

des zusammengefassten Aufsätze umgekehrt der Bedeutung der Fotografie für die Kunst (ein dritter ist der Rolle von *camera obscura* und Spiegel für die Malerei gewidmet). Anhand einer Reihe von Beispielen diskutiert Schwarz, welchen Gebrauch Maler von technischen Hilfsmitteln vor und von fotografischen Bildern nach 1839 machten. Dass Ingres die Genauigkeit der Fotografen bewunderte, Gauguin auf Atelieraufnahmen zurückgriff und Lenbach für seine Gemälde fotografische Studien anfertigte ist heute zwar fast allgemeines Wissen; doch bei Schwarz klingt damit womöglich unwillkürlich schon ein theoretisches Motiv an, dem erst in jüngerer Zeit auch retrospektiv Bedeutung beigemessen wird: Dass nämlich die handwerklichen und die technischen Modi der Bildproduktion einander nicht entgegengesetzt sind; vielmehr überlagern und ergänzen sich die Medien und bringen hybride Formen hervor, die sich nicht mehr einzelnen, technisch gefassten Gattungen zuordnen lassen – die Malerei gibt es ebenso wenig wie die Fotografie.

Zu ihrer Zeit waren Schwarz' Schriften in vielem hellsichtig und wegweisend; aus heutiger Perspektive haben sie gewiss einiges an theoretischem Glanz verloren. Ihre Bedeutung liegt jedoch darin, dass sie gerade in ihrer Zeitgebundenheit Teil einer Archäologie des auch heute noch problematischen Verhältnisses von Kunstgeschichte und Fotografie sind. Der vorliegende Band liefert dazu einen gewichtigen Beitrag – umso mehr als die Kommentare des Herausgebers jeden Text detail- und kenntnisreich historisch verorten.

FRIEDRICH TIETJEN

Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig

Patrick Werkner: Kunst seit 1940. Von Jackson Pollock bis Joseph Beuys; Wien u. a.: Böhlau 2007 (UTB 2972); 319 S., Ill.; ISBN 978-3-205-77665-9; EUR 24,90

In jüngster Zeit erinnern die Titel der Publikationen zur Zeitgenössischen Kunst nicht selten an Hilferufe oder Stoßseufzer.¹ Von diesem Trend zur launigen Überschrift hebt sich Patrick Werkners Buch mit dem unaufgeregt-nüchternen Titel „Kunst seit 1940. Von Jackson Pollock bis Joseph Beuys“ schon auf den ersten Blick wohlthuend ab. Erfreulicherweise setzen sich diese Sachlichkeit und Klarheit, man könnte auch Wissenschaftlichkeit sagen, im Buch fort.

Behandelt werden darin „[...] die Veränderungen des Kunstbegriffs und die Umbrüche im Kunstgeschehen seit den 1940er Jahren“ (S. 9), wobei Werkner vor allem das Kunstgeschehen innerhalb „der westlichen Länder, insbesondere Westeuropas und der USA“, in den Blick nimmt (S. 12). Zwei charismatische Künstlerpersönlichkeiten markieren im Titel zudem stellvertretend das Woher und Wohin einer Entwicklung,

1 HANNO RAUTERBERG: Und das ist Kunst?; 2007. – WOLFGANG ULLRICH: Gesucht: Kunst! Phantombild eines Jokers; Berlin 2007. – JÖRG HEISER: Plötzlich diese Übersicht: Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht; 2007.

innerhalb derer die vertrauten Gattungen aufweichen und deren Signum die Grenzüberschreitung ist. Gilt Jackson Pollock als der Vater eines neuen, erweiterten Bildbegriffs, so nimmt Beuys für sich in Anspruch, einen erweiterten Kunstbegriff mit allen gesellschaftlichen und politischen Implikationen geschaffen zu haben.

Damit stellt Werkners Untersuchungsgegenstand in doppelter Hinsicht, nämlich nach Qualität und Quantität, eine enorme Herausforderung dar. Einerseits sieht er sich aufgrund des großen Zeitrahmens einer einschüchternden Materialfülle gegenüber, die ordnend zu bewältigen ist, und andererseits widersetzt sich „das schwankende Erscheinungsbild moderner Kunst“² mit ihrer Tendenz zur Verflüssigung der herkömmlichen Gattungen einer kategorialen Systematisierung.

Werkner verteilt den umfangreichen Untersuchungsstoff auf 14 etwa gleich große Kapitel und bietet damit dem Leser eine übersichtlich strukturierte Gliederung. Er schlägt den Bogen vom abstrakten Expressionismus zur Medienkunst und zeichnet die Transformationsprozesse nach, die zu Erschütterung und Auflösung der traditionellen Gattungen beitragen. Einen klaren Schwerpunkt legt er dabei auf die Aspekte von Offenheit und Prozesshaftigkeit, die sich am radikalsten in Land Art und Aktionskunst ausdrücken. Dass er zugunsten der Stringenz seiner Darstellung und der Engführung auf das Transformthema auch Opfer bringt, sei hier zunächst nur angemerkt.

Mit Ausnahme des Anfangs- und des Schlusskapitels (Kap. 1 und Kap. 14), die für Einführung und Ausblick genutzt werden, sind die übrigen Kapitel ausgewählten Künstlern oder – und dies ist häufiger der Fall – Künstlerbewegungen und Kunstströmungen gewidmet. Der Tenor liegt hier auf den Vertretern, die für die Transformationsvorgänge der zeitgenössischen Kunst bedeutsam bis bahnbrechend waren. Die Prototypen der „klassischen“ Gattungsordnungen –wie Malerei und Skulptur – spielen dagegen eine untergeordnete Rolle. Behandelt werden im Einzelnen auf der Künstlerseite Jackson Pollock (Kap. 2) Yves Klein und Piero Manzoni, (Kap. 4), sowie Joseph Beuys (Kap. 11), bei den Kunstrichtungen Environment, Fluxus und Happening (Kap. 3), Nouveau Réalisme und Gruppe Zero (Kap. 5), Aspekte der Pop Art (Kap. 6), Konzept- und Objektkunst, Minimal Art und Anti-Form (Kap. 7), Land Art, Arte Povera, Individuelle Mythologien (Kap. 8), Aktionskunst und Performance (Kap. 9), Body Art und Wiener Aktionismus (Kap. 10), Medienkunst und Transformationen der Fotografie (Kap. 12) sowie der Rückkehr der Malerei und Postmoderne (Kap. 13). Nach seinen eigenen Worten bilden die besprochenen Künstler und Strömungen eine „[...] Auswahl aus dem Kanon der Kunstgeschichte.“ (S. 18).

Die Kapitel sind weitgehend selbständige, in sich abgeschlossene Darstellungen, die die jeweiligen Themen überblicksmäßig und trotz gebotener Kürze mit dem spürbaren Anspruch auf Vollständigkeit behandeln.

Was die Abfolge der Kapitel betrifft, bleibt Werkner im Großen und Ganzen der Chronologie der Ereignisse treu, wobei keine strenge zeitliche Rekonstruktion ange-

2 GOTTFRIED BOEHM: Bilder jenseits der Bilder. Transformationen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert; Basel 1992, S. 15 – 21, Zitat S. 15.

strebt wird, wohl aber soll offensichtlich das „Progressionsmoment“ im künstlerischen Prozess seit 1940 erkennbar werden.

Die einzelnen Kapitel nutzt Werkner teils ausgiebig für Begriffserklärungen und vielfältige (kunst)-theoretische und zeitgeschichtliche Exkurse, in die auch Künstleräußerungen und Reflexionen zur Kunstrezeption eingeflochten werden. Wo zentrale, für das Verständnis unverzichtbare Begriffe und wichtige Künstlernamen im Text erstmals auftauchen, werden sie im Kontext, quasi „vor Ort“ erläutert. Zur besseren Orientierung werden diese Begriffe fett gedruckt. Diese Praxis behält Werkner durchgängig durch alle Kapitel bei. Sie sorgt für die besondere wissenschaftliche und begriffliche Tiefenschärfe des Buches.

Das Spektrum der erläuterten Termini ist dabei groß. Sowohl Verfahrensweisen wie deren Ergebnis (dripping, all over etc.) als auch Stil- und Gattungsbegriffe (Sozialistischer Realismus, Klassische Moderne, Avantgarde etc.) finden Aufnahme. Ein Register im Anhang des Bandes erleichtert die Orientierung und erlaubt einen gleichsam lexikalischen Zugang zu den erläuterten Schlagwörtern und Künstlerpersönlichkeiten.

Im Einführungskapitel klärt Werkner allgemeine Fragen bezüglich Intention und inhaltlicher Ausrichtung seines Buches, referiert aber auch die historischen Grundlagen der heutigen Gegenwartskunst. In geraffter Form zeichnet er die komplexen Verhältnisse nach, in denen sich die Kunstentwicklungen seit den 30er Jahren des 20. Jh. unter teils schwierigsten politischen Bedingungen vollzogen.³

Solche Verortung innerhalb der Historie unter Berücksichtigung politischer und gesellschaftlicher Aspekte, betreibt Werkner in allen Kapiteln.

Das „Jackson Pollock und die Weltsprache Abstraktion“ übertitelte Kapitel 2 hat ebenfalls noch hinführenden Charakter. Diese Einschätzung gründet auf der Feststellung, dass die Rezeption des Malers Jackson Pollock dort ganz im Dienste einer Argumentationskette steht, die ihn zum „Brückenkopf“ Richtung Aktionskunst stilisiert. Nicht ohne Grund erwähnt Werkner die Einschätzungen des Happening Künstlers Allan Kaprow, wonach die Bilder Pollocks die „Zweidimensionalität gesprengt“ (S. 43) hätten und bereits „Environments“ seien (S. 48). Damit lenkt Werkner bereits hier im Dienste einer thematischen Zuspitzung den Blick auf das Fernziel „offenes Kunstwerk“.

Äußerst konzis handelt Werkner die Entwicklung der abstrakten Kunst ab, wenn auch Tachismus und Informel mehr Wertschätzung verdient hätten, und reichert auch dieses Kapitel mit vielfältigen essentiellen Erklärungen an.

Bilden die Kapitel 1 und 2 gemeinsam die Präliminarien zur weiteren Untersuchung, so wendet sich Werkner mit Kapitel 3 seinem eigentlichen Thema im enge-

3 Dabei wendet er sich besonders den totalitären Systemen in Deutschland und der Sowjetunion zu, deren repressive Kunstpolitik den Exodus der Avantgarde bedingte. Dieser wiederum führte zu einer Verlagerung des Kunstgeschehens von Paris nach New York um 1940. Dies ist insofern erwähnenswert als sich aus der speziellen historischen Situation der eher unübliche Ausgangspunkt von Werkners Untersuchungen erklärt, die bei 1940 ansetzen. Gemeinhin wird das Jahr 1945 als Startpunkt vergleichbarer Fragestellungen benutzt und damit die weltpolitische Zäsur nach dem Zweiten Weltkrieg mit dem stilgeschichtlichen Neuanfang gleichgesetzt.

ren Sinne zu. Unter der programmatischen Maxime „Jenseits des Tafelbildes“ stellt er hier die Weichen, die der Einführung auf sein zentrales Anliegen, den erweiterten Kunstbegriff, dienen.

In den anschließenden Kapiteln rekapituliert Werkner diverse Transformphänomene unter jeweiliger Berücksichtigung der wegweisenden Künstler oder Künstlergruppen. Hier zeigt der Autor klare Präferenzen.

Zwar enthält Werkner sich offener Wertungen und befließigt sich einer verbal ausnahmslos objektiven Darstellung, doch er bedient sich subtil der Möglichkeiten, die die Gliederung als dezentes, aber wirksames Instrument der Schwerpunktsetzung bereithält. Hinsichtlich des Umfangs der Kapitel herrscht optische Gleichwertigkeit, doch der Eindruck der Ausgewogenheit täuscht: Durch Zusammenziehung von Themen einerseits oder deren Auffächerung andererseits werden gewichtige Akzente gesetzt, die bisweilen Wertungen gleichkommen.

Dies sei an einigen wenigen Beispielen exemplifiziert: Werden die beiden schon in sich inhomogenen Gruppierungen von Nouveau Réalisme und Gruppe Zero gemeinsam in einem einzigen Kapitel abgehandelt und dieses noch dazu mit Ausführungen zu Christo „gestreckt“, die im Grunde zur Land Art zu zählen wären, fächert Werkner den Begriff der Aktions- und Prozesskunst mehrfach auf und setzt sich mit ihren Erscheinungen dadurch deutlich ausführlicher nicht nur in einem, sondern gleich mehreren Kapiteln auseinander.⁴ So führt er uns in fünf Kapiteln von den „Entgrenzungen von Raum und Material“ (Kap. 8) zu „Medienkunst und Transformationen der Fotografie“ (Kap. 12).

Sehr ausführlich widmet sich Werkner der Land Art. Dem komplexen Phänomen Land Art gebührt sicherlich mehr Aufmerksamkeit als ihr üblicherweise zuteil wird, insofern ist ihre dichte und kenntnisreiche Darstellung in diesem Kontext zu begrüßen. Allerdings ist dieses Kapitel auch ein Beispiel für die Tücken allzu weit gefasster Überschriften. Während das Motto „Entgrenzungen in Raum und Material“ für die Land Art wie geschaffen erscheint, wirken Arte Povera und Individuelle Mythologien etwas zu zwanghaft unter dem großen Leitbegriff subsumiert. Welchen Spagat Werkner dabei zuweilen vollführt, zeigt das Beispiel Dieter Roth, der lediglich mit einer hintergründig-witzigen Arbeit aus seiner „Verwurstungsphase“ vorgestellt wird.⁵ Zwar versucht Werkner den Brückenschlag über den Hinweis, auf „die dramatische Erweiterung der künstlerischen Verfahrensweisen und des künstlerischen Schaffens“ (S. 179), doch wirkt die knappe Abhandlung des Allroundtalents Roth wie ein kurioser Appendix dieses Kapitels. Der vielbegabte Roth und sein facettenreiches Werk hätten gewiss breitere Aufmerksamkeit verdient, etwa so, wie sie in Kapitel 11 einem Künstlerstar, nämlich Joseph Beuys, ausführlich gewährt wird.

4 Man darf sich an dieser Stelle ohnehin fragen, welcher zwingende Grund für die gemeinsame Abhandlung von Nouveau Réalisme und Gruppe Zero vorliegt. Etwa der Entstehungszeitraum? Phänomenologisch betrachtet driften die Werke nämlich weit auseinander. Man vergleiche nur die dezidierte Ästhetik der Alltagsgegenstände und des Abfalls, den inkonoklastischen Zug sowie die krawallartigen *spectacles* der Nouveau Réaliste auf der einen Seite und die kühle, artifizielle Ausstrahlung der Zero Kunst auf der anderen.

5 GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL: Werke in 20 Bänden, 1974, Staatsgalerie Stuttgart.

In den beiden folgenden Kapitel 9 und 10 setzt sich die Auffächerung der Sparte Aktionskunst fort. Wobei einerseits der Akzent auf den Aspekten Gesellschaft und Politik (Kap. 9) und andererseits auf dem Körper als Ausdrucksmittel und Material liegt (Kap. 10). Hätte man zu den Aktionen von Carolee Schneeman und Yoko Ono gerne mehr gelesen oder in diesem Zusammenhang etwas über den Totalkünstler Timm Ulrichs erfahren, so kapriziert sich Werkner stattdessen auffällig stark auf eine spezielle Spielart der Body Art: die Wiener Aktionisten. Vorsichtig formuliert, scheinen sie im kunsthistorischen Gesamtzusammenhang etwas überrepräsentiert, wenngleich Werkner zu sehr interessanten Deutungsansätzen gelangt und Brus wie auch Schwarzkogler unbestritten hochinteressante Künstler sind.

Während also die Aktionskunst in den Mittelpunkt gerückt wird, fallen andere Kunstrichtungen den „beständigen Durchsetzungsvorgängen“ (S. 18) zum Opfer, da sie die Aufnahme in den Werknerschen Kanon verfehlen: Einer dieser „Verlierer“ ist nach dieser Hinsicht die Kinetische Kunst, die als eigenständige Gattung überhaupt nicht in Erscheinung tritt, auch im Sachregister sucht man sie vergeblich.⁶ Man darf gute Gründe für diese eigenwillige Entscheidung vermuten, hätte sie aber auch gerne gehört.

Der Stringenz der Untersuchung mit ihrer Ausrichtung auf Aktions- und Medienkunst fallen erstaunlicherweise auch solche Künstler zum Opfer, die mit ihrer gesamten Künstlerexistenz den Wandel und die Flexibilität der zeitgenössischen Kunst verkörpern. So ist es schier unverständlich, dass Robert Rauschenberg, der Jahrhundertkünstler, der wie kein anderer unbekümmert Gattungsgrenzen überschritten und in hohem Maße interdisziplinär gewirkt hat, nur an einigen wenigen Stellen Erwähnung findet und damit zur Randfigur der Entwicklung herabgewürdigt wird.

Bezeichnend in diesem Zusammenhang, dass Rauschenberg in Werkners Publikation ausgerechnet mit „Monogram“, von 1959 vertreten ist. Einerseits ist dieses Werk aus der Gruppe der combine paintings gewiss ein Meilenstein Rauschenberg'scher Kunst, erinnert andererseits aber auch an die auf dem Boden ausgebreiteten Leinwände eines Jackson Pollock. Dadurch wirkt es an dieser Stelle wie die folgerichtige Entwicklung aus dem Geist des action painting, zumal die Abbildung auch im Kontext mit Erläuterungen zu Pollocks Gemälden und ihrer Qualität als Environment erscheint. Dieses Vorgehen wirkt manipulativ.

Rauschenbergs berühmte Siebdruckbilder bleiben unerwähnt, obwohl sie den Betrachter mit einem neuen „offenen“ Bildbegriff konfrontierten und einen weitreichenden Beitrag zur zeitgenössischen Kunst leisteten. Hier drängt sich der Verdacht auf, dass die Kapitelüberschrift „Jenseits des Tafelbildes“ eventuell enger ausgelegt wird, als man es sich für eine Überschau zur „Kunst seit 1940“ wünscht.

Tatsächlich geraten die Werke der klassischen Gattungen selbst dann aus dem Blick, wenn sie innovativ waren und die neuen Strömungen befruchteten.⁷ Dies könn-

6 Mit der Konsequenz, dass auch Schlüsselfiguren dieser Richtung, wie Rebecca Horn, ganz außen vor bleiben.

7 Ein Beispiel wäre hier die informelle Plastik, die es unter Uhlmann, Kricke und Meier-Denninghoff zu spannenden Neuansätzen der Skulptur brachte.

te auch erklären, warum etwa Maria Lassnig, wenngleich keine „Aktionskünstlerin“ so doch Erfinderin der Körpergefühlsmalerei und Vertreterin der „Body awareness“, im Kapitel Body Art nicht einmal Erwähnung findet. Hier kommt die Engführung auf den performativen Charakter dann allerdings einem Tunnelblick gleich. Man könnte für diese Tendenz noch andere Belege anführen, doch sollen stattdessen noch zwei positive Überraschungen genannt sein. So wiegt die ausführliche Behandlung von Eva Hesse, die begrüßenswerter Weise auch ohne Hinweise auf einen Gender Art Hintergrund erfolgt, gar manches wieder auf. Auch die Beschäftigung mit Gerry Schum, dem kompromisslosen Pionier der Medienkunst, stimmt überaus versöhnlich.

Ein bisschen pflichtschuldig wirkt die Hinwendung Werkners zur Gattung der Malerei, die in Kapitel 13 unter dem Titel „Rückkehr der Malerei“ erfolgt. Vielfach ist aus seinen Äußerungen ein gewisses Unbehagen gegenüber dieser Tendenz herauszuhören. Es überrascht daher auch nicht, dass mit Sigmar Polke und Gerhard Richter zwei Künstler gewürdigt werden, die eher eine skeptische Position bezüglich der Gattung Malerei und der Möglichkeiten des Tafelbildes vertreten. So bleibt sich Werkner als Anwalt des offenen Kunstwerkes auch in diesem Kapitel treu. Das Jahr 1980 wählt Werkner als Zäsur für seine Untersuchung, da es für den darauf folgenden Zeitraum noch keine „bündig zusammenfassende kunsthistorische Bezeichnung gibt.“ (S. 286). Mit einem Hinweis auf den Pluralismus der Aktivitäten und Positionen innerhalb des umtriebigen Kunstbetriebs lässt er seinen Ausblick auf die Gegenwartskunst daher folgerichtig bewusst offen enden.

Resümee: Werkner ist ein wirklich erfreuliches Buch gelungen, dessen Lektüre man nicht nur Studierenden der Kunstwissenschaft empfehlen möchte. Auf weiten Strecken besitzt es unbedingt die Qualität eines Standardwerkes. Es besticht durch stupende Sachkenntnis, auch wird der umfangreiche Stoff souverän und kurzweilig dargeboten, denn Werkner beherrscht die hohe Kunst, selbst hochkomplexe Sachverhalte eingänglich zu formulieren.

Dies bedingt die durchweg sehr gute Lesbarkeit. Trotz wissenschaftlichen Anspruchs verfällt Werkner nie in spröden Fachjargon, sondern vermag seine präzisen Darlegungen dem Leser lebendig und abwechslungsreich zu präsentieren. Dazu tragen auch die vielfältigen Exkurse und Ausführungen bei, die die Kapitel hinsichtlich Zeitgeschichte und Gesellschaft abrunden. Hier wird Kunstgeschichte auf hohem Niveau betrieben. Dass man dennoch zögern könnte, von „Standardwerk“ zu reden, hängt mit der oben ausgeführten sehr forcierten Engführung auf Aktions- und Prozesskunst zusammen. Der Titel der Abhandlung legt indes einen Ganzheitsanspruch nahe. Dieses Manko könnte aber bei der zweiten Auflage, die man diesem handlichen Buch wünscht, elegant entweder durch einen einschränkenden Hinweis im Titel oder durch die Erweiterung um das ein oder andere Kapitel behoben werden.

BARBARA WEYANDT
Universität Koblenz-Landau
Campus Koblenz