



Figure 3: Graphik und Objekte: Vervielfältigte Kunst

Graphik und Objekte: Vervielfältigte Kunst

Wie für jede Mitteilung gilt auch für die bildende Kunst der von Malcolm überlieferte Ausspruch Ludwig Wittgensteins: „Ein Ausdruck hat nur im Strome des Lebens Bedeutung“, der die Ergebnisse seiner sprachphilosophischen Untersuchungen in einem Satz zusammenfaßt. Deshalb sind die Bedingungen für die Wandlungen der bildenden Kunst in den Wandlungen des Bewußtseins von der Wirklichkeit zu suchen. Wegen der unlösaren Verknüpfung der Ästhetik mit der Komplexität des Lebens des einzelnen und der Gesellschaft sind die Möglichkeiten des Fragens und Antwortens unerschöpflich. Das Kunstschaften im letzten Jahrzehnt läßt sich nur verstehen als eine erneute und verstärkte Hinwendung zur Wirklichkeit, als einen Ausbruch aus der ästhetischen und subjektiven Isolation des abstrakten Expressionismus.

Der veränderten künstlerischen Haltung entspricht eine veränderte Produktion in ihrer formalen = inhaltlichen Bestimmung und ihren Produktionsmethoden, wobei die Wechselwirkung zwischen Form und Herstellungstechnik zu berücksichtigen ist. Betrachtet man die neuen Kunstwerke, so fallen vor allem vier Merkmale auf, die einzeln oder vereint vorkommen können. Sie scheinen zunächst unabhängig voneinander zu sein, haben jedoch eine gemeinsame Wurzel in dem Verlangen nach Objektivität und Wirksamkeit:

1. Die Serienherstellung mit ihrer Beziehung zur Konsumgesellschaft und Massenproduktion.
2. Der Objektcharakter mit seiner Beziehung zur Technik und Wissenschaft.
3. Der Vorrang des Materials gegenüber der Bearbeitung.
4. Die Gestaltung der Umgebung (Ambiance, Environment) mit ihrer Beziehung zur Architektur.

Diese verschiedenen Punkte verbindet ferner eine besondere Art der künstlerischen Tätigkeit, die den Entwurf und die Konstruktion über die handwerkliche Ausführung stellt, gleichgültig ob es sich um die Anordnung von geometrischen Formen, die Verwendung von Kunststoffen, Licht und Gebrauchsgegenständen oder die Übernahme von Photographien aus Zeitschriften und Werbung handelt.

Die Vervielfältigung von Kunstwerken, in der Druckgraphik seit Jahrhunderten geübt, ist nicht neu. Aber die Graphik stand als getrennte Gattung neben der Malerei. Beide Techniken beeinflußten sich zwar gegenseitig, setzten jedoch verschiedene künstlerische Intentionen voraus. So übernahmen z. B. die Expressionisten die Sprödigkeit und die Flächigkeit des Holzschnittes in Ihre Bilder, anderseits benutzten sie den Holzschnitt zur

billigen Reproduktion Ihrer Bilder in Katalogen.

Entscheidend für die heutige Produktion von Kunstwerken in Auflagen sind nicht die Entwicklung der Drucktechnik, die industrielle Fertigung oder die Entdeckung neuer Materialien, entscheidend ist ein Wandel in der Auffassung vom Einzelwerk. Herstellungs-technik und Material ordnen sich der Idee als Hilfsmittel für die Realisation unter. Die Veränderung besteht darin, daß das einmalige, mit der Hand hergestellte Werk bereits auf Vervielfältigung angelegt ist oder Merkmale trägt, die es zur Multiplikation geeignet machen. Die Gattungsgrenzen zwischen Malerei und Graphik werden durch fließende Übergänge verwischt.

In einem Interview mit John Coplans sagte Roy Lichtenstein: „I want my painting to look as if it has been programmed. I want to hide the record of my hand . . . I am very happy when the factory takes my painting and makes an edition of enamels on steel.“ Eine der zwölf Regeln von Ad Reinhardt für eine neue Akademie lautet: „No brushwork or calligraphy.“ „Handschrift, Handarbeit und Handbewegung sind individuell und geschmacklos“ (Ad Reinhardt).

Ist der Pinselduktus im Bild nicht mehr sichtbar, so kann die Handschrift kein qualitatives Kriterium mehr sein, und das Bild wird zum Entwurf für seine technische (Re-)Produktion. Das Original, das zum Prototyp einer Auflage ununterscheidbarer Exemplare geworden ist, hat seine Einmaligkeit verloren. Trotzdem ist der historisch bedingte Glaube an den besonderen Wert des Originals, der vom traditionellen Kunsthändel bestärkt wird, nur schwer abzubauen. Mit der Einmaligkeit des Kunstwerkes als Zahl verbindet sich unreflektiert die Bedeutung von einzigartiger Qualität. Ganz im Gegensatz zu den Erfahrungen an Konsumwaren, deren Güte Massenproduktion und Rationalisierung voraussetzt, wird vermutet, künstlerische Qualität sei mit Serienherstellung nicht zu vereinen.

Die Wiederholbarkeit, die nicht an die Existenz irgendeines Exemplares gebunden ist, führt praktisch zu einer Unzerstörbarkeit des Werkes, da es nach einer Anweisung zu jeder Zeit wieder hergestellt – nicht zu wechseln mit: rekonstruiert – werden kann. Unberührt von der Entwertung des „Originals“ bleibt die Originalität der Erfindung, deren Beachtung bei der Einschätzung noch zu genommen hat, nachdem die Unterschiede der manuellen Geschicklichkeit – die künstlerische Qualität vortäuschen kann – durch die allen gleich zugängliche technische Perfektion unwesentlich geworden sind. Albers hat auf die bestehenden Vorurteile hingewiesen, daß Handgemachtes besser als Maschinen-gemachtes oder daß die mechanische Kon-

struktion antigraphisch und unfähig zur Gefühlsauslösung sei. „In dieser Zeit der technischen Entwicklung haben beide Methoden ihren Wert“ (Albers).

Sind nun die Arbeiten, die nicht die Zeichen einer physischen Handschrift tragen, entsprechend und anonym? Schon haben sich Künstlergruppen gebildet, deren Erzeugnisse aus Gemeinschaftsarbeit entstehen, so daß jede individuelle Ausprägung und damit die Möglichkeit der Zuordnung zu einem einzelnen Künstler vermieden werden. Ein Blick auf die Siebdrucke sowohl mit geometrischen Elementen, wie die von Albers und Anuskiewicz oder Vasarely und Fruhtrunk, als auch die nach photographischen Vorlagen wie von Warhol oder Kitaj läßt keinen Zweifel an der Identität der Arbeiten mit dem Charakter des Künstlers aufkommen. Man kann sogar erkennen, daß die bildnerische Idee, verwirklicht mit der exakten, unbestechlichen Technik, ungetrübt von der gewollten oder ungewollten Unregelmäßigkeit der Handschrift in Erscheinung tritt.

„Handschrift“ zeigt sich als das, was sie immer war – Geistes-schrift. Die Aktivität des Sehens – in der Perzeption des Betrachters und der Projektion des Künstlers – hat ihren Vorrang vor der motorischen Aktivität behauptet. Hieran kann man ermessen, welche Revolution sich in den wenigen Jahren seit Action Painting vollzogen hat.

Die technische Produzierbarkeit, die beliebige Wiederholbarkeit der Arbeiten dienen der Verbreitung, die zudem durch Kostensenkung gefördert wird. Dadurch, daß jeder die Möglichkeit hat, seine Umwelt durch Kunstwerke zu verändern, erlangt die Kunst eine breitere und direktere Wirksamkeit als durch das museale Einzelstück. Ihr Erwerb ist nicht mehr auf einen Kreis von Privilegierten beschränkt. Im Kunstwerk, das seine Eigenschaft als Prestigeobjekt verloren hat, kommen die eigentlichen geistigen Werte unbeeinflußt vom Marktwert zur Geltung.

Die Höhe der Auflagen und das Maß der Verbreitung sollen nur durch den Bedarf begrenzt werden. Das Problem des Massenkunstwerkes, von den Utopisten der Serienherstellung gerne übersehen, liegt daher nicht in der Produktion, sondern im Verkauf, in der Erschließung einer breiten Käuferschicht. Die Nachfrage wird jedoch nicht allein vom Preis reguliert. Auch wenn er noch so niedrig ist, finden die Auflagen nur einen kleinen Kreis von Interessenten. Selbst die geringen Kosten ändern nichts daran, daß Kunst noch kein Lebensmittel für alle ist.

Besteht der Künstler auch im Serienkunstwerk auf der Ursprünglichkeit, Kompromißlosigkeit und damit Fremdheit, die bisher als Kriterien für Kunst gehalten, und begibt sich nicht in die Gefilde des Kunstgewerbes – und es

bedarf keiner besonderen Gabe vorauszusehen, daß eine Flut von kunstgewerblichen Editionen der vervielfältigten Kunst folgen wird –, so ist die Aussicht auf eine große Verbreitung, zumindest zum Zeitpunkt des Entstehens, gering. Selbst die üblichen Graphikauflagen von 100 bis 250 Exemplaren der heute anerkanntesten Künstler benötigten Jahre und Jahrzehnte, bis sie verkauft waren. Oft wurden die Auflagen erst lange Zeit nach dem Entstehen des Druckstockes oder der Radierplatte gedruckt, wenn die Künstler sich durchgesetzt hatten und der finanzielle Erfolg gesichert war. So bedingten nicht Technik oder Marktmanipulation, sondern der Absatz die Limitierung der Graphikauflagen, indem das wirtschaftliche Risiko einer kleinen teuren Auflage geringer als das einer großen billigen Auflage war.

Kehren wir zu Wittgensteins Satz von der Bedeutung eines Ausdrucks im Strome des Lebens zurück, so stoßen wir auf ein weiteres Problem, das in dem Zeitintervall von der Herstellung bis zur (An-)Erkennung und zur Nachfrage eines Kunstwerkes liegt. Wenn ein Werk so und nicht anders zu einer bestimmten Zeit für den Künstler notwendig ist, sollte man erwarten, daß es auch dieselbe Relevanz für den Zeitgenossen hat, da die gesellschaftliche Situation für Künstler und Publikum gleich ist. Meistens aber entsteht Kunst in der Isolation von der Gesellschaft und wird erst allgemein geschätzt, wenn sie historisch geworden ist und die Not ihrer Zeit nicht mehr wenden kann. Selbst die Pop Art, die populär sein wollte, wurde zur Zeit ihres Höhepunktes veracht und zieht heute in die Museen ein. Das Serienkunstwerk hat die Chance, durch ein schnelleres Bekanntwerden die Zeitspanne zu verkürzen und seine Mitteilung dann wirksam werden zu lassen, wenn die Zeitsituation sie hervorruft.

Die materielle Wertlosigkeit – Kunst für jeden erschwinglich – und die sofortige Verbreitung kennzeichnen die antimuseale Einstellung der heutigen Kunst, die nicht durch eine Institution vom Leben ferngehalten werden möchte. Wenn dasselbe Werk hier und dort anzutreffen ist, die Begegnung mit dem Betrachter überall stattfindet, dann können die Museen nicht mehr wie bisher Reserve für Seltenheiten sein, die ihrem eigentlichen Wirkungsbereich entzogen sind. Ist es nicht verwunderlich, wie wenig sich die veränderte Situation in den meisten Museen widerspiegelt? Ja, selbst eine Ausstellung wie die documenta, die kein Museum sein will, würde sinnlos, wenn sich die Werke überall selbst dokumentierten. Jede Ausstellung erübrigts sich, falls die utopische Einheit von Künstler und Gesellschaft durch eine allgemein zugängliche Kommunikation erreicht würde. Insofern ist die 4. documenta, obwohl sie multiplizierte Kunst, Kinetik, Licht und Ambiance einbezieht, eine traditionelle Ausstellung. Was als Veranstal-

tung nach der Ablösung des jetzigen Ausstellungsstils übrigbleibe, wäre die visuelle oder Multimedia Kunstaufführung, die vom Ereignis lebt und der sich die Künstler schon zugewandt haben, und die Kunstmesse, auf der die neue Produktion vorgestellt und der Markt transparent gemacht würde.

Die vervielfältigte Kunst wird mit Druckgraphiken und Arbeiten, die wegen ihrer Körperlichkeit und ihrer Herstellungsmethoden als Objekte bezeichnet werden, präsentiert. Es ist kein Zufall, daß in der Graphik die Technik der Serigraphie überwiegt. Die stilistische Entwicklung hat zu einer Blütezeit des Siebdruckes geführt, so wie Holzschnitt, Kupferstich und Lithographie ihre Zeiten als bevorzugte Techniken hatten. Das Schablonendurchdruckverfahren der Serigraphie, mit dem gedeckte oder transparente, stumpfe oder glänzende homogene Flächen erzielt werden können, eignet sich für die genaue Wiedergabe in beliebiger Auflagenhöhe sowohl konstruktivistischer Entwürfe und Handzeichnungen als auch photographischer Reproduktionen. Die einzigen Holzschnitte der Ausstellung, das Russische Alphabet von Josua Reichert, sind Typendrucke aus geometrischen Elementen ohne die üblichen Kennzeichen des Holzschniedens.

Ist die Druckgraphik als Reproduktion eines Originals aufzufassen? Sie entsteht beim Drucken der Farbe auf den Farbräger. Der Druck ist das Original. Durch die Wiederholung des Druckvorganges werden Ursprünglichkeit und Echtheit nicht geteilt, sondern jedesmal erneuert. Der Druckstock oder das Sieb sind das Werkzeug. Das ist besonders augenfällig in der farbigen Graphik: Keine der verschiedenen Schablonen für die einzelnen Farben kann eine Vorstellung von der fertigen Graphik geben. Das Unikum einer Druckvariante, als Rarität vom Sammler gesucht, widerspricht der gewünschten Gleichheit der Druckqualität und erweist sich als eine Konzession an die Bevorzugung des einmaligen Kunstwerkes. Da dieselben graphischen Verfahren aber auch zur Reproduktion eines vorhandenen Bildes benutzt werden, grenzt man von der Reproduktionsgraphik die Originalgraphik ab, für die gelten soll, daß der Künstler das Druckwerkzeug selbst bearbeitet hat. Doch auch diese Bezeichnung ist sinnlos, wenn selbst das gemalte Bild nur ein Programm demonstriert, das durch graphische Techniken ohne Einbuße wiederholbar – und permutierbar ist. Dem Siebdruck ist nicht unbedingt anzusehen, ob er nach einem gemalten Bild, nach einer Skizze oder aber nach einer sprachlichen Mitteilung über Flächengliederung und Farben ausgeführt wurde. Der letzte Fall beweist, daß das Bild vollständig transformierbar in ein anderes Zeichensystem geworden ist. Die sprachliche Kodierung der Bildinhalte für die Informationsübertragung darf jedoch nicht als das logische Äquivalent der Bild erfahrung mißverstanden werden.

Sie ist eine Anweisung zur Herstellung des Bildes, dessen Wesen an die Spezifität und Komplexität der optischen Wahrnehmung gebunden ist. Der Künstler setzt die Partitur, der Drucker realisiert das Bild, das der Künstler vorher nicht gesehen zu haben braucht.

Wenn das gemalte Bild wie gedruckt aussieht und der Siebdruck auf Leinwand wie ein gemaltes Bild, wird die Trennung einer Graphikabteilung von der Malerei willkürlich. Sind die Siebdrucke von Warhol und Jacquet Graphiken auf Leinwand oder sind es Ölbilder, gemalt mit den Werkzeugen der Siebdrucktechnik? Die Entscheidung zugunsten des Siebdruckes ist einfach, wenn man die Technik zum Kriterium macht. Aber in der Intention des Künstlers sind es sicher Bilder, die dem handgemalten Ölbild entsprechen. Jacquet zerlegt eine Photographie in ein vergrößertes Reproduktionsraster – für jede Farbe eines, so daß beim Druck ein in seiner Farbigkeit pointillistisches Bild entsteht –, um seine Bilder wiederholbar zu machen, wobei er auch verschiedene Farbprogramme benutzt. Warhol vervielfältigt ein Bild mit der Siebdrucktechnik und stellt die Exemplare zusammen aus, so daß sich die Aufmerksamkeit des Betrachters vom Einzelbild auf die Repetition des gleichen Bildes verlagert („DreiBig sind besser als eines“). Quantität und Uniformität des optischen Eindrucks überwältigen den Betrachter wie in der Reklame. Die Bearbeitung des Materials (Gebrauchsgegenstände, photographische Porträts) ist auf ein Minimum reduziert. Die Aktivität hat sich vom Künstler und vom Bild auf den Betrachter verlagert, dem nur das Rohmaterial für seine psychische Verarbeitung geboten wird. Warhol drückt den Kopf Marilyn Monroes mit den gleichen Schablonen in zehn verschiedenen Farbkombinationen. Charakter und Gefühlszustand werden nicht physiognomisch interpretiert, sondern durch den Ausdruck der Farben realisiert.

Vervielfältigung in der Graphik heißt nicht nur Wiederholung des gleichen Blattes, sondern auch serielle Anwendung der gleichen Druckstücke oder Siebe zu neuen Bildkombinationen. Die Multiplikation hat zwei Dimensionen: Wie eine Graphik Exemplar einer Auflage, so ist die ganze Auflage nur eine Fassung eines permutierbaren Programms. In der Permutation werden alle der möglichen Kombinationen der Form-Farb-Elemente gedruckt. Die Permutation unterscheidet sich durch die mathematische Endlichkeit der Möglichkeiten von der Variation, die unbegrenzt fortgesetzt werden kann. Die künstlerische Arbeit richtet sich weniger auf die Schaffung eines vollendeten Einzelwerkes, als auf die Suche nach Bildelementen, die sich seriell verwenden lassen. Vasarely erfindet die „unités plastiques“ und führt seine Graphiken in Plus- und Minus-Fassungen aus. Mavignier druckte 1961 drei Folgen von Permutationen, in denen eine Farbstruktur von einer bestimmten Untergrund-

Figure 3: Graphik und Objekte: Vervielfältigte Kunst

farbe auf drei andere wechselt. „Diesen Vorgang kontrolliert der Autor nur durch die Bestimmung eines Permutationssystems, aber jedes Resultat dieser Permutation war ihm völlig unbekannt; ob gut oder schlecht, ‚schön‘ oder ‚nicht schön‘“ (Mavignier).

Das Kunstwerk befreit sich in seiner Entstehung von der „subjektiv-intuitiven“ Schaffensweise des Künstlers. Die Punktualität der Intuition wird durch systematische Experimente ersetzt, die zu nicht vorausgesehenden Lösungen führen und das Material für die nachfolgende Kritik liefern. Im Unterschied zum naturwissenschaftlichen Experiment hat der Künstler eine größere Freiheit in der Erforschung der Elemente und in dem ästhetischen Urteil über die annehmbare Lösung nach der maschinellen Produktion. Die künstlerische Entscheidung vor und nach dem mechanischen Verfahren prägt das Ergebnis durch die Persönlichkeit des Künstlers; es ist nicht unabhängig von der Individualität des Experimentators wie in der Naturwissenschaft. Das systematische Vorgehen in der Bildfindung unterscheidet sich von dem intuitiven; aber im fertigen Bild ist die Verschiedenheit des Schöpfungsvorganges aufgehoben.

Die Annäherung der experimentellen Ästhetik an die Wissenschaften beschränkt sich auf die Methode. Die Entwicklung von Herstellungstechniken, Materialuntersuchungen, Programm-entwurf und -testung dienen der Hervorbringung einer Arbeit, deren Bedeutung außerhalb des logisch-axiomatischen Systems der Naturwissenschaften liegt. Vasarély oder Albers' Bilder sind nicht als Modelle zur Prüfung von Theorien der Sinnesphysiologie zu verstehen. Die Erfahrungen über die Gesetzmäßigkeiten der optischen Perzeption sind die Voraussetzung für die künstlerische Mitteilung. Zur Steigerung der Wahrnehmung wird der Perzeptionsmechanismus bis zur beabsichtigten „Fehlmeldung“ belastet. Die optische Kunst ist im Augen-Blick auf die Spitze getrieben. Vielleicht ist mancher erstaunt, gerade von Albers (Einführung zu Interaction of Color) zu hören: „Sehen schließt hier Schauen ein (wie in Weltanschauung) und ist verbunden mit Phantasie, mit Imagination.“

Einen Schritt weiter in der Programmierung des Bildes entwickelt der Künstler nur noch das Programm und überlässt die Ausführung dem Betrachter. Die Beteiligung an der Bildfindung fordert heraus zur intensiven Auseinandersetzung mit der ästhetischen Qualität des Materials. Innerhalb des vorgegebenen Systems ist jede beliebige Anordnung erlaubt. Das Serienkunstwerk wird wieder zum Unikum, indem sich jeder sein Bild herstellt, das jedoch die Idee seines Entwerfers in keiner Fassung verleugnen kann. Natürlich sind die Lösungen ästhetisch und qualitativ nicht gleichwertig. „Der Besucher verändert das Bild je nach Anlage und Temperament, je nach

seinen momentanen Empfindungen. Er investiert zusätzlich zu meinen Absichten – vielleicht auch ungeachtet ihrer – eigene Ideen. Er nimmt teil am Spaß, aber auch an der Verantwortung. Er ist nicht passiver Bewunderer, sondern aktiver Partner“ (Gerstner). In den Schnittbüchern von Diter Rot sind die einzelnen Blätter in jeder Reihenfolge zu legen und die verschiedenfarbigen Kugeln in den Kugelbildern von Talman beliebig zu drehen. Die plastischen Konstruktionen von Agam können vom Betrachter verstellt und die Lichtobjekte von Morellet und Gerstner nach Gutdünken und Geschmack programmiert werden.

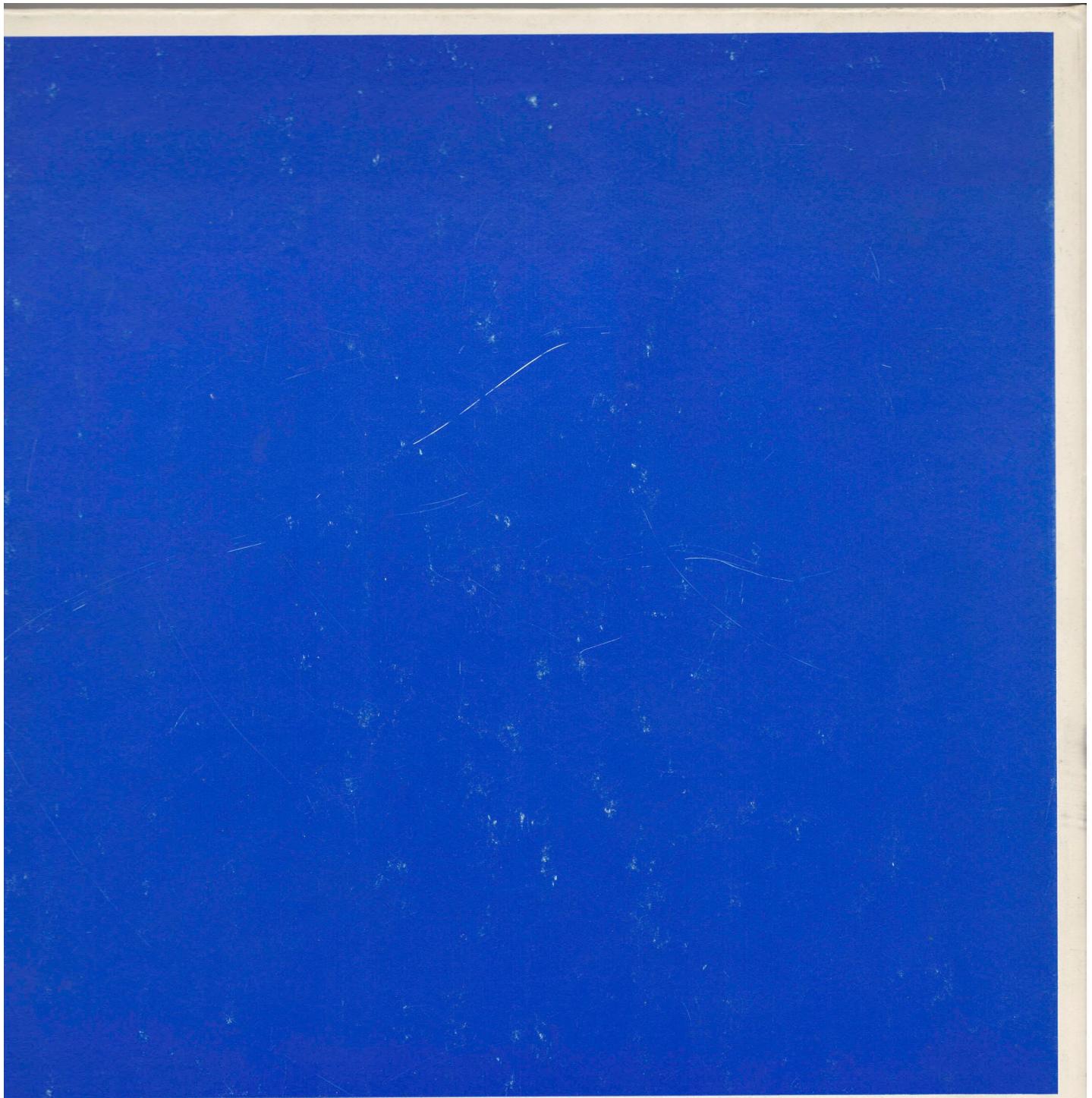
Vorne wurden die Objekte wegen ihrer Plastizität provisorisch von der Graphik abgeteilt. Jetzt ist eine genauere Definition nötig. Warum sollten sie nach dieser Unterscheidung keine Plastiken oder Reliefs sein? Zunächst ist festzustellen, daß der Begriff Objekt die Gattungen Malerei, Plastik und Graphik überspannt. Auch das Ölbild oder die Graphik können Objekte sein, nämlich dann, wenn jede über ihr Objektsein hinausweisende Bedeutung fehlt. In Bild klingt immer Abbild an; es ist Zeichen für etwas zu Bezeichnendes. Das Objekt verzichtet darauf, die Realität abzubilden, indem es selbst Realität ist. Wittgenstein stellte schon die Fragen: „Und wer malt, sollte nicht etwas malen – und wer etwas malt, nichts Wirkliches? – Ja, was ist Objekt des Malens: das Menschenbild (z. B.) oder der Mensch, den das Bild darstellt?“ Das gemalte Bild, das immer zugleich Gegenstand wie Abbild war, wird jetzt reduziert auf die Bedeutung seiner selbst. Das Objekt erweitert die Wirklichkeit, aber ist nicht deren Interpretation. Befremdend und erschwendend für die Beurteilung ist der Verlust des Bezuges auf vorhandenes Wirkliches. Das Objekt kann sich nur bewahrheiten in der Notwendigkeit der Erfahrungsbereicherung.

„Überzeugt von der Sinnlosigkeit, immer wieder die bekannten und unbekannten Dinge der Natur darzustellen, habe ich vielmehr versucht, eine Welt für sich abzustecken: eine Welt, die einzige von Bildgesetzen regiert wird und deren Geschichte dementsprechend Entstehung, Anreicherung und Vollendung einer pikturalen Form heißt“ (Vasarély). Dieser Satz aus dem Vorwort von Naissances (1963), der das Bild als Objekt beschreibt, wirkt heute durch die Betonung der kompositorischen Gestaltung nicht mehr revolutionär. Inzwischen sind die Objekte in die Nähe der Gebrauchsgegenstände, der industriellen Produkte und des Materialwerkstückes gerückt. Der verpackte Stuhl von Christo ist nur verpackter Stuhl, die store fronts sind verhängte Schaufenster, hinter denen es nichts zu schauen gibt. Das Geheimnis ist, daß kein Geheimnis dahinter ist. Die Verhüllungen und Verpackungen geben kein Rätsel auf, sie verweisen auf die wesenhafte Oberfläche.

Pop Art bemächtigte sich der gewöhnlichen und alltäglichen Gegenstände unserer Umwelt. Nur dadurch, daß man sie zu ästhetischen Objekten erklärt, werden sie ihres Zweckes entfremdet. Sie verändern sich vor unseren Augen, ohne daß sie verändert werden. Dem „Bestand“ des Nur-Verfügbaren entrissen, werden sie frei für eine vorurteilslose Beobachtung, die nicht nur auf Macht, Besitz und Konsum ausgerichtet ist. Die Objekte sprechen wieder die ganze Affektivität des Menschen an. Die Suppendose auf der Einkaufstasche ist mehr als nur Reklame, sie ist Objekt mit einer objekt-immanenten ästhetischen Information. Oldenburg gibt uns ein neues Bewußtsein von den Gebrauchsgegenständen, indem er sie vergrößert (Lichtschalter, Dreifachstecker) oder sie in andere Materialien transformiert, so daß vorher nicht erkannte formale Kräfte hervortreten. Harte und exakte Gegenstände werden weich und untechnisch. Das Auge wird geschärft für die Wechselwirkung zwischen Form und Material.

Die Reduktion auf die einfachste Form, auf die wenigsten Elemente, die noch eine ästhetische Mitteilung enthalten und das Interesse zu provozieren vermögen, ist eine Konsequenz der Objekterfahrung. Die größte Einfachheit bedeutet formale Reinigung, Klärung der Mittel und Analyse der Grundmechanismen der Wahrnehmung. Durch Wiederholung der gleichen Einheiten werden Fläche oder Raum strukturiert. Auch dabei kann dem Betrachter die serielle Anwendung des Programms freigestellt sein. Die äußerste Zurücknahme der formalen Mittel bildet den Ausgangspunkt für eine zunehmende Bereicherung. Diese wird durch die Ergebnisse der Minimal Art geprägt sein, ebenso wie die post-pop-Figuration nicht denkbar ist ohne die Überschneidung und den vorübergehenden Zusammenfall von Kunst- und Gebrauchsgegenstand.

Günther Gercken



kassel '68

Figure 3: Graphik und Objekte: Vervielfältigte Kunst