

Markus Baumgart

## Pop Art – Gesellschaftskritik – NO!art

1.

Im Jahr 1963 verfasst George Maciunas an Hand von drei ausgewählten Bedeutungen des Wortes 'flux': 'purge', 'tide' und 'fuse', ein Manifest mit folgendem Wortlaut:

*„Manifesto:*

*Purge the world of bourgeois sickness, 'intellectual', professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, - PURGE THE WORLD OF 'EUROPANISM'!*

*PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART. Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be (fully) grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.*

*FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.“<sup>1</sup>*

Entstanden ist dieses Manifest wohl auf Wunsch von Joseph Beuys für ein von diesem arrangiertes Fluxus-Festival in der Düsseldorfer Kunstakademie im selben Jahr.<sup>2</sup> Beuys verwendet dasselbe Manifest im reproduzierten Original nochmals im Jahr 1970, ersetzt dabei aber das Wort 'EUROPANISM' durch 'AMERICANISM'<sup>3</sup>. Zu dieser Veränderung schreibt Clive Phillpot:

*„The last sentence of [the first] section of the Manifesto reads: 'PURGE THE WORLD OF 'EUROPANISM'!' [Anm.18: 'Europanism' may be a neologism, rather than a repeated spelling error, implying pan-Europeanism.] By this Maciunas meant on the one hand the purging of pervasive ideas emanating from Europe, such as 'the idea of professional artist, art-for-art ideology, expression of artists' ego through art,etc.' [Anm.19: Addenda II, p.166], and on the*

---

<sup>1</sup> Abbildung in: Happening & Fluxus. Materialien, hg. vom Kölnischen Kunstverein, zusammengestellt von Hans Sohm, Köln 1970; [ohne Seitenzählung] bibliographischer Teil, Abteilung Maciunas; das hier in Klammern gesetzte Wort 'fully' ist im handschriftlichen Original durchgestrichen.

<sup>2</sup> vgl.: Germer, Stefan: Gekreuzte Blicke, verschobene Perspektiven: eine Skizze der deutsch-amerikanischen Kunstbeziehungen; in: Stiftung Fröhlich. Sammlungsblöcke, Ausst. Kat. Kunsthalle Tübingen, Staatsgalerie Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1996; S.9-32, S.17. Siehe auch die Briefe von George Maciunas an Joseph Beuys in: Becker, Jürgen/Vostell, Wolf (Hg.): Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation, Reinbek bei Hamburg 1965; S.195-197, hierbei insbesondere der Brief vom 17.1.1963, S.197

<sup>3</sup> Abbildung in: Happening & Fluxus. Materialien, hg. vom Kölnischen Kunstverein, zusammengestellt von Hans Sohm, Köln 1970;[ohne Seitenzählung] bibliographischer Teil, Abteilung Beuys

*other, openness to other cultures. [...] (Joseph Beuys rather missed the point when he altered the 1963 Manifesto in 1970 to read: 'Purge the World of Americanism.')*<sup>4</sup>

Meiner Ansicht nach erklärt sich obiges Missverständnis durch die Vermischung zweier Diskurse: eines Kunstdiskurses (Maciunas) mit einem Gesellschaftsdiskurs (Beuys).

2.

In der folgenden Arbeit soll es in wenigen Schlaglichtern primär um das Verhältnis der Pop Art zu ihren populärkulturellen Vorlagen gehen. Genauer soll es darum gehen, wie die Pop Art einem System, nämlich dem kapitalistischen, gegenübersteht, dessen Ikonographie, dessen visuelle Manifestationen im Alltag, sie für ihre Kunst benutzt.

Zu diesem Zweck scheint es mir interessant, in einem ersten Schritt einige Spezifika der Rezeption der Pop Art in Deutschland im Gegensatz zu Amerika aufzuzeigen, um die verschiedenen Diskursebenen, die ich oben ins Spiel gebracht habe, zu verdeutlichen, auch wenn diese Gegenüberstellung im Rahmen dieser Arbeit reichlich plakativ ausfallen wird.<sup>5</sup> Wie diese Diskurse in die Kunstproduktion hereinspielen, soll kurz am Beispiel der Verwendung des Signet 'Coca-Cola' im Unterschied von amerikanischen zu deutschen Künstlern gezeigt werden. Danach stelle ich eine eher kunsthistorisch verankerte Leseart der Pop Art vor, also eine Leseart innerhalb des Kunstdiskurses. Warum mir diese als sinnvoller erscheint, will ich im Hinblick auf den Kunstmarkt und das Verhältnis von Inhalt und Produktionsmitteln darlegen und dazu in einem letzten Schritt die NO!art streifen.

3.

Stefan Germer schreibt, dass die amerikanische Kunst der 60er Jahre in Deutschland zwar nicht „unter nationalem Gesichtspunkt“ rezipiert, dass sie „aber an die eigene künstlerischen und intellektuellen Traditionen“ angeschlossen wurde.

---

<sup>4</sup> Phillpot, Clive: Fluxus. Magazines, Manifestos, Multum in Parvo; in: Phillpot, Clive/Hendricks, Jon (Hg.): Fluxus. Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection, Ausst. Kat. The Museum of Modern Art, New York 1988; S.9-16, S.12; Phillpots Anm.19 bezieht sich auf: Fluxus etc./Addenda II. The Gilbert and Lila Silverman Collection, Pasadena, Calif. 1983; deutsche Übersetzung dieser Stelle siehe: Brief von George Maciunas an Tomas Schmit vom Jan. 1964 in: Becker, Jürgen/Vostell, Wolf (Hg.): Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation, Reinbek bei Hamburg 1965; S.197-200, S.199

<sup>5</sup> Weiterreichendes zu diesem Thema in dem bereits in Anm.2 erwähnten Artikel von Stefan Germer.

*„So wurden nicht nur Merce Cunningham Choreographien vor dem Hintergrund des Ausdruckstanzes gesehen (und mißverstanden), sondern sowohl die Beat-Literatur wie die Fluxus-Produktion auf die deutsche Tradition der Kulturkritik und insbesondere auf die ästhetische Theorie Adornos bezogen und deshalb als gesellschaftskritisch aufgefaßt.“<sup>6</sup>*

Und für Europa bzw. Frankreich führt Gerard Gassiot-Talabot aus:

*„Das reine Bedürfnis und Verlangen nach Protest war in Europa zu dieser Zeit sehr groß. Kaum waren die ersten Suppendosen von Warhol, die Comics von Lichtenstein und die Riesenspielzeuge von Oldenburg in Europa angekommen, glaubte die Mehrzahl der Kritiker etwas ganz Neues zu sehen, mehr noch: Man glaubte, ein grundlegendes kulturelles Phänomen zu erkennen, das sich mit dem Verfall der Werte in Form von gesellschaftlicher Kritik beschäftigte. Die Pariser Kritiker beeilten sich deshalb, eine Pilgerfahrt nach New York zu unternehmen. Dort erfuhren sie dann aus absolut zuverlässigen Originalquellen, daß Pop-art nicht im geringsten das war, wofür man es gehalten hatte. Die Pop-art hatte überhaupt nichts mit einer Kritik an der städtischen Kultur und der Industriegesellschaft zu tun, sondern sie war eher ein Signal für eine weitgehende intellektuelle Faszination an dieser Gesellschaft.“<sup>7</sup>*

Für diese hier für Deutschland und Frankreich beschriebene Sichtweise, die eben aus einem ganz bestimmten kultur- und gesellschaftskritischen Diskurs hervorging, und die Enttäuschung, die sie bei der Annäherung an die Originalquellen erleben musste, ließen sich noch reichlich weitere Belege finden. So ist z.B. die Argumentationslinie, die Lucy R. Lippard in dem Buch 'Pop Art' verfolgt, eine ganz andere (ich werde später noch darauf zurückkommen). Bereits auf den ersten Seiten muss sie dabei etwaige Erwartungen von (kontinental-)europäischer Seite an einen gesellschaftskritischen Diskurs enttäuschen, wenn sie schreibt, die Normen von Pop seien von einer Entschlossenheit bestimmt worden, „der zeitgenössischen Welt gegenüber nicht die 'zeitgemäß' negative [Lippard spielt hier auf den Abstrakten Expressionismus an], sondern eine positive Haltung einzunehmen.“<sup>8</sup> Und weiter schreibt sie:

*„In Europa verfolgen auf Pop gegründete Manifestationen zum Teil soziologische Absichten, auf die man in Amerika und England mit Stirnrunzeln blickt, aber die Grundstimmung scheint*

---

<sup>6</sup> ebd., S.17

<sup>7</sup> Gassiot-Talabot, Gerard: NO!Künstler rebellieren (1973); in: Lurie/Krim, wie Anm.20; S.46-48, S.46

<sup>8</sup> Lippard, Lucy R.: Pop Art; München/Zürich 1969 (TB-Ausgabe), S.7f

*überall ein entschiedener Optimismus zu sein, ein Optimismus, der für die Betrachter, die ihn nicht teilen, nicht immer erkennbar ist.*<sup>9</sup>

Lippards Buch wurde in Deutschland bereits ein Jahr nach der gebundenen Ausgabe von 1968 als Taschenbuch aufgelegt. Von daher vermute ich für dieses Buch einen gewissen Erfolg auf dem Buchmarkt und damit verbundenen Bekanntheitsgrad.

Umso ärgerlicher finde ich es, wenn noch in den 90er Jahren das Klischee der gesellschaftskritischen Pop Art Verbreitung findet. So z.B. in Tilman Osterwolds Buch über Pop Art im sehr populären Taschen Verlag.<sup>10</sup> (Achtung, es folgt jetzt der polemische Teil dieser Arbeit:) Ständig argumentiert Osterwold darin auf dieser Ebene. Unerträglich wird diese Argumentation schließlich, wenn Fakten verdreht werden müssen, um sie aufrecht zu erhalten. So schreibt er auf Seite 19 mit Bezug auf James Rosenquists Gemälde 'Area Code' von 1970:

*„Große Bildpanoramen von James Rosenquist entlarven die vorproduzierte Welt, die künstliche Vision euphorischer Wirklichkeitsträume, wo wie in einem Schlaraffenland alles verfügbar ist. [...] Der Regenbogen als optimistisches Fortschrittszeichen der Zeit, seine Farben als Energieträger, forciert die Kraft, die sich diese Epoche unterstellt.“*

Auf der folgenden Seite stellt er dann einen Bezug zu Rosenquists Gemälde 'Rainbow' von 1961 her, also zu einem neun Jahre älteren Bild:

*„Der Regenbogen, eben noch [sic!] optimistisches Symbol für Sauberkeit, Erfolg, Fortschritt und Freiheit, fließt melancholisch aus einem zerbrochenen Fenster heraus, an der Hauswand [im vorangegangenen Satz von Osterwold bezeichnet als „eine ungestaltete typische Fertighaus-Betonwand“] herunter und zerläuft unter einer aggressiv wirkenden Gabel im Nirgendwo. Der Regenbogen, als die gesellschaftliche und private 'Hausordnung' verstanden, gerät aus der Ordnung. Die Enge der Komposition und die Einfachheit in der künstlerischen Darstellung zeigen, wie die Träume der Menschen zerfallen und doch in ihrer Ruinenhaftigkeit wieder geschönt werden.“*

Nicht nur dass Osterwold hier auf völlig unzulässige Weise zum Zweck seiner Argumentation mit den Entstehungsdaten der Bilder jongliert, auch der Inhalt seiner Ausführungen ist unsinnig, verglichen z.B. mit Lippard, die im Übrigen im Vorwort ihres Buches neben anderen besonders James Rosenquist für seine Hilfe bei der

---

<sup>9</sup> ebd., S.8

<sup>10</sup> Osterwold, Tilman: Pop Art, Köln 1992

Entstehung des Buches dankt. So schreibt Lippard beispielsweise, Rosenquist hätte „sich in keiner Phase seines Schaffens mit Symbolismen“ befasst.<sup>11</sup> In den folgenden Ausführungen wird dann deutlich, dass Rosenquist vielmehr einen künstlerischen Diskurs um das Begriffspaar gegenständlich–abstrakt führt. Daher wäre im Fall von Rosenquists Bild ‘Rainbow’ ein Vergleich etwa mit den Bildern von Morris Louis weitaus fruchtbarer als poetische Ausführungen in Sachen Gesellschaftskritik es jemals sein können.

Wogegen ich mich also verwehre (und hier endet der polemische Teil dieser Arbeit), ist die massenhafte Verbreitung unzulänglicher Interpretationen in einer populären Kunstbuchreihe. Auch wenn ich verstehen kann, wie diese Interpretationen zustande kommen, in welchem Boden sie wurzeln. Einen Hinweis darauf gibt uns Lucy R. Lippard im oben angeführten Zitat, wenn sie schreibt, die Grundstimmung in den Bildern der Pop Art sei ein „entschiedener Optimismus“, allerdings „ein Optimismus, der für die Betrachter, die ihn nicht teilen, nicht immer erkennbar ist“. Und weitere Hinweise können wir den vorausgehenden Zitaten von Stefan Germer und Gerard Gassiot-Talbot entnehmen.

Tatsächlich scheint ein verbindendes Merkmal der Werke der Pop Art zu sein, dass sie weitgehend offen sind für verschiedene Interpretationen – oder vielleicht besser: dass sie auch offen sind für Projektionen. Und diese stehen in einem Verhältnis z.B. zu Traditionen der Kulturkritik. Liest man Interviews mit Andy Warhol, fällt es ebenfalls nicht schwer, einen gesellschaftskritischen Diskurs zwischen den Zeilen zu lesen, etwa wenn er äußert, er wolle eine Maschine sein – aber eben nur, wenn man die Ansicht, dass diese Äußerung positive Untertöne haben könnte, nicht teilt. Wenn man also von einer ganz bestimmten humanistischen und kulturkritischen Tradition geprägt ist.

Scheinbar bleibt es stets dem Leser überlassen, zu entscheiden, wie er eine Aussage interpretieren möchte, etwa wenn Warhol ausführt:

*„It was on one of those evenings when I'd saked around ten or fifteen people for suggestions that finally one lady friend of mine asked me the right question: 'Well, what do you love most?' That's how I started painting money.“<sup>12</sup>*

---

<sup>11</sup> Lippard, wie Anm.8, S.124

<sup>12</sup> Warhol, Andy/Hackett, Pat: POPism.The Warhol Sixties; San Diego/New York/London 1990, S.18

Versteht man aber, dass Aussagen wie diese zu einer ganz bestimmten Selbststilisierung gehören, die wiederum Teil eines komplexen Kunstkonzeptes ist, kann man nicht mehr voreilig an einzelnen Bildern oder Aussagen eine Kulturkritik entzünden, sondern muss erst einmal das gesamte Kunstkonzept diskutieren und dessen Hintergründe analysieren. Andy Warhol war sicher ein Extremfall unter den Pop Künstlern, die sich ja nie als geschlossene Gruppe sahen – dass sie aber von der Kritik dagegen oft als solche diskutiert wurden, leistete sicherlich manchem Fehltriteil Vorschub. Ein Teil des Kunstkonzeptes von Warhol war es, die Person des Künstlers hinter seine Produktion zurücktreten zu lassen. Sein Thema war u.a. die Entpersönlichung der Künstlerpersönlichkeit und die Etablierung des Künstlers als Markenzeichen, als verkaufswirksames Label. Zum einen war dies eine Reaktion auf den Individualismus der Abstraktion, zum anderen auf den Kunstmarkt, der bereits in diesem Sinne funktionierte.

Wenn nun Warhol den Kunstmarkt als das beschreibt, was er ist, nämlich ein Markt innerhalb des Gesamtmarktes des kapitalistischen Systems und wenn er sich dann ganz bewusst als ein Teil dieses Marktes, als Label auf diesem Markt etabliert, welche Schlüsse sind dann daraus zu ziehen? Kommt dies einer Kritik am Markt gleich oder einer Affirmation des Marktes? Die Pointe bei Warhol, die zur Verwirrung führt, ist die, dass er den Mythos vom Künstler bloßstellt, die Marktmechanismen aufdeckt, dann aber nicht, wie es seine „Pflicht“ wäre, in kulturkritisches Geheul ausbricht und moralisiert, sondern sagt: Ja, ich will Bestandteil sein, ich liebe Geld. Warhol scheint entschlossen, der zeitgenössischen Welt gegenüber eine positive Haltung einzunehmen. Was spricht dagegen.

Offensichtlich eine Menge, wenn man ein kritisch geschulter Mensch im Deutschland der 60er Jahre ist. Ich will diese Position nicht abwerten, aber ich möchte auf ein Problem hinweisen, das bereits Bertolt Brecht und Walter Benjamin bewusst war, und das Andy Warhol umgeht, indem er sagt: ja, ich will. Nämlich das Problem, wie man gegen den Markt oder das System sprechen kann, wenn man doch offensichtlich ein Teil davon ist, ein Teil davon sein muss, um überhaupt öffentlichkeitswirksam dagegen sprechen zu können. In diesem Sinne kann ich es nur als unreflektiert bezeichnen (um das Wort 'zynisch' zu vermeiden), in welchem Jargon und mit welchen Untertönen Tilman Osterwold im Hochglanzdruck über die Pop Art und ihren gesellschaftlichen Hintergrund schreibt.

Aus der gesellschaftskritischen Haltung der 60er Jahre heraus, die sicherlich kein gesamtgesellschaftliches Phänomen war, sondern nur in bestimmten intellektuellen Kreisen gepflegt wurde, hätte man eigentlich nach einigem Nachdenken die Pop Art im ganzen verdammen oder zumindest stillschweigend übergehen müssen. Dazu war sie aber als neue künstlerische Bewegung, als neuer Trend auf dem Kunstmarkt zu durchschlagskräftig und darüber hinaus ästhetisch zu ansprechend. Aber selbst um einen kunstinternen Diskurs über die Pop Art führen zu können, war es notwendig, erst einmal zur Ikonographie der Pop Art eine Position einzunehmen. Diese war eigentlich nicht akzeptabel, da es die Ikonographie des kapitalistischen Systems war. Und als amerikanische Ikonographie war sie quasi doppelt inakzeptabel. War doch Amerika das Sinnbild für den uneingeschränkten Kapitalismus. Dazuhin begann die Poprezeption in Deutschland verstärkt in einer Zeit, die, ausgelöst durch den Vietnamkrieg, von einem weitgehenden Antiamerikanismus geprägt war. Also verlegte man sich darauf, die eigene kritische Haltung auf die Bilder zu projizieren und den amerikanischen Künstlern zu unterstellen. Damit wurde eine Rezeptionstradition für die Pop Art begründet, die stellenweise noch heute Bestand hat.

4.

Nicht nur die Verwendung der Markenikonographie durch amerikanische Künstler wurde in Deutschland uminterpretiert. Auch wurde dieselbe Markenikonographie von verschiedenen deutschen Künstlern der Zeit in ihren Bildern von vorne herein auf das deutsche Interpretationsmuster hin zugeschnitten verwendet. Ich will dies an Hand des Signets 'Coca-Cola' an einigen Beispielen belegen.

1961 erstellt Wolf Vostell eine zweiteilige dé-coll/age mit dem Titel „Coca Cola“, bestehend aus einer großen Coca-Cola-Werbetafel, deren Oberfläche zerrissen ist, so dass darunterliegende Plakate zu sehen sind. Am deutlichsten bricht das fotografische Plakat von zwei Frauen und einem Kind, das eine der Frauen auf dem Arm trägt, durch. Von dieser Frau und dem Kind sind deutlich die lachenden Münder zu erkennen. Dieses Werk ist sicherlich nicht der Pop Art zuzurechnen. Mit der Oberfläche, die starke Ge-/Verbrauchsspuren trägt, steht es vielmehr den Werken von Robert Rauschenberg nahe, etwa dessen Combine Paintings „Coca Cola Plan“ von 1958 oder „Dylaby“ von 1962, in denen ebenfalls Coca-Cola-Flaschen oder entsprechende Markenzeichen Verwendung fanden.

Vostells Werk lässt diverse Interpretationen zu, formale, wie auch inhaltliche, von denen einige auch gesellschafts- bzw. kulturkritisch gelesen werden können. In eine eindeutigere Richtung wird die Interpretation dann in seinem Werk „Coca Cola 2“ gelenkt, ein Verwischung auf Papier von 1964. Dieses Bild zerfällt in zwei Teile. Auf der linken Seite ist eine Werbung für Coca-Cola zu erkennen. Am linken Bildrand erscheint eine Hand, die ein Glas Cola hält und einer Frau reicht, die unter Vostells Verwischung noch durchscheint. Auf der rechten Seite befindet sich etwas, was ein Schutzumschlag eines Buches sein könnte oder eine Werbeanzeige für ein solches. Zu lesen ist: „Part I of a New Series. The First World War“. Der linke Teil dieser Bildhälfte wird wieder von der Verwischung überdeckt, erkennbar bleibt aber, dass es sich um das Photo einer Gruppe von Soldaten handelt. Am rechten Rand, horizontal auf einer Ebene mit dem Glas Cola, erkennt man deutlich den Kopf und Brustbereich eines Soldaten, dessen Stirn bandagiert zu sein scheint. Die Verwischung verbindet die beiden Bildhälften. Ich denke, es muss an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden, dass dieses Bild im Zusammenhang mit dem Angriffskrieg der USA auf Vietnam interpretiert werden soll und damit als Vorläufer des bekannten Bildes „Miss America“ von 1968 gesehen werden kann.

Ganz ähnlich verwendet Klaus Staeck das Signum Coca-Cola in seinen Bildern und Plakaten. Etwa „Coca Cola I“, ein Siebdruck von 1970, auf dem zwei Cola-Dosen von oben her gesehen dargestellt sind, die linke in geschlossenem Zustand, die rechte in geöffnetem. Aus dieser läuft eine Blut assoziierende rote Flüssigkeit. Oder „Pennsylvania Guardsmen in Rist Control Training“, ebenfalls ein Siebdruck von 1970, der eine Gruppe Soldaten in aggressiver Angriffshaltung zeigt, über der als Sonne das Cola-Markenzeichen steht.

Aus einem anderen Siebdruck Staecks von 1970 könnte man so etwas wie klare Vorbehalte gegenüber der Pop Art herauslesen: „The American Way of Life – Fromage à Andy“ zeigt den Ausschnitt eines auf einem Elektrischen Stuhl festgeschnallten Mannes. In seine Hand collagierte Staeck ein Amerika-Fähnchen, vor seinem Bein steht auf dem Boden eine Cola-Flasche, die deutlich den von Warhol in seinen Siebdrucken Flaschen ähnelt. Und auch der Elektrische Stuhl ist ein Thema, das bei Warhol mehrfach aufgegriffen wird.

Lucy Lippard schreibt:

*„Die Amerikaner aber akzeptieren ihre tägliche Realität [die der industriellen und luxurorientierten Zivilisation] unmittelbar, während die Europäer dazu neigen, sie als*



*'Mythologie des Alltags' zu verstehen. Stilistisch und formal ist der europäische Künstler nicht so aggressiv wie der amerikanische, aber im Gegensatz zu der kühlen anglo-amerikanischen Ablehnung jeder Gruppenidentifizierung liebt er verbissen engagierte Manifeste und Demonstrationen.*<sup>13</sup>

Abgesehen von der Aussage, der europäische Künstler sei stilistisch und formal nicht so aggressiv wie der amerikanische, auf Vostell trifft sie nicht zu, könnte diese Ausführung ein Kommentar zum hier verhandelten Sachverhalt sein. Denn zweifellos ist die Verwendung der Cola-Flasche bei Warhol eine ganz andere als bei Vostell und Staeck (und dessen zuletzt genannter Siebdruck lässt mich vermuten, dass er das erkannt hat). Z.B. „Green Coca Cola Bottles“, Öl auf Leinwand von 1962. Die Flasche taucht hier massenhaft in Reihen übereinandergestellt auf. Die einzelnen Flaschen sind in unterschiedlicher Qualität gemalt und unterschiedlich regelmäßig eingefärbt. Sicherlich könnte man hierin einen Kommentar zu Fragen von Masse und Individualität sehen. Bleibe ich jedoch innerhalb eines kunstinternen Diskurses und vergesse nicht, was ich sonst noch über Warhol weiß und von seinem Werk kenne, drängen sich viel direkter und konkreter Assoziationen zur Technik des All Over der der Pop Art zeitlich vorangehenden Abstraktion auf.

5.

Unter den vom amerikanischen Kunstkritiker Clement Greenberg geprägten Ausdruck „post-painterly abstraction“ wurden sowohl die Maler des „action painting“ oder „Abstrakten Expressionismus“, also etwa Jackson Pollock, wie auch die sogenannten „Farbfeldmaler“, wie beispielsweise Mark Rothko, subsumiert. Ihnen gemeinsam war der Versuch, eine 'reine Malerei' zu schaffen, eine Malerei, die sich nur auf sich selbst bezieht, nur die Malerei selbst zum Inhalt hat und von außen herangetragenem Inhalte ausschließt. Das Bild als zweidimensionales Objekt, als Farb-Fläche sollte betont werden. Wenn es daneben um Inhalte ging, dann in Form von psychischen Dispositionen, Emotionen, abstrakte Inhalte, wenn man so will, jedenfalls nicht mehr um die Abbildung konkreter Gegenständlichkeit. Aber auch diese Inhalte wurden zurückgedrängt, als sich zunehmend die „hard-edge-Malerei“ mit Künstlern wie Frank Stella durchsetzte. Was man sah, wurde zunehmend das, was man sah. In diesem kunsthistorischen Zusammenhang ist die Pop Art zu sehen.

---

<sup>13</sup> Lippard, wie Anm. 8, S.189

*„Während die älteren Maler [der Abstraktion] im allgemeinen von der Pop-Bewegung zurückgedrängt wurden, war die 'Cool'-Richtung des abstrakten Expressionismus – vertreten durch Rothko, Still und vor allem Barnett Newman – zur tragenden Kraft der Abstraktion geworden; gewisse Aspekte dieses Stils schienen ebensogut auch auf das Abmalen anonymer Gegenstände ohne eigene Geschichte und ohne evokative Belastung anwendbar zu sein.“<sup>14</sup>*

Wurden die abstrakten Bilder ständig mit bildexternen Deutungen konfrontiert – Clifford Still etwa musste sich immer wieder dagegen verwehren, dass in seine Bilder Felsenformationen hineingedeutet wurden oder bestreiten, dass er in ihnen die Landschaftseindrücke seiner Kindheit verarbeitet hätte – so versuchten die Pop Künstler „solche Assoziationen zu verhindern, indem sie über den Ursprung ihrer Bilder keinen Zweifel lassen. Indem sie die Frage der Identität klären, sind sie frei, ihre eigenen Gemälde zu ihren eigenen Bedingungen zu schaffen, und diese Gemälde scheinen dann oft sogar abstrakt zu sein.“<sup>15</sup>

Hier klingt erneut die Frage nach dem Verhältnis der Pop Künstler zu ihren Vorlagen an. Wenn man sie in diesem Zusammenhang sieht, wird sie allerdings bedeutungslos, wenn nicht gar absurd:

*„Die New Yorker Pop-Künstler werden oft gefragt, ob sie ihre Objekte 'mögen' oder nicht. Das ist, wie Dorothy Seckler bemerkt hat, so irrelevant wie die Frage, ob Cézanne Äpfel, Géricault Leichen oder Picasso Gitarren mochte. Nur Warhol akzeptierte freundlich alles und jedes; er hat gesagt: 'Pop Art liebt die Dinge.'“<sup>16</sup>*

Und Tom Wesselmann bemerkte bereits 1964 in einem Interview:

*„Einige der dümmsten Dinge, die ich über Pop Art gelesen habe, stammen von ihren Bewunderern. Es ist, als trieben sie allmählich eine Art Nostalgie-Kult: Sie verehren tatsächlich Marilyn Monroe oder Coca Cola.“<sup>17</sup>*

Interessant ist, dass er von „Nostalgie-Kult“ spricht. Tatsächlich würde man feststellen müssen, würde man sich einmal einen Überblick über die Vorlagen der Pop Art Werke verschaffen, dass viele zu der Zeit, in der diese Werke entstanden,

---

<sup>14</sup> ebd., S.78

<sup>15</sup> ebd., S.128

<sup>16</sup> ebd., S.92

<sup>17</sup> Swenson, Gene R.: What is Pop Art? Interview mit Tom Wesselmann; in: Livingstone, Marco (Hg.): Pop Art. Ausst. Kat. der Ausst. „Die Pop-Art-Show“, Museum Ludwig Köln, München 1992; S.57f (im Original in: ARTnews, Februar 1964)

bereits der Vergangenheit angehörten, bereits nicht mehr populär waren, abgelegt im großen Archiv der Massenkultur, um von den Pop Künstlern wieder ans Tageslicht gezerrt zu werden. Diese Vorlagen nun, die für die aktuelle Alltagskultur keine Bedeutung mehr hatten, konnten durch den kontextfreien Gebrauch durch die Pop Künstler und durch leichte Veränderung abstrahiert werden. So konnten beispielsweise bei Warhol aus der Werbung entnommene Suppendosen, in einem Kunstwerk dem Zweck der Werbung endgültig enthoben, zu Farbfeldern werden, aneinandergereiht wiederholte Motive zu Farbrhythmen, zu einem abstrakten All-Over-Gemälde. Motive der Gebrauchsgraphik wurden zum Auslöser und Träger abstrakter Malerei, die Probleme von Farbe und Form behandelt.

Nehmen wir als Beispiel ein anderes Werk von Warhol: „Do-It-Yourself (Landscape)“, Acryl auf Leinwand von 1962. Auf den ersten Blick scheint es sich um die Darstellung eines unfertigen Malen-nach-Zahlen-Bildes mit Landschaftsmotiv zu handeln. Mit den bereits vorhandenen Farbfeldern lassen sich aber auch die Formen in den Gemälden Clifford Stills assoziieren. Dieser wurde mit der Interpretation seiner Gemälde als Felsenformationen konfrontiert und war gezwungen, dies zu bestreiten. Warhols Bild trägt in Klammern den Untertitel „Landschaft“, und eine solche ist auf seinem Bild zweifellos zu erkennen. Die Assoziation einer realen Landschaft ist bei Still aber viel unmittelbarer möglich als bei Warhol, bei dem dazu erst einmal viele Zwischenstufen überwunden werden müssten, eben weil die Landschaft dargestellt ist, aber als unfertiges Do-it-yourself-Bild, das als solches schon einer starke Reduktion eines Landschaftsgemäldes darstellt, bei dem zudem die Zahlen frei über den unvollendeten Teil verteilt sind und bei dem weiterhin ein Farben-Zahlen-Schlüssel nur schwer vorzustellen ist. So bleibt als naheliegendste Beschreibung von Warhols Bild die, einer ausgewogenen Anordnung von Farbflächen auf einer Leinwand.<sup>18</sup>

6.

Abschließend möchte ich noch einige Worte zu einer zeitgleich mit den Pop-Künstlern arbeitenden Gruppe sagen, die, ihre Produktionsbedingungen in Bild und Wort konkret mitreflektierend, wohl mit Fug und Recht als gesellschaftskritisch bezeichnet werden darf. Die Rede ist von der sogenannten NO!art in New York, von der Brian O'Doherty 1971 schrieb:

---

<sup>18</sup> Diesen Aspekt des Werks als Ordnung habe ich an Hand Tom Wesselmanns „Bathtub 3“, Öl auf Leinwand, Kunststoff und verschiedene Objekte (Badezimmertür, Handtuch und Wäschekasten) von 1963, einmal in einer früheren Hausarbeit durchgespielt - und es hat sich bewährt.

*„Es ist äußerst schwierig, eine Kunstrichtung zu schaffen, die von der Kunstgeschichte stillschweigend übergangen und von den Kunstzeitschriften abgelehnt wird, die die Sammler in Verlegenheit bringt und von den meisten Künstlern als Beleidigung empfunden wird. Boris Lurie, Sam Goodman und Stanley Fisher gelang es hingegen, mit ihren Aktivitäten in der March Galerie (New York) und später in der Gertrude Stein Galerie diese große Ablehnung zu erreichen.“<sup>19</sup>*

Wie wenig Beachtung der NO!art geschenkt wurde, zeigt sich wohl auch daran, dass die erste Monographie, obwohl seit 1969 in Vorbereitung, erst im Jahr 1988 in der Edition Hundertmark in Köln erschien.<sup>20</sup> Eine erste große Ausstellung in Deutschland – inklusive teilweise farbigem Katalogbuch – folgte 1995 in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. in Berlin.<sup>21</sup> Eine frühe Erwähnung hingegen findet sich wiederum bei der hier schon öfter zitierten Lucy Lippard. Sie schreibt (und spricht dabei bereits die wichtigsten Aspekte an):

*„Eine zweite Richtung, die oft ebenfalls zu Pop gezählt wird, ohne recht dazuzugehören, soll hier noch erwähnt werden, wenn auch nur, um die Fronten zu klären und diesen Zweig ein für allemal außerhalb von Pop zu placieren. Es handelt sich um die dem sozialen Protest verbundene Gruppe um die alte 'March Gallery', die sich um 1959 in der 10th Street zusammentat und später in die 'Gallery Gertrude Stein' übersiedelte. Angeführt von Boris Lurie, Sam Goodman und Stanley Fisher sind diese Assemblage- oder 'Doom'-Künstler die politischen Satiriker, wie es die Pop-Künstler gerade nicht sind. Sie verkörpern all das, was Pop nicht ist, und im Februar 1964 proklamierten sie sich selbst ausdrücklich als 'anti-Pop'. Wo Pop leidenschaftslos, nüchtern und selbstsicher ist, da sind sie gequält, zornig, leidenschaftlich und engagiert. Die Künstler der 'March Gallery' setzen den Zielen der Werbung die Ziele des politischen Cartoon entgegen: ihre Objekte sollen schockieren, sie arbeiten mit den Abschreckungs-Methoden der Atombombengegner, mit blutbefleckten, zerstückelten Puppen, mit zerbrochenem Spielzeug, primitiven sexual-Fetischen. Die Arbeiten dieser 'Doom'-Künstler bewegen sich alle in derselben Richtung, und jede ihrer Ausstellungen ist in ihrer Wirklichkeit ein chaotisches und gelegentlich auch effektvolles Environment. [...] Als kämpferisch romantische Gruppe reichen sie so nahe an Neo-Dada heran, wie das heutzutage überhaupt möglich ist.“<sup>22</sup>*

Aber nochmals von vorne: Am 4. November 1960 präsentierten sich der 1926 geborene New Yorker Stanley Fisher, der 1919 in Toronto geborene Sam Goodman

---

<sup>19</sup> O'Doherty, Brian: Einleitung; in: Lurie/Krim, wie Anm.20; S.17f, S.17

<sup>20</sup> Lurie, Boris/Krim, Seymour (Hrsg.): NO!art. Pin-ups, Excrement, Protest, Jew-art; Berlin/Köln 1988

<sup>21</sup> NGBK (Hg.): NO!art, Berlin 1995

<sup>22</sup> Lippard, wie Anm.8, S.112

und der 1924 in Leningrad geborene KZ-Überlebende Boris Lurie mit ihrer 'Vulgar Show' in der March Gallery, New York das erste Mal der „Öffentlichkeit“. Eine zweite Gruppenausstellung fand im April 1961 unter dem Namen 'Involvement Show' statt. Diese wurde am 20.4.1961 in der Village Voice folgendermaßen annonciert:

*„Galvanizing Art into New Crisis. Puritans. Social Realists. Subversion. Yiddische Gallery. Never Again Allow Man to Make Soap of his Brother. Liberty or Death. INVOLVEMENT SHOW. Boris Lurie. Sam Goodman. Stanley Fisher. March Gallery, 95 East 10th, open 2-6 ex. monday.“<sup>23</sup>*

An dieser Ausstellung nahm ein erweiterter Kreis von Kunstschaffenden teil, die heute bekanntesten unter ihnen sind wohl Isser Aronovici, Ferró (Erró), Allan Kaprow und Jean-Jacques Lebel. Als eigentlicher Kern der NO!art-Gruppe darf aber weiterhin das Trio Fisher/Goodman/Lurie gelten.

Im November desselben Jahres folgte die 'Doom Show', die sich unter dem Motto „Ich werde jeden Menschen erschießen, der im Notfall in meinen Atombunker flüchten will“ mit der Atomaufrüstung beschäftigte.<sup>24</sup> Die 'NO!Sculpture/Shit Show' 1964 in der Gallery Gertrude Stein, New York, getragen von Goodman und Lurie, markiert das Ende der eigentlichen Gruppenaktivitäten. 1967 verstarb Sam Goodman, 1980 Stanley Fisher.

Obwohl in der NO!art-Gruppe mit ähnlichen, vorgefundenen Ausgangsmaterialien gearbeitet wurde, wie auch die Pop-Artisten sie benutzten – Artefakte der Konsumwelt, Pin-Ups, Zeitungen – oder wie bei Rauschenberg mit von der Straße aufgelesenem Müll und streckenweise Drucktechniken Verwendung fanden, die die schnelle und billige massenhafte Produktion von Werken ermöglichen, unterscheiden sich deren Werke doch sehr von denen der Pop-Künstler. Obwohl letztendlich durchaus ästhetische Artefakte mit bildnerischen Qualitäten, lässt sich das NO!art-Werk in keinem Fall auf die oben für das Pop-Bild beschriebene Weise konsumieren. Stets schiebt sich eine politische Aussage vor die ästhetische, formale Rezeption, die den Betrachter zwingt, Stellung zu beziehen, wo er sonst genießt. Wo die Pop-Art ihren Vorlagen den Inhalt durch Formalisierung entzieht<sup>25</sup>, schlägt die NO!art deren Inhalte dem Betrachter ins Gesicht.

---

<sup>23</sup> zitiert nach Lurie/Krim, wie Anm.20, englischsprachiger Teil S.15

<sup>24</sup> vgl. die Statements in: Lurie/Krim, wie Anm.20; S.43-45 bzw. englischsprachiger Textteil S.40f

<sup>25</sup> Das einzige Moment, wo Werke der Pop-Art möglicherweise im Sinne von Subversion politisch gedeutet werden könnten, weil die Werbebotschaft verpufft, wo sich das, was beworben werden soll in

Die New Yorker Kunstkritikerin Dore Ashton formulierte 1969 dazu folgendes:

*„Ihr [der March Gruppe] Angriffsziel war nicht die Kunst selbst, sondern die Gesellschaft, die sich in aller Ruhe Kunstbetrachtungen hingab, während jeden Tag Verbrechen unaussprechlichen Ausmaßes begangen wurden. [...] Darüber, ob das Kunst war oder nicht, zerbrach ich mir nicht den Kopf. Vielmehr sah ich, daß sich hier eine Subkultur der Ablehnung kristallisierte. Hier gebrauchte, benutzte man jegliches verfügbare Mittel, um die neuen politischen Werte zu formulieren.“<sup>26</sup>*

Eine weitere Bestätigung dafür, dass wir uns mitten im Zentrum des Feldes Kunst und Politik befinden. Und hier würde ich so weit gehen, zu behaupten, dass die NO!art-Gruppe einen Punkt setzt, der uns das Verhältnis von Kunst und Politik eindeutig klären lässt. Dazu ist es nur notwendig, eine kleine, bescheidene Vorannahme zu akzeptieren (Achtung, es folgt jetzt die besondere Pointe dieser Arbeit!): Nämlich dass man nur noch das als *Kunst* bezeichnet, was Teil des offiziellen Kunstmarktes ist. Denn ab wann bezeichnet man denn ein Bild, eine Skulptur usw. als *Kunstwerk*. Doch erst dann, wenn es in die Maschinerie von offiziellem Kunstmarkt und Galeriewesen geraten ist, es also öffentliche bzw. kunsthistorische Anerkennung gefunden hat und damit ein Teil des kapitalistischen Systems geworden ist.

Gesellschaftlicher Protest aber, der sich als tatsächlich radikal sozial bzw. im hier diskutierten Zusammenhang als antikapitalistisch versteht, kann nur von außerhalb des kapitalistischen Systems erfolgen. Innerhalb dieses Systems kann zwar Kritik geäußert werden, diese hat aber nur mehr oder weniger kosmetische Funktion. Jedenfalls verändert sie nicht das System an sich. Denn nicht das politische Bewusstsein des Künstlers, sondern die Produktionsbedingungen, unter denen und mit denen er arbeitet, bestimmen den politischen Gehalt seines Werkes. Also: Entweder haben wir es mit Kunst zu tun, oder aber mit Politik bzw. sozialem Protest, der sich u.a. mit Hilfe künstlerischer Mittel äußert. Wenn es das eine ist, kann es zwangsläufig nicht gleichzeitig das andere sein.

Deshalb halte ich es, wie oben beschrieben, für absurd, der Pop Art Gesellschaftskritik zu unterstellen. Und Künstler wie Warhol haben das sehr gut erkannt – und haben damit gespielt. Denn genau daraus resultiert seine Haltung der

---

formale Farbfelder auflöst. Ein Moment freilich, dem die darauffolgende Ikonisierung des Dargestellten wieder entgegenläuft.

<sup>26</sup> Ashton, Dore: Merde, Alors!; in: Lurie/Krim, wie Anm.20; S.60-63, S.61 und S.62

ironischen Überaffirmation des kapitalistischen Kunstmarktes. Niemand wird ernsthaft behaupten wollen, Warhol hätte sich jemals außerhalb des Systems positioniert. Seine 'systemkritische Bedeutung' basiert darauf – in aller Ambivalenz – die Mechanismen des Systems aufgezeigt zu haben. Und damit auch die Mechanismen, die alles zu einem Teil des Systems werden lassen können. Selbst die Revolution (oder nennen wir es etwas bescheidener: die Revolte).

Im Prinzip ziehe ich damit erneut an dem von Walter Benjamin und Bertolt Brecht aus den Komponenten „Inhalt“ und „Produktionsmittel“ geknüpften Strang, der sich in diesem Fall wunderbar auf die NO!art anwenden lässt. Denn hier finden Inhalt und Produktionsbedingungen weitgehend zusammen. Dazu Isser Aronovici 1970:

*„Der wirkliche Trick aber in all den Arbeiten dieser Leute bestand darin, daß es ihnen gelungen war, so widerliche Werke zu schaffen, daß ihr Zeug niemand kaufen geschweige denn auch nur annehmen wollte, daß sie gleichzeitig ständig weiterproduzierten, eine Galerie leiteten und ständig wechselnde Ausstellungen veranstalteten. Das ist wirklich ein Kunststück. Denn sie bekamen auch keine Kritiken und außer ihren Kohorten und Mitläufern besuchte niemand diese lausigen Ausstellungen. Jahrelang solche Scheiße zu machen, nicht zu verkaufen, nicht besprochen zu werden, das ist immerhin ein Trick, zumal wenn man bedenkt, daß sich in der Kunstszene jede Art von Scheiße verkaufen läßt. Nichts zu verkaufen und nicht einmal etwas verschenken zu wollen, muß schon eine Tugend sein, aus dem einfachen Grund, daß alle anderen Werke, die verkauft werden, offensichtlich schlecht sind. [...] Also Boris, Sam und all die anderen besaßen das Zauberkräutlein, mit dem man Kunst herstellt, die sich überhaupt nicht verkauft – und das muß heutzutage das einzige Kriterium sein, an der man gute Kunst messen kann.“<sup>27</sup>*

Aber ist es denn Kunst? Die Gruppe schrieb das NO! in ihrem Namen groß. Und das ließe sich auch lesen im Sinne von KEINE! Kunst. Denn sie produzierten ihre Werke autonom außerhalb des Kunstmarktsystems und füllte ihre Werke plakativ mit ihrem Protest gegen das politische System. Mit eincollagierten Bildern von KZ-Leichenbergen wurde an den Holocaust erinnert und gegen die Gleichgültigkeit des Nachkriegsamerika den Opfern desselben gegenüber polemisiert. Ein Environment aus Luxussärgen verwies auf die andere Seite des 'American way of life'. Bombenattrappen und angekohlte Plastikpuppen prangerten Atomgewalt und Militarismus an, während die Cuba-Krise auf ihren Höhepunkt zumarschierte.

---

<sup>27</sup> Aronovici, Isser: Ein überlebender Nazi – Postscriptum zur Partnerscheiße; in: Lurie/Krim, wie Anm.20; S.36-39, S.37 und S.38

Ein Zitat von Boris Lurie:

*„Ohne den Hintergrund der NO!art kann man radikale Kunst im Gegensatz zu marktorientierter Kunst unmöglich verstehen. NO!art ist die strategische Kreuzung, auf der sich künstlerische Produktion und gesellschaftlich-kulturelle Aktion begegnen. [...] Ihre Zielscheiben sind die scheinheilige Intelligenzia, die kapitalistische Manipulation der Kultur, die Konsumgesellschaft und andere amerikanische Moloche. Es waren Künstler der kollektiven Konfrontation schon zur Zeit der großen Friedensdemonstrationen 1961/62, keine leichtbeschwingten Duchampesken, Dadaisten, Neo-Dadaisten noch Pop-Artisten; und schon keinesfalls geschlechtslose Hintergrundmaler des konsumfreudigen Mittelstandes noch der neureichen Liberalen, aber fest im Glauben an das Unmoderne in der Kunst, und zwar groß geschrieben.“<sup>28</sup>*

Und welche Reichweite hatte dieser Protest? Wer sich außerhalb des Systems positioniert läuft bekanntlich Gefahr, übersehen zu werden. Aber ganz so unbeachtet wie Aronovici behauptet bliebe die NO!-Gruppe nicht, partizipierte sie doch das ein oder andere Mal am Kunstgaleriensystem, etwa 1962 in Mailand und Rom. Sie bekam ihrer Zeit einige Besprechungen und hatte, im überschaubaren Maße, ihre Fürsprecher. Freilich wurden auch ihre Ausstellungen von den Arbeiterfamilien aus Brooklyn besucht. Aber z.B. über ihre Ausstellungsplakate und durch Aktionen wie das „Car-Event“ 1961 hatte die Gruppe Gelegenheit, ihre Anliegen in die Öffentlichkeit zu tragen. Und wer ihnen auf diesem Weg begegnete, der wurde konkret mit dem konfrontiert, was die Gruppe zu sagen hatte.

So gesehen hat es sicher seine Berechtigung, wenn man die NO!art-Gruppe - jedenfalls in ihrem historischen Zeitrahmen, denn nun ist sie in gewisser Weise kanonisiert – weniger als Künstlergruppe, die sich politisch betätigte, beschreibt, sondern als politische Gruppe, die mit künstlerischen Mitteln Zeichen des Protestes setzte – eine Protestform, die nicht nur heute noch Bestand hat, sondern zunehmend weiter an Bedeutung gewinnt. Nicht die Kunst birgt das Potential zur gesellschaftlichen Veränderung, sondern die künstlerische Aktion.

---

<sup>28</sup> Boris Lurie: Vorwort; in: Lurie/Krim, wie Anm.20; S.13