

Manfred Ohm (6/2008)

texte@manfred-ohm.eu***„68er Kunst“****Anmerkungen zum Essay „1968 Kunst – Kunstgeschichte – Politik“ von Klaus Herding¹*

Im letzten fünften Teil seines Essays beklagt Klaus Herding (KH), dass in der gegenwärtigen Rezeption der 68er Bewegung die ästhetische Dimension „abermals“ unter den Tisch falle (61). Und weiter: „Wenn die ‚ästhetische Existenz‘ der 68er in konservativen Medien nicht attackiert wird, dann mag das dem Umstand geschuldet sein, dass dieser Bereich als weniger relevant gilt. Vielleicht war aber gerade die ästhetische Befreiung der umfassendste Sieg“ (68). Letzteres zu untermauern ist Sinn und Zweck seines Essays.

Ich stelle kurz die anderen vier Abschnitte vor, um sodann, insbesondere zum ersten und zweiten Teil, einige kritische Anmerkungen vorzutragen.²

Die einleitenden Thesen von KH lauten:

- (a) Innerhalb der Überbauphänomene von 1968 ging die Kunst, die ästhetische Dimension, der Politik voraus (10). Die 68er Kunst sei längst *vor* 1968 entstanden: die künstlerischen Innovationen vollzogen sich in den Jahren 1962 bis 1967 (14).
- (b) Die Kunst lieferte einen Vorschein von Freiheit, der von der 68er Bewegung aufgegriffen wurde: ‚Die Phantasie an die Macht‘ (9 f.).
- (c) Die weltweite Revolte von 1968 war eine „reine Überbaurevolution; denn auf den Basisfeldern der Produktivkräfte und der Produktionsmittel hatte sich eigentlich gar nichts verändert“ (11).

Im zweiten Abschnitt stellt KH fünf Thesen zur Kunst der Jahre 1963 bis 1967 vor (den in den Thesen enthaltenen Bezug zu heute lasse ich weg, ergänze aber die Thesen um die Beispiele, die sie begründen und erläutern). Sie müsse gesehen werden als ein Versuch,

- 1) High and Low zu verbinden (Colani: ‚Ylem‘; Warhol),
- 2) die Grenzen der Gattung zu öffnen (Abdul Martin Klarwein; neo-dadaistische Kunstformen nur genannt),
- 3) die kulturellen Grenzen zu überwinden (Abdul Martin Klarwein),
- 4) die Sinneswahrnehmung zu erweitern (Psychedelische Kunst; Thomas Wilfred: Luccata) und
- 5) weltweit das sog. ‚herrschende System‘ zu demaskieren oder auf die Schippe zu nehmen (Plakatkunst, Slogans).

¹ Herding, Klaus 2008: 1968 Kunst – Kunstgeschichte – Politik. Ffm. (70 Seiten, 35 Abb.)

² Dabei benutze ich Argumentationsstränge meines Textes ‚Von der Abstraktion zur Gesellschaftskritik‘ (siehe unter Themenkomplex V).

Die Abhängigkeit der deutschen / europäischen von der US-amerikanischen Kunst bei spürbarer Distanz zu der US-Politik (Vietnam) ist neben den Ambivalenzen amerikanischer Kunst (romantisch vs. grell) Thema im dritten Teil des Essays. Schließlich beschreibt KH die Situation der Kunstgeschichte als Fach in den 60er Jahren und stellt dar, wie unter- und unangemessen repräsentiert die avantgardistische Kunst der Gegenwart auf der documenta 4 (1968) war (im Gegensatz zur Berner Ausstellung 1969 „Live in Your Head. When Attitude Becomes Form“ und [füge ich hinzu] insbesondere dann vier Jahre später auf der d5 unter der Leitung von Harald Szeemann „Befragung der Realität – Bildwelten heute“. Hier fanden auch Fluxus und Happening-Kunst Platz).

Gegen die fünf Thesen im zweiten Teil des Essays ist auf den ersten Blick nichts einzuwenden. Über die von KH gebrachten Beispiele kann man sich allerdings streiten. Hinsichtlich der zweiten These (die Grenzen der Gattung öffnen) fehlen Beispiele neo-dadaistischer Kunstformen wie Fluxus und Happening-Kunst, Installationen. Diese werden nur erwähnt bzw. später im vierten Teil als Mauerblümchen auf der d4 vorgestellt, was sie dort, aber auch nur dort, ja auch waren. So richtig Warhols Kunst als durchaus auch kulturkritische dargestellt wird, so verkürzt ist die diesen Abschnitt einleitende Formulierung (20): „Der große Inspirator für die Vereinigung von *High and Low*, eine Vereinigung, die mit ‚Nivellierung‘ ganz unzureichend gekennzeichnet wäre, weil aus der Verbindung beider etwas *Neues* entstand, war Andy Warhol.“ Es darf generell nicht der Eindruck erweckt werden, als ob die Pop-Art – ausgenommen ihre „Hippie-Variante“ (9) von der KH spricht (zu ihr mehr im vorletzten Abschnitt) – von vornherein eine populäre Kunst gewesen sei. Nach Boris Groys³ war sie eine „extrem elitäre Strategie einer kleinen Minderheit innerhalb des ohnehin elitären und minoritären Kunstmilieus der damaligen Zeit [60er Jahre]. Schon deswegen fühlte sich die Pop Art damals berechtigt, als neue Avantgarde aufzutreten. Zugleich spielte sie aber geschickt mit den Ressentiments der breiteren Masse gegen die hohe Kunst als solche.“ Gerade Warhol demonstrierte und erreichte, gleichzeitig als radikal nonkonformistisch und als radikal konformistisch gelten zu können. High und Low verbanden sich dann später fast von selbst, als die Institution Kunst mehr und mehr kulturindustriell überformt wurde. Das Wort Kulturindustrie taucht aber im gesamten Essay von KH nur einmal auf, als er die Hintergrund-Frage der „Dialektik der Aufklärung“ nach einem freien Kunstgenuss jenseits aller Kulturindustrie erwähnt (60).

Der für mich gravierendste Mangel des Essays ist jedoch, dass jenes, was KH unter '68er Kunst fasst, als gleichsam vom (Überbau) Himmel gefallen erscheint. Es wird weder deutlich, dass sich die Pop-Art, als auch andere neo-dadaistische Kunstformen gegen die expressive und geometrische Abstraktion richtete – Letztere war bis in die 60er Jahre das allumfassende Gestaltungsprinzip im gesellschaftlichen Alltag; noch wird verdeutlicht,

³ Groys, Boris 2004: Der Pop-Geschmack. In: Grasskamp, Walter u.a. (Hg.) 2004: Was ist Pop? Zehn Versuche. Ffm.

wenn man wie KH von einer „reinen Überbaurevolution“ spricht, warum beispielsweise die Pop-Art gerade in den 60er Jahren möglich war, nicht aber schon in den 20ern, „gleichsam als direkte Fortsetzung von Futurismus, Dada und synthetischen Kubismus“ (Beat Wyss⁴) – das adäquate Form- und Ausdrucksrepertoire war ja seinerzeit schon ausgebildet (vgl. in meinem Text die zentrale Eingangsthese auf Seite 1).

„Allenfalls war aus der Exuberanz der wirtschaftlichen Erholung im westlichen Nachkriegseuropa und den Vereinigten Staaten ... ein Optimismus hervorgegangen, der dann, gewissermaßen als Nebenprodukt, eine Kritik der Verhältnisse mit sich brachte, die von der Politik keineswegs beabsichtigt war“ (11). Mit dieser Argumentation relativiert KH seine einleitende These c) von der reinen Überbaurevolution selbst ein wenig. Aber, zu großer Überschwang und Optimismus, die beide in Kritik umschlagen können, dem haftet doch etwas Spekulatives an und scheut, die gesellschaftlichen Verhältnisse beim Namen zu nennen. Hier ein kurzes Schlaglicht: Mitte/Ende der 60er Jahre hatte die sogenannte fordistische Gesellschaftsformation ihre spezifische Ausprägung erreicht, der Fordismus seinen Höhepunkt vielleicht schon überschritten. Der auch für den Einzelnen zu zahlende Preis des fordistischen (Nachkriegs-)Vergesellschaftungsschubs wurde immer deutlicher: Konformitätsdruck, um es auf einen Begriff zu bringen. Diesem versuchte sich – bevor das fordistische System in den 70er/80er Jahren vollends in die die Krise geriet und Politik reagieren musste – die junge Generation allmählich zu entziehen. Und Teile der Künstlerschaft reagierten auf ihre Art, indem sie sich vom postavantgardistischen ästhetischen Modernismus der 1920er bis 60er Jahre befreiten.

Bleibt noch die einleitende These b) zu problematisieren: Die Kunst lieferte einen Vorschein von Freiheit, der von der 68er Bewegung aufgegriffen wurde. Mit Kunst meint KH in diesem Zusammenhang nicht eine, die „uns ‚forderte‘“, sondern eine, „... die für Freiheit, für Großzügigkeit, für Grenzüberschreitungen stand, für die Möglichkeit, etablierte Normen ohne Gewalt aus den Angeln zu heben: Pop Art in ihrer Hippie-Variante. ... [I]hr konnte man sich einfach überlassen. ... [G]erade diese Kunst, genauer: das *Verhalten*, das sie suggerierte, beeinflusste unsere politische Strategien sehr Fritz Teufels verzögertes Aufstehen im Gerichtssaal, mit der Bemerkung: ‚Wenn’s der Wahrheitsfindung dient‘, hat im Sinne dieser Aushebelung von Normen Geschichte geschrieben. Der Witz bei den Sit-Ins, der zivile Ungehorsam, ... die lustige Unhöflichkeit ... – das alles wäre ohne die – doch sehr amerikanisch geprägte! – Pop Art in ihrer Hippie-Variante nicht möglich gewesen. Überhaupt kann man den Lust-Faktor nicht hoch genug veranschlagen, wenn man die Protestbewegung von 1968 verstehen will“ (9). – Die Frage ist, was all jenes, das KH der Hippie-Variante zuordnet tatsächlich mit Pop Art (siehe

⁴ Wyss, Beat 2004: Pop zwischen Regionalismus und Globalität. In: ebd. – Was in den 20er Jahren nicht ausgebildet war, um Kulturkritik durch Affirmation (das Verfahren von Pop Art) zu betreiben, war der dazu erforderlich Standard auf der Ebene von Kommunikation und Massenkonsum (siehe Wyss ebd.). Von entscheidender Bedeutung für die Kunst-/Kulturproduktion in den 60er Jahren waren technische Innovationen wie Stereo und E-Gitarre, neue Tonträger (später Bildträger) in der Musikproduktion und -rezeption, neue Produktions- und Reproduktions- und Vervielfältigungstechniken wie synthetische Farben, Sieb- und Offsetdruck in der Bildproduktion. Erst diese neuen Techniken ermöglichten Massenkulturgüter.

oben) zu tun hat, Letztere war ja eine Kunst, die den Rezipienten „forderte“, nicht nur „entlastete“. Die Hippie-Kultur war natürlich wesentlicher Teil von Pop/der Popkultur (I) der 1960er/70er Jahre. Ihr facettenreicher, originärer Beitrag zur Pop-/Rockmusik (einschließlich Lightshows) muss nicht sonderlich betont werden,⁵ ebenso wie jener zum Kleidungsstil. Im bildnerischen Bereich nahm die Hippie-Kultur Einfluss auf die Plakatkunst und die Gestaltung von Schallplattencover (zumeist im Psychedelic Look oder per Anleihe beim Jugendstil), es entstanden aber auch freie Arbeiten. „Psychodelia war durchaus ein Signum der Nonkonformität ...“, heißt es im Vorwort des Ausstellungskataloges „Summer of Love“ nicht ganz zu unrecht, wenn man das Harmonie- und Konformitätsdenken der 1950er Jahre und des Mainstreams der 60er Jahre in Rechnung stellt.⁶ Verglichen mit subversiven Aktionen⁷ politischer Gruppen (schon im Vorfeld der deutschen 68er Bewegung), die auch künstlerische Mittel einsetzten,⁸ wie beispielsweise die „Subversive Aktion“ (Zeitschrift: „Anschlag“),⁹ oder Künstlergruppen, die sich politisch aktivierten, wie die Gruppe SPUR, nahmen sich die gegenkulturellen Praxen der Hippie-Bewegung allerdings handzahn aus. Diedrich Diederichsen schreibt im genannten Katalog: „Weit verbreitet war [in der Hippie-Bewegung] die Idee, man müsse Politiker, Erwachsene, Machthaber und andere Vertreter des Establishments nur anturnen und sie würden sehen können, was sie bisher getan haben.“¹⁰ Die Hippie-Bewegung beeinflusste sowohl die politische Vorläuferbewegung der 68er Bewegung als auch diese kaum, dominierte bei ihr, der Hippie-Bewegung doch die individualistische

⁵ Es gab allerdings Rockmusiker, -gruppen, die die Hippie-Bewegung kritisierten und Erscheinungsformen derselben persiflierten, beispielsweise Frank Zappa, auch wenn sein Outfit dem zeitweise widersprach.

⁶ Grunenberg, Christoph (Hg.) 2005: Summer of Love. Psychedelische Kunst der 60er Jahre. Ausstellungskatalog (der gleichnamigen Ausstellungen in der Tate Liverpool, der Schirn Frankfurt und der Kunsthalle Wien). Ostfildern-Ruit. – KH vermerkt in seinem Vorwort: „... ohne die Ausstellung ‚Summer of Love‘ wäre dieser Essay wohl kaum zustande gekommen“.

⁷ Zum Stichwort ‚Subversion‘ nicht nur bezogen auf heute siehe den Aufsatz von Thomas Ernst 2002: Ein Gespenst geht um. Der Begriff der Subversion in der Gegenwart. Unter: www.rebelart.net/source/subversion.pdf

⁸ Das Happening, das als eine performative Überwindung des tradierten Kunstwerkes entworfen worden war, übte großen Einfluss auf diese subversiven Bewegungen aus.

⁹ Im Frühjahr 1965 trat eine kleine Gruppe von Mitgliedern der Subversiven Aktion (Dieter Kunzelmann, Frank Böckelmann, Bernd Rabehl und Rudi Dutschke) mit dem Ziel in den SDS ein, die Aktionen dieser linken Studentengruppe öffentlichkeitswirksamer, sprich phantasievoller zu machen. Dutschke: „Ohne Provokation [als symbolische, nicht als handgreifliche Handlung] werden wir nicht wahrgenommen!“ Es gab zwei Strömungen dieser Subversiven: eine eher situationistisch-aktivistische Gruppe um Kunzelmann und eine sozialistisch-aktivistische um Dutschke und Rabehl. Die letztere Gruppe machte schnell mit einigen Aktionen (z.B. illegalen Plakataktionen gegen den Vietnam-Krieg im Februar 1966) von sich reden. Das stieß bei jüngeren SDSlern auf Sympathien und gipfelte in der Gründung der Gruppe ‚Viva Maria‘, benannt nach dem Louis Malle-Film. Die Fraktionierung wurde mit der Gründung der Kommunen I und II (auch SDS- bzw. Politikommune genannt) besiegelt, im Mai 1967 die K I aus dem SDS ausgeschlossen. Im März 1970 löste sich der SDS selbst auf. – Unter der Überschrift „Die Leidenschaft der an sich selbst Interessierten“ beschreibt Wolfgang Dreßen diese/n Entwicklung/Ablauf detailliert in: Syring, Marie Luise (Hg.) 1990: Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft. Ausstellungskatalog Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Ausstellung 27.5.-8.7.1990. Düsseldorf, S. 53-59. Die Politik/Aktionen beider Fraktionen werden von Dreßen kritisch kommentiert.

¹⁰ Ebd. (:86) unter der Überschrift „Verschleiern und Entschleiern: Die Kultur des Psychedelischen“.

Selbstverwirklichung, die Suche nach Frieden, Liebe und Glück. Woodstock, so Wolfgang Kraushaar, „repräsentierte den Tagtraum von einer halben Million Aussteigern“.¹¹ Und für Walter Grasskamp waren die Kultfeste in Monterey (1967) und Woodstock (1969) nicht Höhepunkt der Kulturrevolution, sondern „die Kernfusion von Gegenkultur und Kulturindustrie“ gewesen.¹²

Jean-Jacques Lebel spricht bezogen auf den Pariser Vor-Mai und Mai 68 von der „Dadaisierung des Politischen“.¹³ Da machte die Politik nicht nur Anleihen bei der Kunst, sondern letztere ermöglichte erst die Entstehung einer politischen Kultur, die in der spontanen Erfindung der Slogans, der Tausende von Plakaten und Karikaturen eine Form fand.¹⁴ So argumentiert kann durchaus von einer ‚Vorgängerin‘ (KH) Kunst gesprochen werden, einer, die wesentlich mit dazu beitrug, dass sich politische Phantasie entwickelte. Es muss aber auch gefragt werden, sozusagen umgekehrt, inwieweit die Kunst von den politischen Auseinandersetzungen (in W.-Deutschland und W.-Berlin) zwischen der ‚hohen Politik‘ (KH) und der APO 1967 ff. mittel- und langfristig tangiert wurde¹⁵ – ein durchaus adäquates Thema, wenn man schon von der ‚68er Kunst‘ spricht. Unter dem Stichwort 68er Kunst in Deutschland sollte überdies der Hinweis nicht fehlen, dass die SDS-Projektgruppe Kultur und Revolution Berlin mit ihrem in der ZEIT 48/1968 veröffentlichten Artikel „Kunst als Ware der Bewusstseinsindustrie“ eine lebhafte Diskussion in mehreren nachfolgenden Ausgaben der liberalen Wochenzeitung entfachte.¹⁶ Diese öffentliche Diskussion über ‚Kunst als Ware‘ sorgte in einigen Kreisen bildender Künstler durchaus für produktive Aufregung.

¹¹ „Sie hatten einen Traum“, taz 17.8.2002.

¹² Grasskamp, Walter 1995: Der lange Marsch durch die Illusionen. Über Kunst und Politik. München, S. 17.

¹³ Unter dem gleichnamigen Titel in: Syring (Hg.) 1990, S. 49-52.

¹⁴ Siehe den Band von Volkhard Brandes 2008: Paris, Mai '68. Plakate, Karikaturen und Fotos der Revolte. Ffm. – Laut Lebel war die dadaistische Subversion „im kollektiven erfindungsreichen Antrieb der Maibewegung mit der gleichen offensichtlichen Intensität präsent wie in der deutschen Revolution von 1919 nach dem Ersten Weltkrieg. Einmal mehr zeigte sich, dass Dada *das* Modell der großen libertären Utopien des 20. Jahrhunderts war“ (ebd.: 49).

¹⁵ Siehe dazu in meinem schon genannten Text den Abschnitt 2 h. – Der Ausstellungskatalog „Um 1968 ...“ bietet zu beidem: Kunst ermöglicht politische Phantasie, Politik fordert Kunst heraus gutes Anschauungsmaterial. Siehe im Katalog S. 207-244 die relativ umfassende Chronologie Politik und Zeitgeschehen – Kunst 1964 - 1973 von Regina Lange.

¹⁶ Beteiligt an dieser Diskussion waren neben der genannten SDS-Projektgruppe und dem damaligen Feuilleton-Chef der ZEIT Dieter Zimmer, (in der Reihenfolge ihrer Wortmeldung) Peter Handke, Peter Hamm, Bazon Brock, Dieter Wellershoff, Uwe Nettelbeck, Erich Fried, Helmut Reichel, Gert Schäfer, Rudolf Walter Leonhardt und Michael Buselmeier.