



POP

UND DIE FOLGEN
Werke der Pop-Sammlung Beck
Museum Ludwigshafen

POP

und die Folgen

Werke der Pop-Sammlung Beck

aus dem Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen

Ein Projekt der **Freunde und Förderer** des Museums der Stadt Ratingen
im Rahmen der Reihe: **Sammeln als Diskurs**

22. August - 5. Oktober 2008

Eröffnung: Freitag, 22. August, 18 Uhr

Museum der Stadt Ratingen
Peter-Brüning-Platz 1 | Grabenstraße 21
D - 40878 Ratingen



ADAMI | D'ARCANGELO | ASMUS | BAYRLE | BERGES | BEUYS
BLAKE | BREHMER | BRÜNING | CASTRO | CAULFIELD
COHENDIEHL | DINE | FONGI | FROESE | GIDAL | GRONEN
HAASE | HAMILTON | HOCKNEY | HÖDICKE | HÖKE
IMMENDORF | JACQUET | JOHNS | JONES | KITAJ | KLASSEN
KOLAR | KRIWET | KRÜLL | LAING | LICHTENSTEIN | LUEG
ERNST | MITZKA | MONARY | MORLEY | NEUENHAUSEN
OLDENBURG | PAOLOZZI | PETRICK | POLKE | RAMOS
RANCILLAC | RAUSCHENBERG | RAYSSE | RICHTER
ROTELLA | RUSCHA | SEGAL | SELF | SMITH | SORGE
SPESSHARDT | STÄMPFLI | STANLEY | TÉLÉMAQUE | TILSON
UFER | VOSTELL | WARHOL | WATTS | WESSELMANN
WINTERSBERGER

VORWORT

Der seit 1991 bestehende Verein der Freunde und Förderer des Museums der Stadt Ratingen, der sich als private Initiative neben der allgemeinen Förderung des Museums seit seiner Gründung im besonderen mit der kuratorischen Entwicklung und Durchführung von Ausstellungen zur Kunst nach 1945 befasst, hat in den letzten Jahren wichtige künstlerische Positionen in Einzelwürdigungen und thematisch ausgerichteten Gruppenpräsentationen vorgestellt und gezeigt.

Bilder, Objekte, graphische Blätter und Plastiken der erfindungsreichsten Künstler der »Gruppe 53«, des deutschen Informel, der Zero-Bewegung und generell der zur klassischen Düsseldorfer »Kunstszene« gehörenden Protagonisten konnten in neuen Zusammenhängen dargestellt werden und unbekanntere neue Richtungen in der Malerei erstmals präsentiert werden. Auf diesem Wege wurde das Projekt zum Thema »Kunst-Sammeln«, gestartet, das seit 2005 Privatsammlungen vorstellt, die entstanden und gewachsen sind durch Sammler, die ihre sammlerischen Schwerpunkte in der ständigen Auseinandersetzung zu Künstler und Werk gefunden und herausgebildet haben.

So ist auch die ehemalige Sammlung des Düsseldorfer Rechtsanwaltes und Kunstmäzens Heinz Beck entstanden, die sich heute im Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen befindet und die sich der meist gegenständlich orientierten, allgemein als **Pop** Art bezeichneten Kunst der 1960er und 1970er Jahre



widmet. Neben den amerikanischen und englischen »Klassikern« der **Pop** Art wie Andy Warhol, Allen Jones, Roy Lichtenstein oder Richard Hamilton befinden sich in der Sammlung auch Arbeiten der französischen »Nouveaux Réalistes«, der »Berliner Kritischen Realisten« sowie der Concept-Art und der Fluxus-Bewegung.

Der zentrale Gedanken aus Walter Benjamins berühmten kunsttheoretischen Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« von 1935 wurde für den Sammler zum Grundtenor seiner Sammeltätigkeit. Er richtete sein Augenmerk hauptsächlich auf Druckgraphik und Kunstobjekte, die sogenannten »Multiples«, die in größerer Anzahl hergestellt wurden. Unter den ca. 90 Exponaten, die wir zeigen werden, sind ca. 20 Multiples.

Allen Richtungen innerhalb der **Pop** Art gemeinsam ist die



Konzentration auf die aktuellen Themen und Erscheinungsformen der jeweiligen Zeitsituation sowie die Ausnutzung der Collagetechniken, um mit greller Farbigkeit und ironischer Schärfe den Lebensinhalt des modernen Menschen im Bild festzuhalten, der von Konsumgütern als Fetischen, von banalen Idolen und von einem trivialen Unterhaltungsbedürfnis bestimmt ist. Die **Pop** Art impliziert mit ihrer Zustandsschilderung der industriell bestimmten Zivilisation sowohl Verherrlichung als auch Kritik der modernen Waren-Kultur, indem sie auch die Kunst in diese Mechanismen integriert.

Der Titel »**Pop** und die **Folgen**« geht auf ein Buch von Heinz Ohff aus dem Jahre 1968 zurück, das die Intention der Ausstellung beschreibt.

Kuratorin: Dr. Marie-Luise Otten



PROBLEME DER POP ART

Das Wort „pop“ ist eine Abkürzung von „popular“, so daß mit Pop Art eine Kunst bezeichnet wird, die mit Populärem zu tun hat. In den Jahren um 1955 ist von L. Alloway der Ausdruck „Pop Culture“ verwendet worden, um Produkte der Massenmedien zu kennzeichnen.

Ob freilich die Pop Art eine leicht verständliche, populäre Kunst ist, muss fraglich bleiben. Populär an der Pop Art ist ihr ikonographischer Bezug auf die selbstverständlichen Phänomene der modernen Umwelt. Aber vielleicht ist an der Pop Art unpopulär, dass die selbstverständlichen Phänomene, die zur Thematik der Pop Art gehören, durch die Pop Art sozusagen gegen ihre Selbstverständlichkeit thematisiert werden: Womöglich sind die von der Pop Art vorgestellten selbstverständlichen Phänomene nur vorgestellt, damit über sie reflektiert werden kann, und so kommt schließlich zur Frage, ob durch die Pop Art Bereiche der Reflexion über das Selbstverständliche eröffnet werden, die ohne die Pop Art verschlossen blieben.

Obwohl die sogenannte Pop Art nicht nur eine amerikanische Bewegung ist, hat sie sich doch im



heutigen Bewusstsein am engsten mit der amerikanischen Kunst verbunden.

In Amerika lässt sich die Pop Art verstehen als eine Gegenbewegung gegen die gegenstandslose Malerei, wie diese in Amerika vor allem in der Action Painting von Jackson Pollock zutage getreten ist.

Pollocks gegenstandslose Bilder sind Resultate einer ins Unkontrollierbare vordringenden schöpferischen Geste und Zeugnisse einer vollkommen freigesetzten, absoluten Produktivität. Pollock selbst hat geäußert, malend wisse er nicht mehr, was er tue. Die Pop Art setzt an die Stelle dieser schöpferischen Geste eine neue Sachinspiration. Und zwar richtet sich das Interesse auf Fakten aus zweiter Hand. In extremen Fällen der Pop Art steht jener in der Action Painting sich bekundenden absoluten Produktivität entgegen die absolute Rezeptivität.

Der Pop Artist Andy Warhol hat gelegentlich gewöhnliche Konservendosen signiert und sie damit, ohne sie faktisch zu verändern, unter diejenigen Bedingungen gestellt, unter denen Kunstwerke betrachtet werden. Die Signatur exponiert das Objekt. Man wird in dieser Handlung Warhols den radikalsten Gegensatz zur Action Painting erblicken

dürfen. Dort also, wo das Objekt unvermittelt und unverändert ganz und gar als es selbst exponiert wird, stellt sich am radikalsten die Frage nach dem Sinn und den Zielen der Pop Art. Freilich ist nicht zu übersehen, dass Warhol für eine Konservendose sich entschieden hat. die eine vorfabrizierte Mahlzeit enthält und bei der es sich um einen auf die Massengesellschaft bezogenen Artikel handelt: Das Interesse aller Pop Art richtet sich auf die Realität als auf eine das Fabrikat, die technische Welt und die Massengesellschaft voraussetzende Wirklichkeit. Die berühmt gewordene Collage des Engländers Richard Hamilton „Just what is it that makes Today's Homes so Different, so Appealing?“ (1957) zeigt einen Muskelmann und einen weiblichen Akt, beide im Kino-Plakat-Stil und umgeben von Zeugnissen der Massenkultur, einem Plakat mit Al Jolson für den Film „The Jazz Singer“, der den Ton als technische Neuheit in den Film einführte, einem Firmenzeichen von Ford, einem Staubsauger, einer Konservendose, einem Fernsehapparat und einem Tonbandgerät. Der Muskelmann trägt einen Tennisschläger, dessen Hülle die Aufschrift POP zeigt. Die Frage, ob die Pop Art in England als eine Wiederbelebung der gegenständlichen Malerei gelten könne, ist in den vergangenen Jahren von Allen Jones eindeutig bejaht worden. Warhols unvermittelte, unerwartete Exponierung des unveränderten Objektes fordert eine Erklärung in eben dem Maße, in welchem diese verweigert wird. Ist eine Innovation des Selbstverständlichen gemeint? Wird am Banalen ein ästhetischer Aspekt eröffnet? Wird Tiefsinn oder Unsinn demonstriert oder beides in einem? Geht es um eine Demonstration der Gleichgültigkeit, aber würde diese





Demonstration nicht zunächst Aufmerksamkeit erfordern? Handelt es sich um einen Akt der Vermeidung von Kunst? „Statt einem komponierten Bild zu begegnen, statt den Ausdruck einer künstlerischen Geste nachzuvollziehen, muß der Betrachter nun die Gegenstände selbst nach ihren Qualitäten befragen, denn wo das Objekt nicht mehr transponiert, aber in neuer Umgebung zweckfrei präsentiert ist, wird er zu dessen Umdeutung provoziert“ (Wißmann).

Blickt man auf den Dadaismus, so hatte Marcel Duchamp - übrigens der Lehrer Hamiltons - einen Flaschentrockner, ein Rad, eine Kohlschaufel, einen Kleiderhaken und anderes wie Kunstwerke dargeboten und so „den Leib der Kunst mit Pfeilen der Lächerlichkeit gespickt“ (Richter). Diese Unternehmen waren polemisch. Dada ist Antikunst, und als Antikunst ist Dada sowohl die Verneinung des normativen Idealismus als auch der Geniekunst.

Aber die Antikunst hat die Ästhetisierung der von ihr provokativ zur Schau gestellten Trivialobjekte nicht verhindern können und im Grunde die Frage aufgeworfen, ob die Ästhetisierung eines jeden Gegenstandes möglich und sogar nicht aufzuhalten ist. Duchamps Provokationen sind in ihr Gegenteil umgeschlagen. Doch noch vor den provozierenden Unternehmungen Duchamps

1

2

hatte, im Jahre 1912, Kandinsky im Zusammenhang mit seiner Unterscheidung zwischen „großer Abstraktion“ und „großer Realistik“ die große Realistik in dem Sinne bestimmt, daß diese als das „zum Minimum gebrachte Künstlerische“ den „reinen inneren Klang“ des Dinges freisetzt.

äußere wohlschmeckende Schönheit nicht mehr ablenken könne. Kandinsky versteht die große Abstraktion als die äußerste Verdinglichung des Gegenstandslosen und die große Realistik als die äußerste Verdinglichung des Gegenständlichen. Kandinsky zufolge enthüllen einerseits die gegenstandslosen bildnerischen Elementarwerte, so zum Beispiel die Linien, vermöge der Abstraktion von jedweder gegenständli-





1

2

chen Bedeutung und andererseits die gegenständlichen Dinge dank der ihnen verweigerten künstlerischen Überformung den ihnen je innewohnenden Klang. Kandinskys Idee der großen Realistik stellt besondere Anforderungen an den Beschauer in der Freiheit, Dinge im Bewußtsein der Abwesenheit der künstlerischen Form „als Wesen mit innerem Leben“ wahrzunehmen. Kandinsky hat ausgeführt, daß jeder beliebige Gegenstand — „sei es auch nur ein Zigarrenstummel“ — gerade als ein von aller künstlerischen Formung freies Objekt seinen inneren Klang enthülle, daß der innere Klang vom äußeren Sinn des Gegenstandes unabhängig bestehe und im Grunde eine Frage des Aspektes sei, unter welchem der Betrachter das „Praktisch-Zweckmäßige“ des Gegenstandes vollkommen auszuschalten imstande ist: „Der Freie sucht sich durch alles zu bereichern und von jedem Wesen das Leben auf sich wirken zu lassen — wenn es auch nur ein abgebranntes Zündholz ist.“ Und: „Es ist besser, den Tod für das Leben zu halten als das Leben für den Tod. Wenn auch nur ein einziges Mal“ (Kandinsky). Man könnte fragen, ob nicht die offene und im Grunde unprovokative Haltung Kandinskys bestimmten Gesinnungen sowohl in der Pop Art als auch im sogenannten Nouveau Realisme verwandt ist als die Polemik des Dadaismus. Man denke etwa an Arman. Pop Art, in jener Exponierung einer unverändert hingenommenen Konservendose, ist eine Entscheidung nicht gegen die Kunst, sondern für alles: „All is pretty“ (Warhol).



Aktuelles Ereignis wird das exponierte Objekt in dem Maße, in welchem der Beschauer es zum Gegenstande seiner Reflexion zu machen bereit ist. Der Pop Artist exponiert, um die Reflexion überhaupt in Gang zu setzen. Nicht ob, sondern wie reflektiert wird, bleibt grundsätzlich freigestellt. Werden aber mittels der Exponierung einer Konservendose solche Qualitäten enthüllt, die in den Zusammenhängen des alltäglich Selbstverständlichen verborgen bleiben, so stellt sich die Frage, ob dieselben Qualitäten alsdann nicht immer und überall wahrgenommen werden können. Zum Problem wird eine Entselbstverständlichung des Selbstverständlichen, die Befähigung nämlich, das Gewohnteste, ohne von dessen Zweckbestimmung abzusehen, gleichwohl mit neuen Augen zu sehen. Wollte man wiederum mit Kandinskys Idee der großen Realistik vergleichen, so läge der entscheidende Unterschied in der nun nicht mehr ausgeschlossenen Mitberücksichtigung des „Praktisch-Zweck-mässigen“ des Gegenstandes.

Die Reaktion auf die gegenstandslose Malerei ist hier die Präsentation der Gegenstände selbst. Thematisch ist das reflektierte Verhältnis des Betrachters zur Wirklichkeit in deren unveränderter Gegenwart. Ähnliche Reflexionen über das Verhältnis zur Wirklichkeit werden ausgelöst auch durch die Figuren oder Figur-Ding-Kombinationen von George Segal, sofern der Betrachter es bei diesen nicht mit der Feststellung bloßer Gipswiederholungen von Menschen in wie auch immer typischen Gesten und Situationen bewenden lässt, sondern eben solche Wiederholungen — der Theorie Segals entsprechend — als Bedingung dafür versteht, des realen Raumes kontemplativ inne zu werden. „**The distance between two figures or between a figure and another object becomes crucial**“ (Segal). Gerade jene sozusagen tautologische, das heißt die künstlerische Oberformung auslassende Wiederholung der menschlichen Figur in Gips macht den real präsenten Raum thematisch. Die ästhetische Grenze zwischen dem Raum der Figuren und dem Raum des Betrachters entfällt: Nicht nur die figürlichen Wiederholungen, sondern der real präsente Raum selbst ist gleichsam exponiert.

Jene den Betrachter einbeziehende Exponierung des real präsenten Raumes bewirkt, dass der in der dargestellten Szene fixierte Augenblick seinerseits das Zeitbewusstsein des Betrachters arretiert.



Angeichts eines Fahnenbildes von Jasper Johns, welches die glatt entfaltete und das Bildfeld vollkommen ausfüllende Fahne der USA zeigt, hat L. Alloway von einer Identitätskrise gesprochen. Im Blick auf diese Identitätskrise ist von A. R. Solomon die Frage gestellt worden: „**Is it a flag, or it is a painting?**“

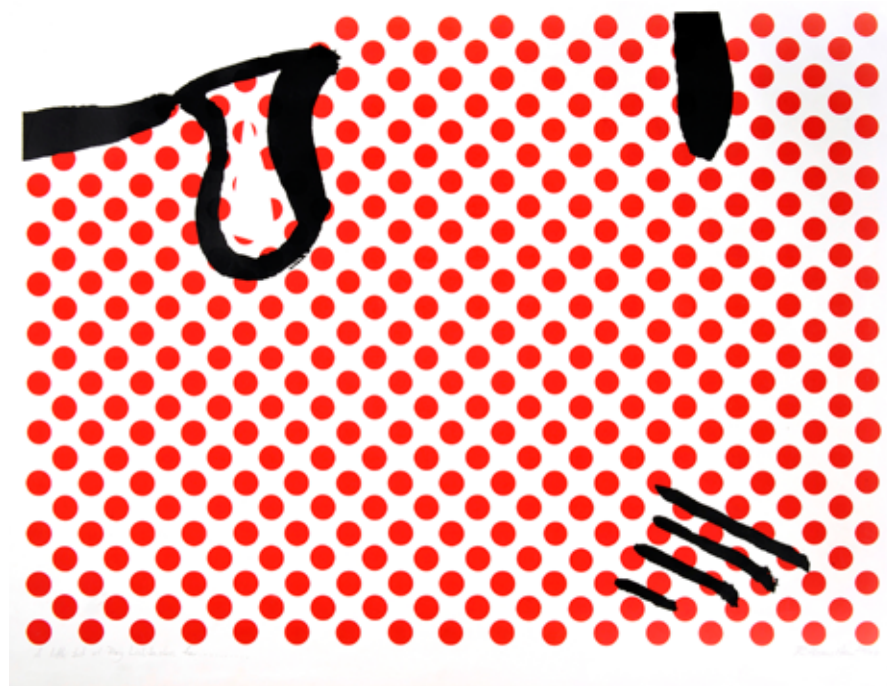
Dieselbe Identitätskrise ist thematisch zum Beispiel auch in solchen Bildern von Johns, die eine Schießscheibe darstellen oder gemalte Buchstaben ins Bild einbeziehen. Die Identitätskrise ist der Beitrag des Jasper Johns zur Entstehung der Pop Art. Die Identitätskrise entspricht dem möglichen Oberschritt der imitativen Repräsentation einer gegebenen Wirklichkeit in diese selbst. Zur Identitätskrise kommt es dadurch, dass die gemalte Schießscheibe eine vollkommene Imitation der wirklichen Schießscheibe sein und phänomenal von dieser nicht unterschieden werden kann. Oder: Die gemalte Fahne ist der wirklichen Fahne unmittelbar angenähert. Bezeichnetes und Bezeichnendes fallen in eins. Die Identitätskrise ist bedingt durch

die Zweidimensionalität sowohl des Bezeichneten als auch des Bezeichnenden.

Berechtigt also erstens die je gegebene Zweidimensionalität der Schießscheibe und des Bildes zu der Frage, ob es sich um die Wirklichkeit der Schießscheibe oder nur um die Wirklichkeit ihrer Darstellung handelt, so stellt sich überdies auch zweitens die viel wichtigere Frage, ob es sich um eine Schießscheibe handelt oder um Malerei, um Malerei schlechterdings, um konkrete Malerei. Oder — was dasselbe besagt: „**Is it a flag, or is it a painting?**“ Diese wichtigere Frage ist berechtigt in eben dem Maße, in welchem die konkrete, also gerade nicht imitative, sondern gegenstandslose, mit sich selbst identische Malerei zweidimensional ist und auch als zweidimensionale Wirklichkeit zur Geltung kommt. Die Frage „**Is it a flag, or is it a painting?**“ setzt die konkrete Malerei voraus. Nach der im Jahre 1930 vorgebrachten Definition von Theo van Doesburg sind die Bilder der gegenstandslosen Malerei konkret, „**weil nichts konkreter und realer ist als eine Linie, eine Farbe, eine Fläche**“. Ein Gegenstand, zum Beispiel ein Baum, sei konkret in seiner natürlichen Wirklichkeit, in der Wirklichkeit der Malerei dagegen „**bei weitem abstrakter, illusionistischer, spekulativer als eine Fläche oder als eine Linie**“ (van Doesburg). Konkret sind die gegenstandslosen Bilder ebenso wie die Gegenstände insofern, als beide nichts außer sich bezeichnen und mit sich selbst identisch sind. Nach der Unterscheidung von van Doesburg ist die konkrete Malerei die gegenstandslose und die abstrakte Malerei die gegenständliche.

Legt man diese Unterscheidungen von Doesburgs zugrunde, so ergibt sich für das Schießscheibenbild des Jasper Johns eine doppelte Konkretheit. Mittels der Zweidimensionalität kann das Bild des Jasper Johns gelten sowohl als Schießscheibe wie auch als konkrete Malerei. Im Schießscheibenbild des Jasper Johns begegnet die Zweidimensionalität in doppelter, widersprüchlicher und gleichwohl ununterscheidbarer Funktion. Sie suggeriert einerseits die Identität der Schießscheibe mit der Schießscheibe und andererseits die Identität des Bildes mit dem Bilde. Oder, was wiederum dasselbe ist: Im Fahnenbild des Jasper Johns kann die Zweidimensionalität gelten sowohl als „**flag**“ wie auch als „**painting**“. Die von Jasper Johns beschworene Identitätskrise besteht zutiefst darin, daß die phänomenale, erscheinungshafte Identität von Schießscheibe und Bild oder von Fahne und Bild sowohl die konkrete Identität der Schießscheibe mit der Schießscheibe oder der Fahne mit der Fahne als auch die konkrete Identität des Bildes mit dem Bild beeinträchtigt, relativiert, in Frage stellt. Diese Infragestellung ist die Bedingung für neuartige Erfahrungen und Besinnungen.





Johns interessiert, nach seinen eigenen Worten, „das, was ein Ding nicht mehr ist, das, was es ein anderes werden lässt als es ist. Der Augenblick, in dem man ein Ding neu erkennt und das Dahinschwinden dieses Augenblicks, das, was man in jedem Augenblick sieht oder sagt und womit man es bewenden lässt“. Die Schießscheibe - als Schießscheibe allbekannt und keineswegs ein Gegenstand ästhetischer, zweckfreier Betrachtung - wird mittels ihrer erscheinungshaften Ununterschiedenheit von der konkreten Malerei, als die sie zugleich hervortritt, zum Gegenstande einer ästhetischen Betrachtung, ohne aufzuhören, eine Schießscheibe und als solche ein außerästhetischer Gegenstand zu sein. Oder: Die Fahne - als Fahne ein Symbol und als solches nur erkannt und nicht geschaut - wird mittels ihrer

1



erscheinungsmäßigen Ununterschiedenheit von der konkreten Malerei, als die sie zugleich hervortritt, ein Gegenstand des Schauens, ohne aufzuhören, ein Symbol zu sein. „Die amerikanische Fahne, die vorher als eine Selbstverständlichkeit vom Betrachter übersehen wurde, wird ihm suggestiv wieder vorgeführt.... weil sie Teil eines ästhetischen Vorgangs geworden ist“ (Dienst).

Dass sich die Entwicklung zur Pop Art tatsächlich im Spannungsfeld dieser je gegebenen Identitäten des konkreten Gegenstandes und der konkreten Malerei vollzogen hat, zeigen die Combines von Robert Rauschenberg. Rauschenberg hat in seinen Bildern mit sich selbst identische Gegenstände und mit sich selbst identische Elemente der gegenstandslosen (tachistischen) Malerei vereinigt, beide sozusagen additiv kombiniert, „I don't want a picture to look like something it isn't. I want it to look like something it is. And I think a picture is more like the real world when it's made out of the real world“ (Rauschenberg). Die kombinierten Phänomene beeinflussen sich gegenseitig derart, dass die unkünstlerischen Dinge durch die Nachbarschaft mit den ästhetischen Phänomenen der Malerei nobilitiert werden und umgekehrt die ästhetischen Phänomene der Malerei Dingcharakter annehmen sogar in einem solchen Sinne, dass die dem Tachismus eigentlich innewohnende Verweiskraft auf die Subjektivität des Malers verloren geht. Durch die Kombination mit den konkreten Dingen werden die mal



schen Werte der tachistischen Malerei sozusagen entpersönlicht. Dabei ist wichtig, daß die beiden Elemente nicht in ein hierarchisches Verhältnis zueinander gesetzt, sondern in vollkommener Gleichberechtigung kombiniert werden. Diese Gleichberechtigung kann hinweisen auf eine den Dingen und der Malerei übergeordnete Wirklichkeit, die das Bild gewissermaßen in der Funktion eines Superzeichens repräsentiert. Während es sich also bei Rauschenberg um die auf einer dualistischen Kombinationsstruktur beruhende wechselseitige Intensivierung der beiden Identitäten, das heißt der dinglichen und der malerischen Identität handelt, stellt Johns diese beiden Identitäten wechselseitig in Frage durch eine monistische Alternativstruktur: „Is it a flag, or is it a painting?“ Eine noch komplexere Alternativstruktur stellt sich dann ein, wenn Jasper Johns zum Beispiel eine Schießscheibe in tachistischer Malweise malt. Hier nämlich kommt erstens zur Frage, ob es sich nur um die tachistische Darstellung der Schießscheibe als Schießscheibe oder ob es sich um die tachistische Darstellung der Schießscheibe als konkreter Malerei handelt. Zweitens aber kommt zur Frage, ob jene erste Alternative sich ihrerseits alternativ verhält zum Tachismus als Tachismus.

In gewissem Sinne kann sich im Bereich der Pop Art die Konkretheit des Bildes berühren mit der Konkretheit dessen, was dargestellt ist. Jene von Theo van Doesburg getroffene Unterscheidung zwischen gegenständli-





cher abstrakter Malerei und gegenstandsloser konkreter Malerei wird in der Pop Art ausgesetzt, daß heißt umgehen oder gleichsam unterlaufen dadurch, dass nicht die dreidimensionale Welt als solche, nicht also um auf van Doesburgs Beispiel anzuspielen — ein Baum, sondern die Reproduktion eines Baumes zum Gegenstand der bildlichen Darstellung wird.

Blickt man auf die berühmten Blumenmuster von Andy Warhol, und zwar dort zunächst auf die Gräser, so erscheint deren Vor und und Zurück von vornherein auf den Eindruck einer gedruckten photographischen Wiedergabe reduziert, nicht aber in sozusagen direkter Illusion freiräumlichen Daseins: Dargestellt sind nicht Gräser, sondern photographierte, das heißt auf der Fläche reproduzierte Gräser. Die Umsetzung des Dreidimensionalen ins Zweidimensionale scheint der Darstellung Warhols bereits vorgegeben. Es bedeutet dies einerseits die Tilgung eines jeden individuellen Stils in der Transponierung des Dreidimensionalen ins Zweidimensionale, und andererseits wird vermöge der je gegebenen Flächenwirklichkeit sowohl des Dargestellten als auch der Darstellung die Unterschiedenheit zwischen beiden getilgt

1

2

— zugunsten der Konkretheit der Darstellung selbst. Diese wird begünstigt durch Farben, die, vor allem in den eigentlichen Blüten, flächenhaft — wie bei Matisse — zur Erscheinung kommen als sich selbst zeigende und nur die ihnen selbst innewohnenden Ausdruckskräfte enthüllende Phänomene. Dieselbe Eigenmacht der Farben, wie sie weniger zu dinglicher Verdeutlichung als vielmehr zur Fesselung des Blicks in die Reklame eingegangen ist, tritt in den zehn Marilyn-Monroe-Serigraphien Warhols zutage, und sie überlagert wiederum nicht unmittelbar auf die Wirklichkeit bezogene Illusionsmittel, sondern solche Bildwerte, die aus einem plakativen, bereits vorgeformten Darstellungsklischee übernommen sind. Mit diesem als dem eigentlichen Darstellungsgegenstand ist die Darstellung identisch: Die Rückgewinnung des Gegenstandes durch Pop Art geschieht nicht im Sinne des Naturalismus. Nicht die Thematisierung der Wirklichkeit, wohl aber die Thematisierung ihrer durch plakative, photographische, drucktechnische oder publizistische Reproduktion bedingten Auslegung (Interpretation), nämlich die in den Massenmedien erscheinende Spiegelung der Wirklichkeit ist der Gegenstand und die eigentliche Wirklichkeit des Bildes und die Voraussetzung dafür, dass eine der konkreten Malerei vergleichbare Identität von Darstellung und Dargestelltem zustande kommt. Warhols Serigraphien werden nicht je als Darstellung der Marylin Monroe selbst, sondern als Reproduktion, das heißt als das vom Individuum bereits abtrahierende Bild erfahren. nicht als Porträt, sondern als das die Reproduktion bereits voraussetzende





Idol der Massengesellschaft. Und zwar ist die Massengesellschaft in die Darstellung selbst einbezogen in dem Maße, in welchem jene durch die Reproduktion geschehende Auslegung der Wirklichkeit im Sinne des Klischees gerade durch die Massengesellschaft und für sie bestimmt ist: Nicht die Wirklichkeit selbst, sondern ihr Bewußtsein in der Öffentlichkeit ist von Interesse.

Es ist hier nicht die Gelegenheit, auf alle führenden Vertreter der Pop Art hinzuweisen und ihre jeweils besondere Thematik auch nur anzudeuten. Dass aber Pop Art Extreme, zum Beispiel die Möglichkeiten der Form und der Formlosigkeit überfängt, wird deutlich vor allem in den Werken von Roy Lichtenstein und Claes Oldenburg. Lichtenstein selbst nennt sich einen Klassizisten. In seinen bekanntesten Bildern wendet er sich wieder der Reklame und vor allem den Comics zu. Comics sind moderne Druckerzeugnisse für die Massengesellschaft, sie erfordern aus drucktechnischen Gründen eine abkürzende, prägnante Darstellungsweise. Comics sind umgesetzte Wirklichkeit und Produkte einer „populären Bilderfabrikation“ (Scholz-Wanckel).

Als auf die Massengesellschaft bezogene Erzeugnisse sind die Comics von vornherein konventionbildend, von vornherein ist in ihnen die Tendenz zum Stereotypen und zur Standardisierung der Empfindungen angelegt. Das Stereotype in den Comics hat Lichtenstein in seinen Bildern kultiviert, das heißt er hat es über das in den Comics selbst erreichte Maß hinausgeführt. Dies geschieht durch eine Formhandlung, und zwar durch eine klassisierende Stilisierung. Der Theorie Lichtensteins zufolge bedarf es zu jener Kultivierung der standardisierten Empfindungen gerade eines klassisierenden Stils deshalb, weil Klassizismen selbst zum Stereotypen tendieren und Klassizismen selbst eine Standardisierung der Empfindungen leisten: „**Classicism is convention**“ (Lichtenstein). Aus der bereits auf Konvention beruhenden Stilisierung der ihrerseits Konvention schaffenden Comics folgt ein „**New-Classicism**“ (Lichtenstein), der gerade nicht kunsthistorische Traditionen wiederbelebt und gerade nicht seinen Gegenstand in der traditionellen Konvention hat, sondern in einer neuen, die Massengesellschaft voraussetzenden und insofern auch amerikanischen Konvention. Die Stilisierung dieser neuen Konvention berechtigt dazu, in besonderem Sinne von „**New-Classicism**“ zu sprechen. Freilich ist dieser, wenn man sich auf jüngste Äußerungen des Pop Artisten stützt, nicht etwa zu verstehen als eine nobilitierende Bestätigung der mit den Comics begründeten Konvention, wohl aber als deren Kritik. Die durch Stilisierung noch gesteigerte Konventionalität der standardisierten Empfindungen ist, der Meinung Lichtensteins entsprechend, erst die eigentliche Enthüllung ihrer Leere. So sehr, in Hinsicht auf die Comics, Lichtensteins Stilisierung die „**Abwesenheit von Emotion**“ erst erweist und „**Rechenschaft**“ ablegt über „**die Art, das Leben heute zu betrachten**“ (Lichtenstein), so sehr ist doch, zum anderen, die Stilisierung selbst durch die Abwesenheit von Emotion wieder begünstigt.

Wie kein anderer Pop Artist ist Lichtenstein ein Stilist, dessen durch Gebrauchsgrafik und besonders auch durch Comics inspirierter Stilwille neue Möglichkeiten einer konstruktivistischen gegenstandslosen Malerei eröffnet hat.

Das andere von Pop Art noch übergriffene Extrem, die Formlosigkeit, tritt im „softening“ des Claes Oldenburg zutage: Nicht nur von Natur aus nachgiebige, sondern auch eigentlich harte, unnachgiebige Gegenstände der Alltagswelt werden in weichen Plastikstoffen oder Textilien nachgebildet und ihrer ursprünglichen Konsistenz beraubt. Durch das Erweichen soll einerseits der für die Technik entwickelten sogenannten Design-Ästhetik entgegengewirkt und damit zugleich gegen den bürgerlichen Kunstbegriff polemisiert



werden. Oldenburg glaubt, dass im heutigen bürgerlichen Verständnis eines „art object“ das Verständnis eines „magic object“ fehlgeleitet sei, daß die Wahrnehmung des Ästhetischen von der des Magischen ablenke und nur durch eine Überwindung des konventionellen Kunstbegriffes den Dingen ihre Macht zurückgenommen werden könne.

Überdies aber bedeutet — was das Entscheidende ist — die Veränderung eigentlich harter Gegenstände durch „softening“ die Aufweichung ihrer Solidität und damit die Zurücknahme ihrer Unterschiedenheit von anderen Gegenständen zugunsten der Vorstellung einer das Verschiedene miteinander vermittelnden Osmose. Claes Oldenburg erblickt das Magische in einer durch Osmose bedingten Auflösung prinzipieller Gegensätze

wie „solidity and bodylessness, pathos and indifference. mystery and commonplace, animate and inanimate“. Gemeint ist die Alldurchdringung biologischer und technischer Wirklichkeit: „My softening is not a blurring (like effect of atmosphere on hard forms) but in fact a softening, in a clear strong light. A perception of mechanical nature as body“ (Oldenburg). „Softening“ als das Extrem der Formlosigkeit in der Pop Art bedeutet einen durch Osmose geschaffenen, die belebte und die unbelebte Welt erfassenden Panvitalismus. Der zum „softening“ treibende Darstellungswille ist ein universaler. Oldenburg hat dieselbe Idee einer organischen Alldurchdringung auch durch poetische Texte zu vergegenwärtigen gesucht.

Um einige der hier erörterten Aspekte der Pop Art zusammenzufassen:

Beim „softening“ Oldenburgs handelt es sich um die Vorstellung einer Belebtheit des Unbelebten und um die unbedingt positiv gewertete Querverbundenheit zwischen allem und allem, zwischen natürlicher und technischer Wirklichkeit.

In den auf Comics anspielenden Bildern Lichtensteins handelt es sich darum, die leeren Emotionen als solche zu enthüllen, es handelt sich in diesem Sinne um negative Gesellschaftskritik. Neue, positive Inhalte werden nicht angeboten. Diese aber sind in der Reflexion des Betrachters über sich selbst provoziert.

Durch die Exponierung unverändert gelassener Dinge setzt Warhol die Reflexion des Betrachters in Gang. ohne diese zu lenken. Er bestätigt nicht und er kritisiert nicht. Er verrät weder eine positive noch eine negative Einstellung. Beides hält er der Reflexion des Betrachters offen. — Andy Warhol hat nicht nur Konservendosen, sondern auch kubische Verpackungsschachteln, so zum Beispiel „Brillo Boxes“, in Nachbildungen und auch als originale Fließbandprodukte exponiert und arrangiert. Achtet man — was wiederum offen bleibt — vorzüglich auf die kubische Grundform solcher Schachteln, so erscheinen sie bestimmten Phänomenen der Minimal Art vergleichbar.

Max Imdahl



Museum der Stadt Ratingen | Peter-Brüning-Platz 1 | Grabenstraße 21 | D - 40878 Ratingen

Tel: 02102 - 550-4180/1 | Fax: 02102 - 550-9418

web: www.museum-ratingen.com | www.ratingen.de | mail: museum@ratingen.de

Öffnungszeiten: Di-So 11-17 Uhr, Do 11-19 Uhr

Dr. Marie-Luise Otten | Kunsthistorikerin

Vorsitzende | Freunde und Förderer

des Museums der Stadt Ratingen

Kontakt unter:

Voisweg 58 | D-40878 Ratingen

Tel: 02102 - 84 26 76 | Fax: 02102 - 82756

mail: otten@peterbruening.de