogar so, dass wir noch zum Teil Kind geblieben sind – und ich glaube, dass alle meine Kollegen, die ich schätze, einverstanden sind. Gerade als Erwachsene kindlich geblieben zu sein, kann nämlich mehr Reife bedeuten, die Phantasie wird dadurch noch ausdehnungsfähiger, interessanter. Denn ein Kind, das etwas macht, macht es unbewusst, es entwickelt etwas und weiß in den nächsten zehn Minuten nicht mehr, was es gemacht hat. Wir hingegen entdecken mit dieser kindlichen Beweglichkeit Gedanken, manchmal auch unsere Reife. Wir haben auch die Möglichkeit, unsere geistige Verfassung mit dieser kindlichen Beweglichkeit weiter zu entwickeln und weiter zu entfalten. Und pragmatisch wie wir sind, können wir als Künstler diese positive Impuls-Situation auch für ein gewisses Publikum entwickeln.

C.D.: Das Manifest AU - ARTE UTILE hast du in den 60er Jahren geschrieben. Nun entstanden in jener Zeit mit der neo-dadaistischen Avantgarde-Bewegung – beispielsweise Fluxus und Happening – Bestrebungen, Alltagsrealität und Kunst, auch Wissenschaft und Ästhetik, zusammenzuführen. Also, einfach ausgedrückt: Das Leben soll mit einbezogen werden. Ist es auch Dir ein Anliegen, Kunst und Leben miteinander zu verbinden? Ist für Dich dein Leben – im Haus kochen, im Garten arbeiten – auch Teil deiner Kunst?

P.P.: Ja, sowieso. Ich habe, als ich damals einzog, den Garten in einem fürchterlichen Zustand vorgefunden. Es war sehr viel Zement, es war teilweise auch asphaltiert. Ich habe damals unterschrieben, dass ich den Garten gestalten werde. Das habe ich dann auch gemacht und betrachte ihn heute als mein Kunstwerk. Genauso wie alle meine Räume.

Ich habe vor kurzem auf Sizilien bei Agrigent ein Anwesen, ein heruntergekommenes kleines Bauernhaus mit einem großen Grundstück, mit Oliven-, Mandel-, Orangen-Bäumen

und Weinbergen gekauft und entwickle jetzt ein Konzept, es in vergleichbarer Weise zu gestalten wie hier in Mitterfecking.

Als mein Kunstwerk betrachte ich auch diesen Raum hier, meinen Arbeitsraum, sowie die Räume oben. [...] Allerdings, gewisse Kompromisse muss ich schließen, ab und zu kommen auch meine Frau und meine Kinder, und die sind natürlich nicht immer mit meinen AU-Vorstellungen einverstanden. Aber sie akzeptieren sehr, was ich gestalte. Dieser Computer ist zur Zeit eine Belastung für mich, aber eben auch notwendig. Ich versuche, diesen Raum, in dem der Computer steht, so zu gestalten, dass auch der Computer selbst irgendwie eine Rolle in dieser Gestaltung spielt. Das soll heißen, dass ich versuche, ihn so in meine Welt zu integrieren.

Was Fluxus betrifft: Es war eine ganz interessante Zeit, die eben auch meine war. Ich akzeptiere Fluxus. Ich habe mich damit auseinandergesetzt, mich aber davon immer distanziert, deswegen auch dieses AU-Manifest, um genau zu erklären, was ich denke. Ich denke, dass alles mögliche Material zu benutzen ist, alle möglichen Situationen auszuschöpfen sind für die Kunst, aber in einer sozialästhetischen Form; der Sinn, das Ziel muss einfach sein, tolerant, liebevoll und kommunikationsfähig.

104 |

C.D.: Im Vorfeld der 68er Bewegung, so um 1965, hast du angefangen, dich auch mit Futurologie zu beschäftigen. So entstand beispielsweise 1966/67 der städtebauliche, utopische Entwurf „Genua soll überleben“, ein Versuch, die Stadt, aus der du kommst, für die Zukunft von der Verschmutzung von Luft und Wasser zu befreien. Die ökologische Breitenbewegung kam ja erst viel später. In den folgenden Jahren weiteten sich Deine Architekturentwürfe für die Zukunft auch auf Europa, ja auf die ganze Welt aus. Immer wieder Deine AU-Projekte gegen Naturverschwendung, Zersiedelung, Verkehrsterror als Auseinandersetzung mit dem, was du beobachtet hast. Glaubst du daran, dass solche Impulse zu einer Erneuerung in der Kultur führen, dass die Kunst zu einer Metamorphose der Gesellschaft führen kann?

P.P.: Von diesem Standpunkt aus kann ich dir antworten, dass das auch Utopie ist. In diesem Punkt bin ich vielleicht doch wie Joseph Beuys, indem ich oft träumen möchte. Aber diesen Gedanken der Metamorphose habe ich mitgemacht, weil ich fest daran glaube, dass meine Überlegungen zur Rettung der Zukunft irgendwann notwendig sein können.

Ein Künstler muss sich nicht nur mit Ästhetik befassen und etwas produzieren, sondern auch die allgemeinen Probleme seiner Zeit vor Augen haben. Nur so kann er bewusst die gesamte Perspektive seiner Gegenwart aufnehmen und sie aus immer neuen Blickwinkeln für das Publikum ausleuchten. Das heißt: im Grunde ist wichtig, dass ich die gesamte Palette

der Alternativen wahrnehme. Und mit dieser Futurologie habe ich natürlich irgendwo etwas angezapft, das für mich wichtig war, um für die Gegenwart etwas zu bewegen.

Im Zusammenhang mit diesen futurologischen Untersuchungen, die ich anhand von Lektüre und fremden Forschungen betrieben habe, um Alternativen zu finden, habe ich auch die Gegenwart - mit Möbeln und bestimmten anderen Dingen - etwas weiter perfektioniert. Ich rede hier übrigens immer von meinen subjektiven Vorstellungen.

Ich versuche, dieser Gesellschaft klarzumachen und zu sagen: So geht es nicht, so kann man nicht weitermachen, und so kann man schließlich überhaupt nichts mehr.

Und deswegen entwickle ich zusammen mit dieser Gesellschaft jetzt eine Kultur oder Kunst, die sich tatsächlich in ganz anderen Dimensionen und Formen gestalten kann.

Immer Kultur, aber sozial, mit gewissen Voraussetzungen.

C.D.: Nun bezieht sich die Gesellschaftskritik heute bei Künstlern wie Jochen Gerz beispielsweise nicht mehr nur auf konkrete politische Ereignisse oder gesellschaftliche Probleme. Gerz hat sinngemäß einmal gesagt: Es gibt zwei Dinge, die wir kaum noch entsorgen können, den Atommüll und unsere Kultur. Hast du Verständnis für eine solche radikale Relativierung unserer Kultur bis hin zu ihrer Ablehnung, die an eine bessere Gesellschaft kaum noch glaubt?

P.P.: Wir haben diese Kultur allerdings. Wenn wir gar nichts unternehmen, dann akzeptieren wir sie so, wie sie ist. Ich bin aber der Meinung, wir müssen versuchen, diese Müllsituation aufzulösen und eine neue Ordnung zu gestalten. Nur so kann man tatsächlich gewisse Dinge positivieren. Atommüll ist da - aber wir können blockieren und zu verhindern versuchen, dass diese Atompolitik immer weiter ausgedehnt wird, daß immer mehr und noch mehr Atommüll entsteht. Was wir haben, ist schon wahnsinnig viel - und auch in der Kultur gibt es zu viel, viel zu viel Müll.

C.D.: Du wolltest ihn doch mal unter einer Autobahn vergraben. Existiert solch ein Projekt?

P.P.: Ja. Es ist ein Projekt, in dem es um diesen nicht mehr recyclebaren Müll geht - aber nicht um Atommüll. Atommüll ist Atommüll, und es ist gefährlich, schon darüber zu sprechen, also schweige ich lieber. Es gibt keine Lösung dafür, es sei denn, es findet sich ein sicherer Ort, ihn endzulagern. Wie sicher solch ein sicherer Ort sein kann, bleibt fragwürdig, aber wir haben die Möglichkeit dieser Gefahr bewusst zugelassen, nun müssen wir sie auch in Kauf nehmen.

Nicht mehr recycelbaren Müll dagegen kann man versuchen, in riesigen Zementröhren unter den Autobahnen zu vergraben, um ihn dort kilometerlang unter dieser Zementschicht

als Recyclebahn zu benutzen: Nämlich die fruchtbare Erde unter den Autobahnen heraus- holen und sie dazu benutzen, verseuchten Boden zu sanieren und unter den Autobahnen dafür diesen nicht recycelbaren Müll zu deponieren.

C.D.: Man hat dich in der Literatur auch vielfach als Konzeptkünstler bezeichnet. Schneckenberger etwa tat es, weil dein eigentliches Werk im Kopf des Betrachters entsteht, dessen wahrnehmende und intellektuelle Verarbeitung es erst vollendet. Nun vollziehen aber viele Konzeptkünstler ihre Gesellschaftskritik nicht auf der Ebene der tatsächlichen ästhetischen Ereignisse selbst, sondern auf der prinzipiellen Ebene der Kommunikations- bzw. Denkstrukturen. Joseph Kossuth, der fast schon linguistisch und sprachphilosophisch an die Sache herangeht, ist dafür ein extremes und deshalb besonders deutliches Beispiel. Das heißt in solchen Fällen: Nicht die im Kunstwerk artikulierte Bedeutung ist wichtig, sondern das Insistieren auf dem Prozess, in dem die Bedeutung entsteht. Auf die ganz unterschiedlichen Qualitäten von Realität, Zeichen und Wahrnehmung wird hingewiesen. Daraus folgt bei solchen „prinzipiellen“ Konzeptkünstlern oft, dass bei ihnen Sprache aus dem traditionellen Bedeutungszusammenhang genommen wird oder sogar nur noch „autoreferentiell“ auf sich selbst verweist. Die Sprache hat dadurch einen dekorativen, materialen Eigenwert bekommen und bedeutet nichts mehr. Jiri Kolars Schriften etwa sind unlesbar. In der „konkreten“ und in der „visuellen“ Poesie findet man zuhauf solche Beispiele.

Jochen Gerz, gerade als engagierter Künstler, hat mit seinen Werken der „visuellen Poesie“ das Versagen der Sprache dargestellt – sie leistet die angemessene Mitteilung nicht. Deine Texte allerdings sind zwar „visuell“ behandelt und nach graphischen Gesichtspunkten gesetzt, präsentieren aber keine völlig sprachentleerte Kalligraphie. Sie transportieren immer noch Inhalte. Die Sprache als Verweis und Gefäß für Ereignisse und Gedanken ist von dir nicht aufgegeben - wie das jedoch die analytischen Konzeptkünstler machen. Könntest du dir einen solchen Verzicht auf Inhalte - beispielsweise Ereignisse aus der Weltgeschichte – aber irgendwann vorstellen? Könntest du Sprache zum Zweck der Mitteilung von vorgegebenen Inhalten ganz aufgeben?

P.P.: Absolut nicht. Das ist einfach nicht meine Sache, und ich kann mir das nicht vorstellen, weil es mir nicht möglich ist. Ich benutze natürlich einen Text zusammen mit seiner Visualisierung. Das ist auch wichtig. Ich kann mir aber keine visuelle Form ohne Inhalte vorstellen. Als ich mir als junger Mensch mit einer Freundin den Mond liebevoll angeschaut habe, konnte ich mir das nicht ohne ein paar zusätzliche Worte vorstellen. Ich habe immer versucht, Visuelles und Inhaltliches miteinander zu verbinden. Weil sie ein und dasselbe sind.

Schrift war ursprünglich Bilderschrift, also die visuelle Darstellung eines Gegenstandes. Einfach, um etwas mitzuteilen. Ich kann natürlich auch einen bedeutungslosen Satz schriftlich oder visuell darstellen, aber ich bin sozial zu engagiert, um meine Zeit mit solchem Unsinn zu vergeuden.

Ich kann das nicht, vielleicht, weil ich immer gerne mit sachbezogenen Begriffen umgegangen bin. Ich habe außerdem immer darauf gesehen, dass man zur Betrachtung auch die Aktion ergänzt, die Aktion kann auch schon in den Wörtern enthalten sein. Du kannst unheimlich viel damit erreichen. Wenn du beispielsweise mit einer Frau sprichst, dann kannst du auch mit Worten erotisch auf sie einwirken, das ist dann auch eine Handlung. Wenn du einen schönen Menschen nur ansiehst, so entsteht daraus noch keine Aktion. Die Aktion entsteht nur aus einer bestimmten inhaltlichen Position heraus. Ich war schon immer davon überzeugt, darauf nicht verzichten zu können. Ich habe deswegen auch in meiner früheren Zeit schon viele Gedichte, Erzählungen, Essays und Geschichten für Drehbücher geschrieben. Diese Texte handelten dann fast immer von sozialen Dingen. Was Kossuth, Jiri Kolar und andere betrifft, die haben natürlich solche Art Schriften für ihre visuelle Darstellung benutzt. Ich aber benutze diese Schriften in ihrer visuellen Situation gleichzeitig als Transporteur für meine Thematik. Ohne die kann ich kaum denken und gestalten.

C.D.: Um noch einmal auf die Konzeptkünstler im engeren Sinne zurückzukommen: Sie sind oft skeptisch gegenüber dem Museum als traditioneller Kulturinstitution. Dennoch sind sie auf Museen und Galerien als Orte des Austausches und auch des Marktes angewiesen. Welche Bedeutung hat das Museum als Kommunikations- und Bildungseinrichtung für Dich?

P.P.: Ich finde, dass die Museen immer noch elastisch sein können, sofern sie nicht abhängig von den Galerien sind, was ich heutzutage eigentlich immer erwarte. Von daher ist das Museum einfach die Rettung für unsere Kultur. Auf jeden Fall ist es so, dass sich das Museum nicht bei den Galeristen anbieten muss, noch muss es sich vor ihnen prostituieren. Die Kultur-Kunst soll selbst diktieren, wo es lang geht, und sich nicht mit wirtschaftlichen Leckerbissen verführen lassen. Kunst und Kultur sollten im Grunde immer unabhängig sein. Unabhängig zu sein bedeutet, das Museum - das heißt die Kunsthistoriker, die es managen - sollte direkt zum Künstler gehen und keine Gespräche mit den Galeristen führen.

Sponsoren soll es auch geben, warum nicht? [...] Sie werden dankbar in Katalogen und Büchern erwähnt, aber sie sollten sich nicht einmischen, absolut nicht! Andernfalls sollen sie weiter ihre Golf- oder Tennisklubs sponsern. Für mich ist eine Kunstgalerie eine sehr gute Sache, wenn sie anständig ist, aber die meisten machen automatisch Druck auf die Museen,

um ihre Geschäfte besser herauszustellen. Und du kannst sie nicht zwingen, etwas anderes zu machen. Warum auch? [...]

C.D.: Du würdest also sagen: Die Institutionen sind im Prinzip gut, aber sie müssen verändert werden?

P.P.: Sie müssen unabhängiger und freier werden. Das ist natürlich gerade jetzt schwierig wegen der knappen Mittel. Aber auch wenn Firmen, wie etwa Siemens, bereit sind, sich als Sponsoren zur Verfügung zu stellen, dann müssen sie, wie ich schon sagte, dem Kunsthistoriker, den Kunstmanagern dieser Institutionen freie Hand lassen. Doch ich betone nochmals, sie sollten nie die Galerien einbeziehen und sich von Galerien unterstützen lassen. Die Kunstgalerie hat total andere Maßstäbe. Auch eine vorzügliche Galerie, und ich kenne viele, die sehr anständig sind, kann dich praktisch vergiften oder verseuchen - was einfach die wahre Kunst betrifft, was Freiheit und was Unabhängigkeit angeht.

C.D.: Noch einmal zurück auf dein Verhältnis zur Sprache und zur Schrift. Die Sprache als Gefäß für vorgegebene Inhalte würdest du von dir aus nicht preisgeben, hast du vorhin gesagt.

P.P.: Ja, das ist auch richtig so!

C.D.: Sie ist bei dir das Medium für das, was zwischen den Menschen stattfindet: Kommunikation.

P.P.: Richtig! Dazu benutze ich die Sprache.

C.D.: Die Lettern, mit denen der Dichter oder Künstler sich die Welt zusammensetzt, machst du auch für den Normalmenschen „nutzbar“, indem du benutzbare Möbel entwirfst in der Form von Buchstaben. Buchstaben werden so zu sehr gut funktionierenden Gebrauchsgegenständen. Sollen diese Möbel als Allegorie oder Symbol dafür stehen, wie nützlich Kunst sein kann?

P.P.: Ja, das könnte schon sein. Das ist richtig. Aber ich muss jetzt noch einmal in die Zeit vor meinem Manifest zurückkehren. Damals war ich doch noch ein herkömmlicher Künstler, und ich sah, dass es wichtig war, zunächst die Reaktion der Leute zu beobachten. Ich bemerkte, dass sie am Anfang nicht die Kunst sahen, sondern nur, dass das, was ich da machte, ein Buchstabe war. Aha, das ist ein R. Aha, dies ist ein P. Aha, dies ist ein A. Und diese konkretisierenden Äußerungen habe ich benützt, so steht z.B. das acht Meter hohe „S“ in Slovenj Gradec für Slovenien und das „H“ im Stadtpark von Regensburg für Hoffnung. [...] Übrigens, Hoffnung. [...]

Hoffnung haben wir alle und müssen wir alle haben, wenn wir sehen, dass die Gesellschaft fortwährend kulturell bankrottiert. [...] Und dann bin ich von dieser frühen Zeit der Buch-

staben immer mehr zu ganzen Gesprächen übergegangen; von diesen habe ich mich dann anregen lassen, um sie für größere Gestaltungen, Environments, Räume, eigene Drehbücher weiter zu entfalten.

C.D.: Hoffnung ist auch der Titel eines großen Environments, das zuerst im Museum „Cordon Haus“ in Cham, dann in der alten Kirche in Langenfeld installiert worden ist.

P.P.: Ich tue alles, um die Leute nachdenklich zu machen, bis zu dem Punkt, dass ich sie auf ihre leichtsinnige Weise zu denken aufmerksam mache. Wir müssen uns doch wenigstens für zehn Minuten dessen bewusst werden, dass es noch eine Gesellschaft gibt, in der unsere Kinder weiterleben werden, dass wir langfristiger denken müssen. Für mich ist das einfach lebensnotwendig. Ich kann mir die Gleichgültigkeit von vielen Leuten einfach nicht vorstellen, die sagen, ich lebe jetzt, und es ist mir wurscht, was danach kommt. Das sehe ich überhaupt nicht ein. Ich will nicht, dass es solche Leute gibt. Deswegen beschäftige ich mich ständig mit der heutigen Situation, und ich denke, wenn ich etwas tue, dann tue ich es auch nur, weil ich annehme: Mit meinen Mitteln kann ich etwas erreichen. Deswegen gibt es auch so viele verschiedene Kunstimpulse in meiner Sozialästhetik, denn mit dieser Form kann ich die einen anpacken, mit jener die anderen. Das ist auch die positive Ursache für die Vielfältigkeit meiner Kultur, meiner Gedanken und Kommunikationsformen, das ist sehr wichtig. Ich weiß, dass ich oft langweilig bin, ich weiß, dass ich manchmal wahnsinnig lästig sein kann. Aber ich will auch die schwierigen, die sturen Leute erreichen, oft sind das auch kinderlose, egoistische Leute, die so denken: „Was geht mich die Zukunft an!“

C.D.: In der Tat: Das denken oft auch die Politiker, das denken im Alltagsleben eigentlich alle.

P.P.: Ja die Politiker sowieso, aber das muss nicht sein. Wir haben eine Verantwortung gegenüber dieser Erde. Wir sind hoch entwickelte Länder, denn wir sind diejenigen, die die ganzen Schäden verursacht haben, nicht die anderen! Das ist also der Punkt, an dem ich sage: Vernunft, Liebe, Toleranz, gut ... aber Kommunikation, immer miteinander reden, das ist die eigentliche Alternative und das Wichtigste in einer Zeit der zunehmenden Isolation.

¹ Gespräch von Pino Poggi mit Christiane Dierks im Oktober 1997 in Mitterfecking.

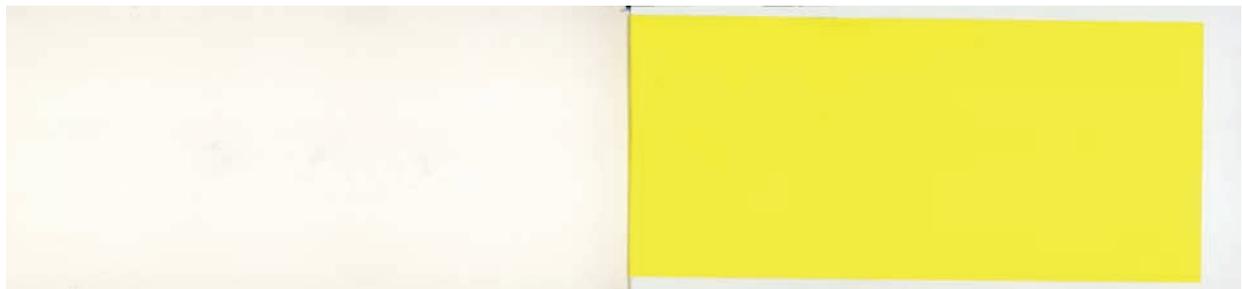
Abbildungsnachweis

Aus folgenden Publikationen wurde entnommen:

- 1 Jochen Gerz, *Kulchur piece 5*. Luzern, 1979, o. S.
- 2 Jochen Gerz, *Texte*. Bielefeld, 1985, S. 193
- 3 Jochen Gerz, *Res Publica ...*. Ostfildern/Ruit, 1999, S. 41
- 4 Jochen Gerz, *Annoncenteil*. Neuwied und Berlin, 1971, o. S.
- 5 Ebenda, o.S.
- 6 Ebenda, o.S.
- 7 Ebenda, o.S.
- 8 A. a. O. (Nr. 3), S. 67
- 9 http://www.kunst-und-kultur.de/Museumsdatenbank/a_pics/232/11400/ausstellung.jpg, 30. 08. 2005, 10.00 Uhr
- 10 Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris, 1998, o. S.
- 11 Jochen Gerz, Esther Shalev-Gerz, *Das Harburger Mahnmal gegen Faschismus*. Ostfildern/Ruit, 1994, S. 36
- 12 Ebenda, S. 91
- 13 Ebenda, S. 37
- 14 Helmut Schneider (Hrsg.), *Pino Poggi*. München, 1986, S. 15
- 15 Ebenda, S. 11
- 16 Ebenda, S. 30
- 17 Ebenda, S. 37.
- 18 Lenbachhaus und Autoren [Pino Poggi u.a.] (Hrsg.), *Arte Utile*.AU, München o. J. [1976], S. 114
- 19 Tony Godfrey, *Conceptual Art*. London, 1993, S.11
- 20 Walter Grasskamp, Molly Nesbit, Jon Bird (Hrsg.), *Hans Haacke*. London [u.a.], 2004, S. 36
- 21 Ebenda, S. 50
- 22 Ebenda, S. 50
- 23 Ebenda, S. 58
- 24 A. a. O., (Nr. 18), S. 90
- 25 Engelhornstiftung und Autoren [Pino Poggi u.a.] (Hrsg.), München, o.J. [1978], S. 66
- 26 A. a. O. (Nr. 20), S. 13
- 27 http://www.cuboidal.org/photos/2004/05/22/IMG_5861-medium.jpg, 9. 07. 2005, 17.00 Uhr
- 28 Pino Poggi, *Everything is different without the Blueness of the sky ...*, *Ausstellungskatalog, Retrospektive 1962-2000*, Slovenj Gradec, 2004, S. 157
- 29 Ebenda, S. 181

Die übrigen Aufnahmen stammen aus der Universitätsbibliothek Oldenburg
Fotograf Kim Braun: Abb. 30-47
Fotograf Jernej Kozar: Abb. 48

Anhang



| 115

Abb. 30: Jochen Gerz, Edition „Ein Tag, ein Monat, ein Jahr“, ca. 1984

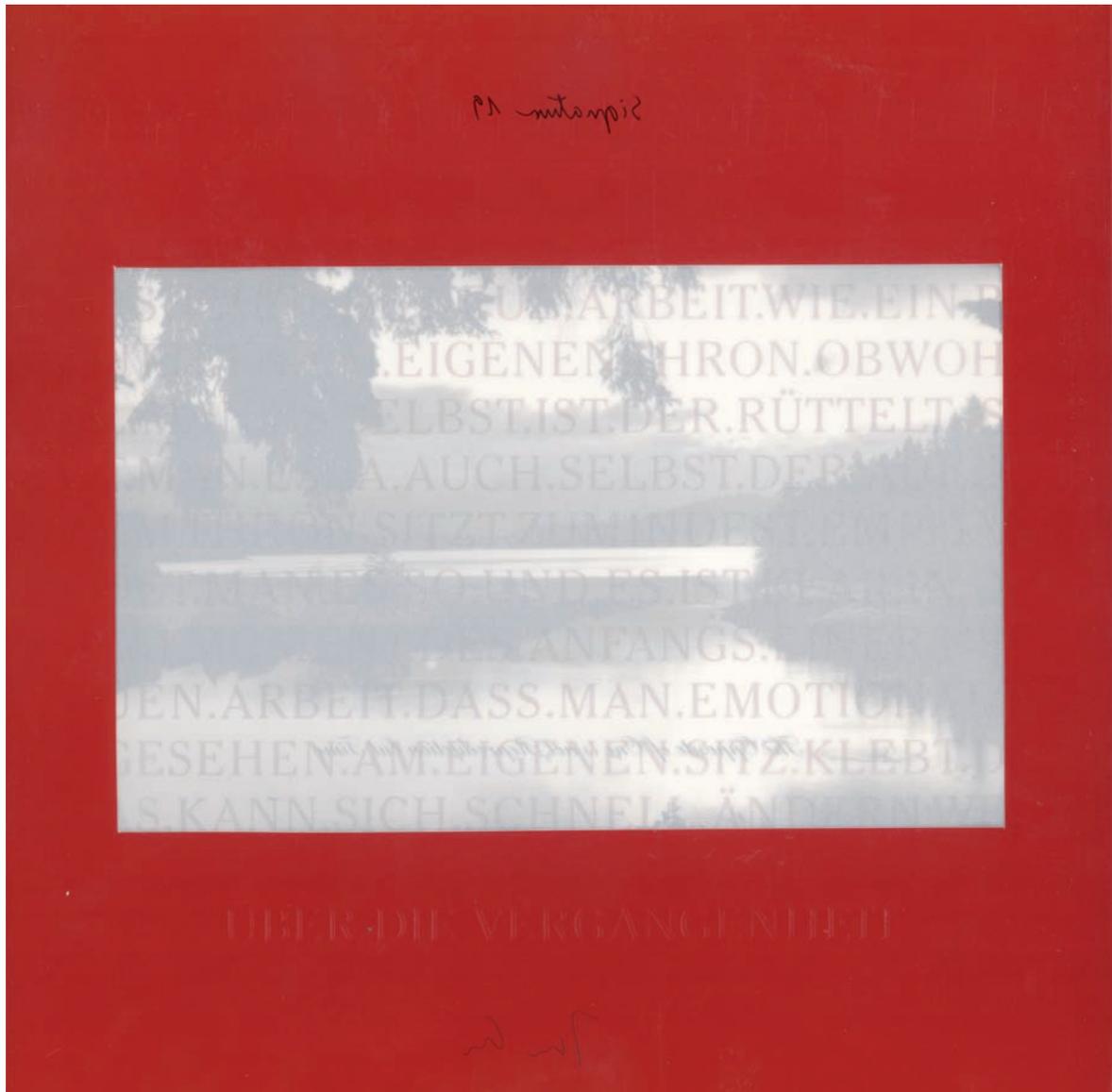


Abb. 31: Jochen Gerz, Edition "Über die Vergangenheit", 1993

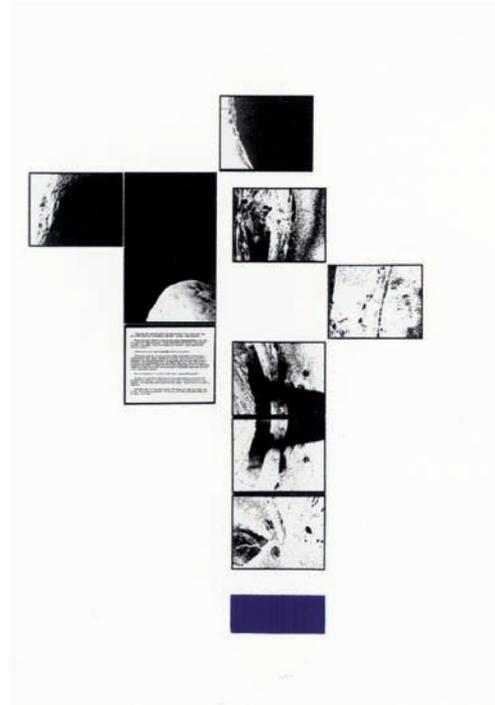
IM.VERGLEICH.ZU.DEM.WAS.MAN.GEM
ACHT.HAT.GLEICH.WAS.MAN.SELBST.D
AVON.HÄLT.SCHEINT.JEDER.NEUE.VE
S...EUL.ARBEIT.WIE.EIN.P
...EIGENEN.THRON.OBWOH
...SELBST.IST.DER.RÜTTELT.S
T.MAN.E.S.A.AUCH.SELBST.DER.AU
...IM.THRON.SITZT.ZUMINDESTEIN
...ET.MAN.E.S.O.UND.ES.IST.KLAR.I
...MOMENT.DES.ANFANGS.EINER
...UEN.ARBEIT.DASS.MAN.EMOTIONA
GESEHEN.AM.EIGENEN.SITZ.KLEBT.D
AS.KANN.SICH.SCHNELL.ÄNDERN.WE
NN.DIE.ARBEIT.ERST.EINMAL.BEGON
NEN.IST.UND.SELBST.SCHON.GENUG.V

| 117

Abb. 32: Jochen Gerz, Edition "Über die Vergangenheit", 1993



*Abb. 33: Jochen Gerz, Esther Shalev-Gerz,
Edition „Blau oder das wirkliche Leben“,
1991, monochrome Farbtafel*



*Abb. 34: Jochen Gerz, Esther Shalev-Gerz,
Edition „Blau oder das wirkliche
Leben“, 1991, Tableau*



Abb. 35: Pino Poggi, Pentale, 1982



Abb. 36: Pino Poggi, Pentale, 1982

120 |



Abb. 37: Pino Poggi, Pentale (Zelt), 1982



Abb. 38: Pino Poggi, Pentale (AU-Blatt), 1982



Abb. 39: Pino Poggi, Pentale, Straßenausschnitt (Video), 1982



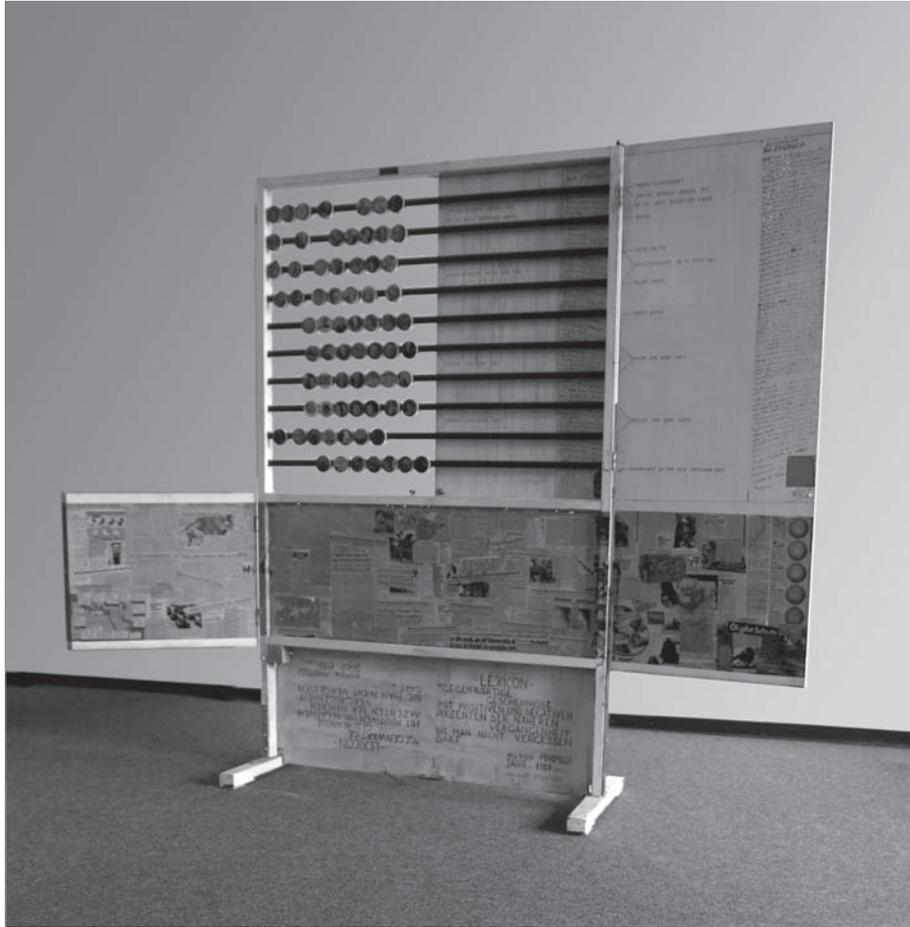
Abb. 40: Pino Poggi, Reichsgesetzblatt 1910-1949, 1968



Abb. 41: Pino Poggi, „Kriegsbücher schneide ich so ...“, 1968



Abb. 42: Pino Poggi, Sedia, 1972



| 125

Abb. 43: Pino Poggi, *Lexikon*, 1980

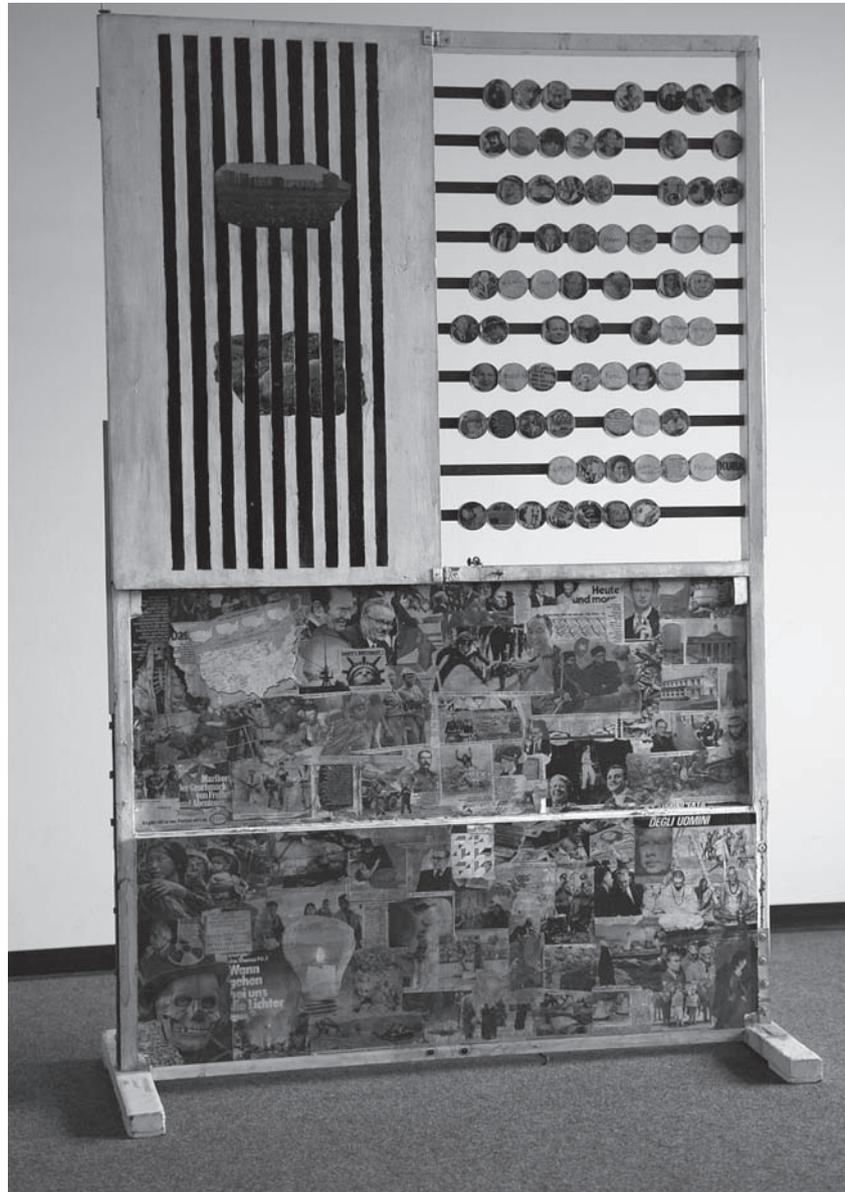


Abb. 44: Pino Poggi, *Lexikon*, 1980



Abb. 46: Pino Poggi, *Lexikon* (Ausschnitt), 1980



Abb. 48: Pino Poggi, Vertumnus, 2005