

Heijo Hangen 2008 eine Ausstellung unter dem Titel „Heijo Hangen zu Besuch bei der Bildhauerfamilie Cauer, dem Maler Carl Kastenholz und der Glaskünstlerin Ida Paulin im Schlossparkmuseum“ initiiert.

Was uns die lobens- wie auch sehenswerte Publikation zum Schaffen der Ida Paulin vor Augen führt, ist um eine aufschlussreiche Darstellung des vielfältigen Œuvres (inklusive wichtiger Lebensstationen und – wenngleich schmaler – Bibliografie) einer ebenso talentierten wie engagierten Künstlerin bemüht. Und doch – und das ist vielleicht typisch für Biographien von Frauen dieser Zeit, zumal wenn sie auch noch Künstlerinnen sind, bleibt eine Reihe an Fragen unbeantwortet. So jene nach den Gründen des so überraschenden wie vehementen Bruchs der Künstlerin mit der Moderne. Innere Emigration? Frustration ob der zerstörten Utopie? Weg des geringsten Widerstandes? Hier hätte der Leser sich, gerade da das Publikations-Projekt in Zusammenarbeit mit noch lebenden Angehörigen verwirklicht wurde, ein Mehr an Aufklärung gewünscht, hätte gern mehr vom Denken und Fühlen einer Ausnahme-Künstlerin wie Ina Paulin angesichts des Dritten Reiches erfahren.

RÜDIGER MÜLLER
Köln

Klaus Herding: 1968 Kunst Kunstgeschichte Politik; Frankfurt Main: Anabas Verlag 2008; 70 S., Abb.; ISBN 978-3-87038-379-4; € 16,80

Das Jahr 1968 hat sich im kollektiven Gedächtnis längst seinen festen Platz als imaginäre Demarkationslinie für den gesellschaftlichen Wandel innerhalb der bewegten 60er Jahre gesichert. Das Phänomen „68“ wird allerdings nach wie vor im Hinblick auf Ursachen und Wirkung ausgesprochen kontrovers diskutiert. Studien zur Kunst dieser Umbruchsphase sind im ansonst großen Angebot der Publikationen jedoch unterrepräsentiert, wiewohl das Faktum einer wechselseitigen Durchdringung von Kunst, Alltag und Politik im Bewusstsein durchaus präsent ist. Da sich das legendäre Jahr der Revolte nun zum 40. Mal jährt, ist dies ein willkommener Anlass für Autoren und Verlage, sich dem Thema abermals zuzuwenden.

Dies ist die Ausgangslage für den Kunsthistoriker Klaus Herding, der sich rückblickend dem Mythos 68 nähert und nun seinen kleinen Essay „1968 Kunst – Kunstgeschichte – Politik“ veröffentlicht hat. Inwieweit er mit seinem Buch die erwähnte Lücke zu füllen versteht, wird zu erörtern sein.

In seiner 70 Seiten umfassenden Schrift verlagert Herding zunächst einmal die Analyse der Wandlungsprozesse jener Jahre auf das Feld der bildenden Kunst. Während die symbolträchtige Jahreszahl den historischen Bezugspunkt seiner Publikation bildet, stecken die drei Leitbegriffe im Titel schlagwortartig das Terrain der Untersuchung ab. Damit nimmt sich Herding nicht eben wenig vor, zumal er sich dem weiten Thema in der eher knappen Form des Essays nähert. Den Perspektivwechsel der Annäherung begründet er im weiteren Verlauf mit dem „zeitlichen Vorrang der musikalisch-literarisch-künstlerischen Bewegung vor den politischen Erneuerungs-

kräften“ (S. 12). Diese Kernthese spitzt er schließlich auf die paradox klingende Aussage zu: „Die 68er Kunst ist jedenfalls längst vor 1968 entstanden“ (S. 14).

Es ist diese Akzentänderung, die seine These auf den ersten Blick vielversprechend macht. Wo gemeinhin eher nach dem Einfluss der gesellschaftlichen Umbrüche auf die Kunst um 1968 gefragt wird, geht Herding von der Annahme aus, dass die Kunst selbst Beeinflusserin ist. Doch lauert in der Engführung künstlerischen Ausdrucks auf das assoziationssträchtige Datum „68“ auch die Gefahr nachträglicher Vereinnahmung.

Eine Rechtfertigung für diese Blickverschiebung, obwohl „der Focus der Bewegung von 1968 kaum auf dem Feld der bildenden Kunst“ gelegen habe, wie er selbst einräumt (S. 7), leitet Herding aus der Bedeutsamkeit der „ästhetischen Existenz“ für die spezifischen Lebensstilprojekte jener dynamischen Dekade ab. Diese stand in Konkurrenz zur „ethischen“ Existenz.

Das Spannungsverhältnis dieser beiden opponierenden Existenzformen macht für ihn den Kern der Bewegung aus, was nach seiner Ansicht im Slogan „die Phantasie an die Macht“ mündete (S. 9f.). Es wäre für den philosophisch nur mäßig gebildeten Leser eine Hilfe gewesen, die Begrifflichkeit deutlicher abzuklären. Greift Herding hier auf Kierkegaard zurück? Wird die Gegenübersetzung eher im vulgärphilosophischen Sinne gebraucht? Ist schlicht ein bestimmter Lebensstil damit gemeint?

Als bekennender 68er beansprucht der Autor überdies, die Rolle eines Zeitzeugen einzunehmen. So fügt er als Beitrag zu einer „Oral history“ persönliche Erinnerungen in seinen Text ein und spricht sich bewusst für eine subjektive Annäherung an das Thema aus. Seine Ziele steckt er hoch: „Möge diese Schrift dazu beitragen, dass die Historiker von 1968 eine bessere Grundlage vorfinden“ (S. 5). Schon hier darf Zweifel angemeldet werden, ob im strengen Sinne überhaupt von „Oral history“ gesprochen werden kann, da diese eigentlich den eher unterprivilegierten Schichten der Gesellschaft die Teilhabe an Geschichtsüberlieferung ermöglichen sollte.

Die Authentizität seiner Erfahrungen markiert der Autor auf sprachlicher Ebene dabei zuweilen durch den Rückfall in den Polit-Jargon der Protestbewegung jener Jahre. Es wirkt auf den heutigen Leser allerdings recht überholt und befremdlich, wenn die Künste als die eigentlichen „Produktivkräfte“, die Revolte als ein „Überbauphänomen“ charakterisiert werden oder der Autor zur Schelte des „Establishment“ ausholt.

In bewusster Analogie zu den angestrebten politischen Veränderungen spricht Herding von einer „ästhetischen Aufsprengung“ (S. 37) in der Kunst des fraglichen Zeitraumes, was er mit 5 Thesen zu belegen versucht. Auf ihre Kerngedanken verschlankt geht es in These 1 um das Verhältnis von High and Low, in These 2 um die Öffnung der Gattungsgrenzen, in These 3 um die Überwindung der kulturellen Grenzen, in These 4 um die Erweiterung der Sinneswahrnehmung, und in These 5 um die weltweite Demaskierung von Herrschaftssystemen.

Tut man dem Autor Unrecht, wenn man angesichts dieser Thesenübersicht Originalität und innovative Ansätze vermisst? Herding bündelt lediglich Merkmale, die

zum Gestaltungskanon der 60er Jahre schlechthin gehören. Daran ändert auch nichts, dass jede These verknüpft wird mit einem Zusatz, der ihre Langzeitwirkung bis in aktuelle Zeit postuliert.

So ist es beileibe keine neue Einsicht, dass die 60er Jahre sich durch eine Annäherung von Hochkultur und Konsumkultur auszeichnen (vgl. These 1). Immerhin verdankt die pop culture diesem Umstand ihren Namen. Auch die Prägung der Lebenswirklichkeit durch zunehmend ästhetische und utopische Aspekte ist für diesen Zeitraum keine neue Erkenntnis. Wenn Herding diese These nicht nur mit Werken von Warhol, dem Superstar der Pop Art, sondern auch mit solchen des Stardesigners Luigi Colani illustriert, so mag das angesichts ihrer Popularität plausibel, aber nicht gerade mutig sein.

Auch ist das Wesen des Design ja bereits per se bestimmt durch die Annäherung von Ästhetik und Gebrauchswert. Was heute neudeutsch Design heißt, nannte man vorher schlicht „Kunstgewerbe“. Nicht die Tatsache also, dass es via Design eine Konvergenz von High und Low gibt, ist das wirklich Interessante an den 60er Jahren, sondern das Ausmaß, in dem diese Durchdringung sich vollzog, was wiederum einen Rückschluss auf die veränderten Gesellschaftsverhältnisse zulässt.

Auch die übrigen Thesen bergen keine grundlegend neuen Ansätze. Sie variieren Aspekte, die man stringenter unter den Stichworten „Intermedialität“ (These 2) und Transform (These 2 und 4) hätte behandeln können. Diesbezüglich sei verwiesen auf die Auslassungen von Gottfried Boehm, der in einem Textbeitrag von 1992 den Leitbegriff „Transform“ für ein Verständnis der Kunst des 20. Jahrhunderts eingehend behandelt.¹ Gerade die 60er Jahre bieten Paradebeispiele für die Entstehung neuer, gattungsübergreifender Werkformen. Objektbilder, Installationen, Happenings, Environments, sie alle sind Ergebnisse umfassender Transformationsprozesse.

Hier spätestens hätte es sich angeboten, die künstlerischen Avantgarden der 60er Jahre zu besprechen. Doch muss man erkennen, dass Herding zwar von „Kunst der Jahre vor 1968“ spricht, ein ebenso weiter wie vager Terminus, aber nur einen bestimmten Ausschnitt davon im Blick hat. Quasi unter der Hand lässt er den Zeitraum, der behandelt wird, schrumpfen. Spätestens auf S. 15 wird von der Spanne zwischen 1963–1967 gesprochen.

Daraus resultiert die letztlich unverständliche Einschränkung auf (zu) wenige Facetten des damaligen Kunstschaffens, vorrangig der Pop Art in ihrer eher plakativen Variante und ihrem psychedelischen Abkömmling. Diese Einschränkung wiegt um so schwerer, als dass gerade die Kunstströmungen oder Gruppierungen außen vor bleiben, deren Ideen und Aktionen die fundamentalen Änderungen des wilden Jahrzehnts teils vorbereiten, teils vorwegnehmen und die damit bestens geeignet wären, Herdings Ausgangsthese von der Vorreiterrolle der Kunst gegenüber der Politik (S. 11) zu bestätigen. Waren es doch die Vertreter des Nouveau Réalisme, des Neo-Dadaismus und der Fluxusbewegung, deren grenz- und gattungsüberschreitenden Wer-

1 GOTTFRIED BOEHM: Bilder jenseits der Bilder. Transformationen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert; Ausst.-Kat. Kunstmuseum und Kunsthalle Basel; Zürich 1992, S. 15–22.

ke Furore machten und Wesentliches zum Offenen und Prozesshaften eines neuen Kunstbegriffes beitrugen. Oder wie es Reinhard Ermen ausdrückt, die Internationalität betonend: „Das Feld der hier in Frage kommenden Avantgarden, die das protestierende Jahrzehnt der sechziger Jahre einleiteten und begleiteten, ist schier unübersehbar, die Grenzen erweisen sich als fließend, nationale Farben sind nur sehr allgemein brauchbare Beschreibungsmerkmale.“²

Auf die Verquickung von Kunst, Künstlerprotest und Politik wies bereits Weiss für die Fluxusbewegung hin, die Argumentationslogik von Herding damit vorausnehmend.³ Nur am Rande erwähnt sei das subversiv-destruktive Potenzial der selbsterstörerischen Maschinen eines Tinguely oder die provozierenden Arbeiten eines Kunstrebellen wie Wolf Vostell. Die Virulenz, mit der in diesen Bewegungen das Aufbrechen der alten (Gattungs-) Ordnungen betrieben wurde, rückt sie in die Nähe einer verändernd-emanzipatorischen Philosophie. Das verleiht ihnen auch einen ikonoklastischen Zug, der sie deutlich von der doch eher affirmativen Haltung der Pop Art zur Konsumkultur absetzt, auch wenn diese selbstironisch inszeniert wird.

Angesichts dieser Ausblendung der Künstler, die radikale und wegweisende Beiträge für einen erweiterten Kunstbegriff lieferten, – selbst Josef Beuys mit seiner Vision der Einheit von Künstler und Gesellschaft, wird mehr gestreift als behandelt –, irritiert Herding den Leser durch eine höchst eigene Auswahl bei der Illustration seiner Thesen. Dem „Filmprojekt“ seiner Studierenden (These 2, S. 26) beispielsweise derart prominenten Platz als Beispiel der Gattungs-Öffnung einzuräumen, wirkt verfehlt. Auch Abdul Mati Klarweins psychedelische Collage überzeugt in diesem Kontext nicht. Wilfreds „Luccata“ von 1967–1968 mag das Switching genannte Hinüberleiten von einem Medium in ein zweites noch verdeutlichen, doch in ihrer Glätte ist sie nicht wirklich aufregend. So möchte man lieber an das „Dynamische Labyrinth“, kurz Dylaby genannt, erinnern, jenes Gemeinschaftsprojekt verschiedener Künstler von 1962, in dem Rauschenberg, Tinguely, Raysse, Niki de St. Phalle und andere, den Betrachter in sieben Environments mit unterschiedlichen Sinneserfahrungen konfrontierten, um der „subkutanen“, aber eben langweiligen (S. 33) Wirkung von Wilfreds Lichtkomposition einen spielerisch-anarchischen Akzent entgegenzusetzen.

These 5 widmet sich fast ausschließlich Plakat- und Coverkunst. Zwar fangen Martin Sharp's und Victor Moscosos Entwürfe wunderbar den gängigen Zeitgeist ein, verraten aber gar nichts über den Versuch, „herrschende Systeme zu demaskieren“, was nur eine der Widersprüchlichkeiten in Herdings Illustrationsstrategie ist. Das zuvor abgebildete Plakat von Thomas Baryle dagegen ist zwar politisch grundiert, aber von massiger künstlerischer Qualität. Als Beleg zu These 5 wünschte man sich Bei-

2 REINHARD ERMEN: Josef Beuys; Reinbek bei Hamburg 2007, S. 48 f.

3 „Als Kulmination und gleichzeitig auch das Ende der Fluxus-Bewegung könnte man die Mai-Revolution des Jahres 1968 ansehen, die unter dem Motto *die Phantasie an die Macht* mit dem moralischen Anspruch auch eine Art künstlerischen Stils in dem Streben nach Veränderung der gesellschaftlichen Realität erkennen ließ.“ (EVELYN WEISS: Pop Art und Deutschland. In: MARCO LIVINGSTONE (Hg.): Pop Art; München 1992, S. 221- 225, bes. S. 222).

spiele von mehr Format und weniger studentischer Selbstbespiegelung. Man denke an die vielfältigen Projekte eines Yves Klein.

Nach der Vorstellung und Abhandlung der Thesen zeichnet Herding in raschen Zügen den Wandel der Kunstgeschichte, ihre Öffnung vom oftmals Ideologie verhaftetem zum modernen Fach nach, dies sozusagen unter besonderer Berücksichtigung eigener Verdienste (S. 45–48). In diesem Kontext kommt auch das Verhältnis vom sog. „Establishment“ zur Gegenwartskunst zur Sprache. Unter diesem Aspekt bewertet er drei repräsentative Ausstellungen jener Jahre, als deren Höhepunkt er die zu Recht legendäre Berner Schau „Live in your Head. When Attitude Becomes Form“ von 1969 ansieht. Umgekehrt geizt Herding nicht mit Kritik an der zu „biederen“ Documenta 4 von 1968, ein Vorwurf übrigens, den man Herding im Hinblick auf die Bildauswahl seines Essays ebenfalls nicht ersparen kann.

Knapp kommt er auf einige der „Ziehväter“ der Revolte zu sprechen (S. 59), denen er nur beschränkten Einfluss zubilligen möchte. Über den populären Vordenker Herbert Marcuse urteilt er beispielsweise: „Herbert Marcuse hat, wenn ich das so vereinfacht sagen darf, sehr plakativ große Linien vorgegeben“ (S. 59). Auch die Rolle Adornos wird beschnitten im Hinblick auf die eingangs erwähnte „ästhetische Existenz“. Herding: „Ein befreites Alltagsverhalten in Verbindung mit einer Zuwendung zu den freien Kunstformen des *Summer of Love* musste im Grunde gegen die Theoretiker von 1968 errungen werden“ (S. 59). Bemerkungen, die sicher nicht nur beifällig aufgenommen werden und Diskussionspotenzial bergen, auf das hier jedoch nicht eingegangen werden kann. Zuletzt referiert Herding Aspekte der gegenwärtigen Rezeption des Themas, und tritt gewissermaßen als Anwalt der Sache „68“ auf, in dem er die Tendenz zur Diskreditierung der Bewegung anprangert. Vor allem Götz Aly und Henning Ritter stehen hier mit ihren „häretischen“ Schriften zur Debatte, wobei Herdings fairer Ton in einer oftmals sehr emotional geführten Diskussion positiv hervorzuheben ist. Thematisch schließt sich der Kreis, indem Herding sich zuletzt nochmals dem eingangs eingeführten Begriff der „ästhetischen“ Existenz zuwendet. Zustimmung darf man seinem Abschlussplädoyer für „68“ in dem er die Notwendigkeit dieses gesellschaftspolitischen Aufbruchs betont. Doch für diese Einsicht hätte es nicht des Büchleins bedurft.

Fazit: Der Autor bleibt weit hinter den selbst gesteckten Zielen zurück. Weder taugen die Auslassungen als Grundstock einer in der Tat noch ausstehenden Analyse der Kunst jener Jahre vor 1968, noch weisen die persönlichen Erfahrungen jene Relevanz auf, die wesentliche Rückschlüsse auf diese Epoche des Umbruchs ermöglichen. Privatheit und – das muss leider gesagt sein – Redundanz mancher Erinnerung taugen nicht per se zur Horizonterweiterung.

Soll *oral history* im besten Sinne eine neue, erweiterte Sicht der Verhältnisse konstituieren, so verhält es sich hier leider genau umgekehrt. Die partikularen Einblicke, so interessant sie stellenweise sein mögen, sorgen für eine standpunktbezogene Einengung des Blickwinkels. Die Crux dieses Essays liegt in dem zwitterhaften Gemenge von wissenschaftlichem Anspruch und selbstreferentielltem Ich-Bezug. Doch auch andere Wünsche bleiben offen. Wenn im Klappentext ausdrücklich behauptet wird, dass

„in fünf Thesen [...] die heutige Aktualität dieser Kunst dargelegt (wird)“, ist dies ein Versprechen, das nicht eingelöst wird. Allenfalls werden ihre fruchtbaren Nachwehen konstatiert. Schade auch, dass Strömungen wie „Spurensicherung“ und „individuelle Mythologien“, die ohne das Erbe der 68er und ihrem Beharren auf Erinnerung nur schwerlich vorstellbar wären, durch Herdings Blick zurück gar nicht erst zum Betrachtungsgegenstand werden. Bleibt am Ende die Frage, welches Zielpublikum der Verfasser überhaupt in den Blick nimmt. Als Essay konzipiert, bleiben die Erläuterungen vielfach sehr skizzenhaft und etwas zu eindimensional. So bieten sie dem Kenner der Szene zu wenig Tiefe und zuviel Altbekanntes, dem interessierten Laien eine zu stark verkürzte Übersicht.

Geschichte schreiben heiße, gab Walter Benjamin einmal zu bedenken, „Jahreszahlen *ihre* Physiognomie“ zu verleihen.⁴ Das könnte Herding zu persönlich ausgelegt haben.

BARBARA WEYANDT
Universität Koblenz-Landau
Campus Koblenz

5 zitiert nach WOLFGANG KRAUSHAAR: *Das Jahr, das alles verändert hat*; München 1998. S. 8.

Heidrun Ludwig: Die Gemälde des 18. Jahrhunderts im Landesmuseum Mainz; Mainz: Philipp von Zabern 2008; 436 S., 163 Farb- und 180 SW-Abb.; ISBN 978-3-8053-3747-2; € 89,00

Ein anspruchsvoller Katalog, welcher den Bestand einer Kunstsammlung vorstellt, gilt als die kuratoriale Königsdisziplin schlechthin, da er vom Bearbeiter die Bewältigung einer sehr komplexen Aufgabenstellung erfordert. Das Resultat dieser Leistung ist die von sozialen, historischen, ökonomischen, biographischen wie geistesgeschichtlichen Aspekten begleitete kunsthistorische Einschätzung der Werke. Erst der Zusammenschluss dieser Faktoren bestimmt den wissenschaftlichen wie informativen Wert einer solchen Publikation.

Mit ihrem jüngst erschienenen Band „Die Gemälde des 18. Jahrhunderts im Landesmuseum Mainz“ gelang es Heidrun Ludwig – dies sei schon vorweggenommen – mit Bravour, sich der genannten fachlichen Herausforderung zu stellen. Besonders im Hinblick auf eine Werkgruppe innerhalb des zu bearbeitenden Bestandes, welcher 225 Positionen umfasst, vermochte es die Autorin, einen erheblichen wissenschaftlichen Zugewinn zu erzielen. Es handelt sich hierbei um Arbeiten der deutschen Tafelmalerei des 18. Jahrhunderts, welche erst im letzten Dezennium durch Ausstellungen, thematisch gebundene Aufsätze und monographische Editionen wieder verstärkt in den Fokus kunstgeschichtlichen Interesses rückte. Zwar konnte die Forschung nun übergreifende Strukturen und Entwicklungsabläufe detaillierter bestimmen, aber die Kenntnis über die regionale Auffächerung dieser Gattung – analog zur territorialen Zersplitterung im damaligen Deutschland – stellt in vieler Hinsicht