

informationen

documenta

Kassel

30. Juni

bis

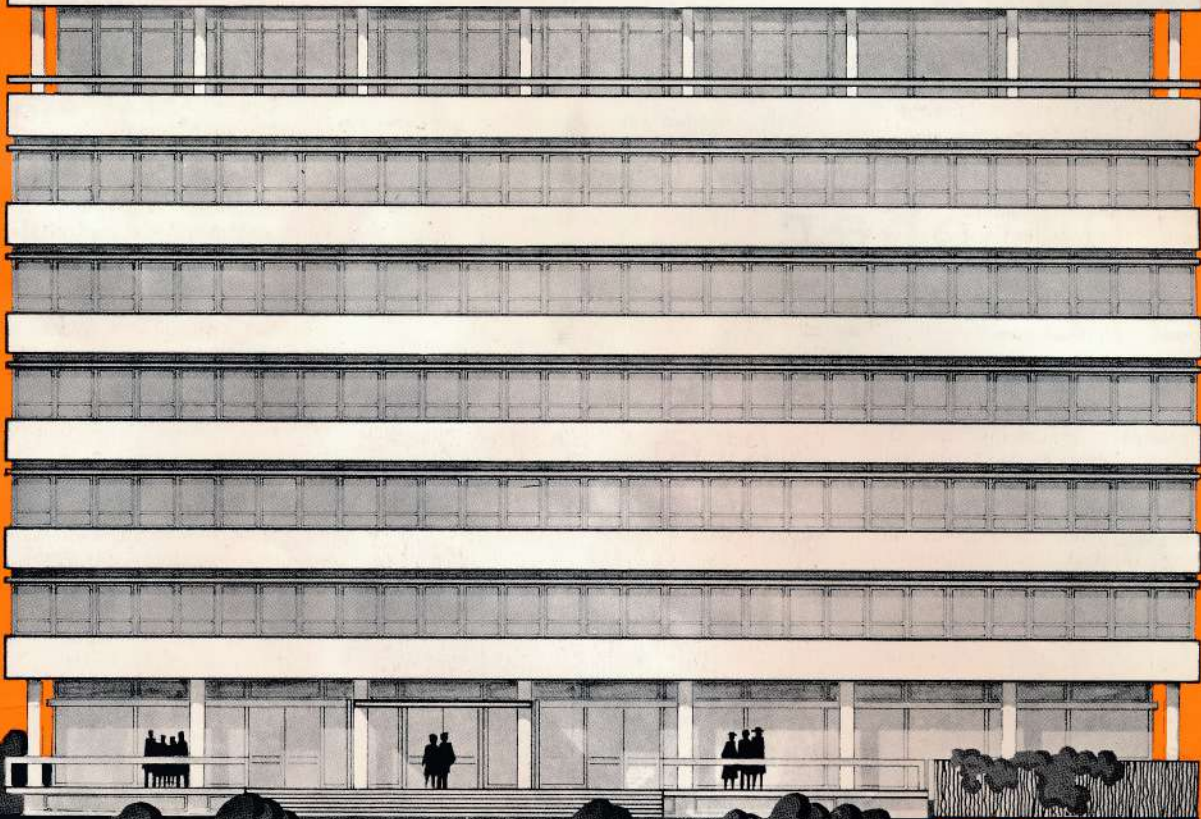
8. Oktober

1972



Spannen Sie eine Lokomotive vor Ihre Werbung!

DEUTSCHE EISENBAHN-REKLAME



D
e
vo

Di
An
de
de
zu
lic
vo
ge
ih
er
Fi
vo
Fr
di
da
ho

In
fü
ein
su
de
ach
Zu
nie
No
üb
int
pr
Be
die
me
Un
int
ge
ein
se
de
gle
his
nie
mi
er
ter
vie
ter
Di
na
an
ele
int

Zu
be

Be
eig
an
de
fig
im
au

Es
Sel
ein
zu
La

Die documenta – ein Fascinosum

von Karl Fritz Heise

Die documenta ist ein Fascinosum eigener Art. Ihr wichtigstes Merkmal ist ein Freiraum, der geschaffen ist, um Auseinandersetzungen der Gesellschaft sichtbar zu machen, sichtbar zu machen auf die eindeutigste Weise, nämlich in Bildern. Die Faszination geht zum einen von der Tatsache aus, daß dieser Raum freigehalten wird von einer Stadt, die zwar von ihrer Kunst-Geschichte her dazu prädestiniert erscheint, jedoch nicht unbedingt von ihrer Finanzkraft. Zum anderen geht die Faszination von der Tatsache aus, daß sich in diesem Freiraum Menschen produktiv entfaltet haben, die sich der bildenden Kunst, oder wie man das auch immer nennen mag, verschrieben haben.

In diesem Jahr wird sich die documenta zum fünften Male vollziehen. Ein Anlaß mehr, um einmal Gedanken nachzudenken und zu versuchen, festzuhalten, was festgehalten werden muß, um auch eine sechste, siebente oder achte documenta anvisieren zu können. Zunächst ist da nach dem Zweiten Weltkriege nichts anderes als ein kaum zu fassender Nachholbedarf an Information: Information über das, was in den Jahren 1933 bis 1945 innerhalb Deutschlands nicht gezeigt, nicht produziert werden durfte. Es regt sich ein Bedürfnis nach Information über das, was vor dieser Zeit in Deutschland an Eigenem in der modernen Kunst zustande gekommen war. – Und die Abgeschlossenheit der Deutschen vom internationalen Geschehen in den Bewegungen der modernen Kunst hatte ebenfalls zu einem Hunger nach Information geführt. Dieser Nachholbedarf, und das war einmalig in der Geschichte der modernen Kunst, betraf gleichzeitig Maler, Künstler überhaupt, Kunsthistoriker, Museumsleute, Kunsthändler und nicht zu vergessen, ein bereites Publikum. Damit war in den improvisierten Anfängen der ersten documenta in nuce bereits alles enthalten, was dann später auch bei der dritten und vierten eindeutig zu finden war und was weitgereicht wurde an die vierte und fünfte. Die Ausweitung über den zunächst engeren nationalen Raum hinaus, der bis zur fünften angehalten hat, ist ganz sicherlich nur aus der elementaren Rückkehr der Deutschen in den internationalen Bezug zu erklären.

Zum anderen war Dreiviertel des Häuserbestandes dieser Stadt zerstört.

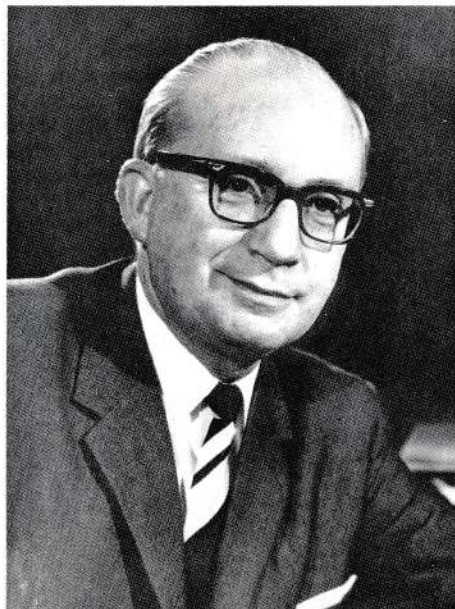
Bestürzt über den kolossalen Bruch mit der eigenen Vergangenheit und doch in Erinnerung an diese, immer bemüht, jenes wieder zu finden, was einst gestaltet (oder auch vergewaltigt) durch seine Fürsten etwa im Herkules, im Ottoneum, im Fridericianum, in der Aue, ausgeprägt worden war.

Es war die documenta nicht nur ein Akt der Selbstbestätigung dieser Stadt, sondern auch ein Ruf in der Öde – ein Ruf, sich selbst Mut zu machen. Der damalige Oberbürgermeister Lauritz Lauritzen begriff die Chance seiner

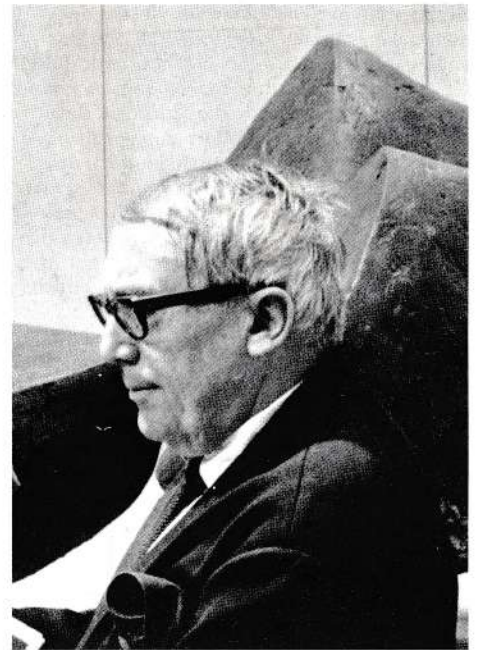
Stadt, von sich reden machen zu können, damit ihr ein Profil wiederzugeben, begriff aber auch zugleich die Chance für die in Kassel lebenden Künstler vornehmlich aus dem Kreis der alten Akademie im Kern um Arnold Bode. Arnold Bode blieb dann auch über alle documenten hinweg der treibende Motor – oder sagt man besser, der stetig tätige Vulkan – in dieser großen Aufklärungsschlacht die wichtigste Persönlichkeit! Seine Produktivität dünkt alle, die mit ihm zusammengearbeitet haben, noch so nahe am Chaos, daß von dort her alles „Unbequeme“ in der Zusammenarbeit mit ihm zu erklären ist, aber auch die Tatsache, daß seine Produktionskraft nie zum Erlahmen gekommen ist. Das Produktivste an ihm ist – wenn man es vom Organisatorischen her betrachtet – seine Unfähigkeit, in den Kategorien des Kunsthandels und der Kameralistik zu denken. Dieses spezielle Nichtkönnen ist eine Voraussetzung für seine Unbestechlichkeit und damit auch für den eigenen objektiven Gang der documenta durch die Prozesse der Gesellschaft.

Die Stadt Kassel realisierte die documenta in Form einer GmbH, die zu gleichen Teilen vom Land Hessen mitgetragen wird. Erstmals beteiligte sich bei der fünften documenta auch der Bund mit einem Betrag, der dem der Stadt und des Landes Hessen gleichkommt. Hierin ist nur die Bestätigung für das gleichmäßige Hinauswachsen über die ersten Ansätze zu sehen. Das Faszinierende, um das Wort wieder aufzunehmen, liegt aber auch darin begründet, daß die Gesellschafter – die Stadt Kassel also und das Land Hessen – nie versucht haben, auf die Zielgebung der documenta Einfluß zu nehmen. Ein Beispiel modernen Mäzenatentums in einer demokratischen Gesellschaft! Mit diesem Beispiel ist im Laufe der Jahre ein Bündel von Verhaltensweisen zugunsten der Demokratie in Deutschland entwickelt worden.

Der Kunsthandel, besser gesagt: die Kunsthändler, wurden von der documenta wegen ihres Anklanges beim Publikum ebenfalls fasziniert. Sie stellten sich schließlich der documenta-GmbH mit der „documenta-foundation“ an die Seite: ein selbstloses Instrument – schien es – modernen Mäzenatentums, getragen von der Absicht der Geschäftsleute, sich in die geistigen Prozesse der Gegenwart einzupendeln! – Sollte doch der Erlös verkaufter Bilder dazu dienen, die documenta zu unterstützen.



Karl Branner



Arnold Bode

Praktizierbar schien vielen mit ihr allerdings auch eine andere Absicht: Die foundation solle nämlich etwa die Funktion der Edertalsperre besitzen, d. h., so wie jene den Wasserstand der Weser, solle die foundation den Bilderstand des Kunsthandels durch Zuflüsse regulierbar bzw. kalkulierbar machen. Die Gefährlichkeit dieses letzten Modells war sicherlich übertrieben.

Der Argwohn bereitete jedoch eine gewisse Entfremdung zwischen Kunsthändlern und der documenta vor. An der documenta 5 nimmt die foundation fast keinen Anteil mehr. Aber die foundation und damit die Kunsthändler sind nicht die einzigen, die den Kreis jener verließen, die mit Beginn der 50er Jahre eines gemeinsamen Nachholbedarfes wegen die documenta in Gang setzten. Die Kunsthistoriker und Museumsleute schieden bereits zunehmend bei der dritten und letztlich bei der vierten aus dem Kreis der die documenta Tragenden selbst aus, da ihr Nachholbedarf mit der nun immer übersichtlicher werdenden Einordnung der „12 Jahre“ in die Geschichte gestillt war. Wobei zu vermerken ist, daß die Museumsleute durch die in den 60er Jahren aufkommenden neuen Gedanken selbst in ihrer Tradition in Frage gestellt wurden.

Dieses Auseinanderfallen der über Jahre zusammenarbeitenden Gruppe zeigt, daß der erste große Impuls, der zur documenta geführt hatte, sich in Ablösung befand und befindet – durch einen neuen, der ebenfalls aus der Gesellschaft kam. Der zu Ende der 50er Jahre und dann zunehmend mit dem Beginn der 60er Jahre anwachsende Ausstoß von Information im Bereich der Forschung und Technik erreichte schließlich auch die Künste und die Künstler. Die Auswirkungen dieses erhöhten Ausstoßes von Information sind global zu beobachten, sie sind in Japan ebenso zu verzeichnen wie in den USA. Sie treffen auch und vor allem die Politik. Sie wurden und werden getragen von Studenten, von Intellektuellen und ebenso von Künstlern. Es wurde versucht, Fragen zu stellen und Antworten zu geben.

Neue Präsentationsformen im Bereich der bildenden Kunst, die nun nicht mehr Kunst sein sollte, schienen tragfähig zu sein, um die Intention dieser Antwort heischenden Bewegung auszudrücken. Es entstanden die Happenings ...

Hatte schon in den Ablauf der vierten documenta die Tatsache hineingewirkt, daß der erste Impuls, der aus dem Nachholbedarf der Nachkriegszeit entstanden war, seinem Ende entgegenging, so wurde die Tatsache, daß die fünfte documenta anders sein würde als die ersten vier, schon dadurch deutlich, daß die Menschen, die die vier documenten getragen hatten, auseinanderstrebten. Die Auseinandersetzungen waren heftig. Es bildeten sich zwei miteinander rivalisierende Gruppen, die mit ihren Bemühungen – zum Glück – jedoch weiter um die Gestaltung der nächsten documenta rangen. Selbstverständlich kam auch der Gedanke auf, ob es überhaupt noch einen Sinn habe, eine fünfte documenta in Kassel zu organisieren.

In dieser Situation bewährte sich die Fähigkeit des Oberbürgermeisters der Stadt Kassel, Dr. Karl Branner, gleichzeitig Vorsitzender des Aufsichtsrates der documenta-GmbH, Meinungsbildungsprozesse zu erkennen, zu erspüren, ihren Verlauf zu verfolgen, auch abklären zu lassen und letztlich zu neuen tragfähigen Kompromissen zu führen.

So setzten sich jene Tendenzen durch, die in Kassel wiederum um Arnold Bode entwickelt worden waren. Dieser Kreis schlug Dr. Harald Szeemann aus Bern zum Generalsekretär der fünften documenta vor. Das neue Amt des Generalsekretärs ersetzte gleichzeitig den documenta-Rat. Die Betonung dieses neuen Amtes half aus den Wirrnissen und menschlichen Zerwürfnissen heraus. Es war jedoch ursprünglich als fest in ein teamwork eingebunden gedacht. Im Laufe des letzten Jahres wurde dieses Amt so dominierend, daß auch eine Reihe der Mitarbeiter der ersten Phase zur fünften documenta austraten. Dies lag nicht nur an der (gekonnten) Ruhe des „geistigen Gastarbeiters“ aus der Schweiz, wie Dr. Szeemann sich selbst nennt, sondern auch an der Tatsache, daß die Bewegung der 60er Jahre an den Hochschulen ebenso ihren Höhepunkt erreichte wie im Bereich der Künstler und Macher. Bis in die letzte Phase blieben nur Arnold Bode, Jean-Christophe Ammann und Bazon Brock.

Bazon Brock spielte vor allen Dingen bei der Aufstellung des ersten Konzeptes, das noch ganz und gar geprägt war von den 60er Jahren, eine bedeutende wenn auch irrlitche Rolle. Seine Lust, die gesellschaftlichen Eulen zu spiegeln, ließ ihn allerdings erst im letzten Moment erkennen, daß die Woge, auf der er ritt, zum Überschwappen gekommen war.

Arnold Bodes Persönlichkeit bewährte sich in der documenta-Vorbereitungszeit sicherlich zu seinem eigenen Unmut mehr im ethischen Bereich. Die Loyalität zu seinem Werk und zu seinem einmal gegebenen Wort an Harald Szeemann war ein wichtiges strukturbildendes Element in dem kleinen Kreis von Personen, die die fünfte documenta tragen.

Harald Szeemanns ungeheure Arbeitskraft, seine Fähigkeit, aufkommende Informationen gezielt abzugeben, verliehen ihm ein Gewicht, das institutionell von der documenta-GmbH nicht mehr ganz zu fassen war. Daß es in diesem Moment des Auseinanderfließens der 60er Jahre keine andere Wahl gab, bewährte ihm und der documenta eine große Chance. (Alle die, die für die Fortsetzung der documenta-Idee engagiert sind, sollten sich über dieses Phänomen Gedanken machen!) Da die Bewegung der 60er Jahre, wie bereits angedeutet, ihren Höhepunkt erreicht hatte, war es notwendig, in der Vorbereitung zur fünften documenta zum zweiten Mal „durchzustarten“. Zeitlich liegt der kritische Moment in den Wochen, in denen „Happening and Fluxus“ in Köln produziert wurde. Einige Kon-

sequenzen mußten danach gezogen werden, die noch bei der Vorbereitung der documenta 5 von Bedeutung wurden. Vor allen Dingen schien die Erfahrung mit den Menschen, den Malern oder Machern, im Bereich des Organisatorischen beachtet werden zu müssen. Es stellte sich heraus, daß es bei allem Engagement an gesellschaftlichen Fragen den „Machern“ nicht gelungen war, ein echtes teamwork zustande zu bringen, wie wir es im Theater bei den Schauspielerkollegen gewohnt sind. (Wobei darauf hingewiesen werden muß, daß im Mittelalter der Künstler am Bau durchaus in der Lage war, mit seinem Kollegen zielstrebig zusammenzuarbeiten.) Es steht fest, daß die romantischen Genies zwar tot, aber die Macher und Veranstalter der Gegenwart offensichtlich genauso monoman sind, und daß sie mit der gleichen liebenswürdigen Unpünktlichkeit belastet sind wie das romantische Genie.

Der Rückschlag auf die Organisation einer so großen Veranstaltung wie der documenta ist unabweisbar. Das Produzieren von Happenings etc. in Massen ist nahezu unrealisierbar! Damit stieg wieder die Chance, „Bilder“ auszustellen. Die Produkte des „Neorealismus“ – ebenfalls ein legitimes Kind der 60er Jahre – boten sich an. Eine documenta also wie gehabt? Nein! Der Versuch, über die „Didaktik in der Ausstellung“ mit dem Informationsaustausch der modernen Welt fertig zu werden, ist in der documenta 5 erhalten geblieben. Es ist zu bedauern, daß es nicht zur „Besucherschule“ im geplanten Ausmaß gekommen ist, doch wird sie in veränderter Form realisiert.

Was bleibt also, wenn der erste Impuls, der überhaupt zur documenta-Idee und Realisierung führte, verebbt ist, und wenn der zweite Impuls so rasch einer Veränderung unterworfen war? Eines ist klar, nicht länger können der Kunsthandel, die Museumsleute und die Kunsthistoriker die Träger des Gedankens einer documenta-Idee bleiben. Documenten sind heute und künftig nur zu realisieren, wenn die Aussteller zu den Machern in die Ateliers gehen und wenn das progressive Publikum nicht aufhört, sich um die ständige Differenzierung und Erneuerung seines Informationsstandes zu bemühen, d. h., wenn sie nach wie vor dem Aufklärerischen verpflichtet sind und wenn „der Freiraum“ von den Gesellschaftern (der GmbH) oder der Gesellschaft (das sind wir alle) garantiert ist.



Harald Szeemann (* 1933 Bern CH)
1956 Einmanntheater, 1957 Gedenkabend für Hugo Ball, 1960 Abschluß des Studiums in Kunstgeschichte, Archäologie, Journalismus, Dissertation: Die Anfänge der modernen Buchillustration (Nabis, Revue Blanche, Alfred Jarry, Théâtre de l'Oeuvre, Amboise Vollard). 1961–1969 Direktor der Kunsthalle Bern, 1961 bis 1965 der Städtischen Galerie Biel, 1966 bis 1970 der Berner Galerie. Wichtigere Ausstellungen mit Katalogen: Dichtende Maler – malende Dichter (St. Gallen 1957), Hugo Ball (Bern 1957), an der Berner Kunsthalle: 1961 Tschumi, Aeschbacher, 1962 Lopicque, Puppen-Marionetten-Schattenspiele (Asiatica und Experimente), Wiemken, Picabia, 4 Amerikaner (Johns, Leslie, Rauschenberg, Stankiewicz), Tibet; 1963 Herbin, Kowalski, Alan Davie, Pasmore, Scott, Moilliet, Etienne-Martin, Bildnerie der Geisteskranken; 1964 Brignoni, Vasarely, Hundertwasser, Nevelson, Ex Voto, Jean Prouvé, Albers, Duchamp-Malewitsch, Kandinsky; 1965 Robert Müller, Meyer-Amden, Licht & Bewegung / Kinetische Kunst, Linck, Morandi; 1966 Dewasne / Gorin, Constant, Weiss auf Weiss, Tobey, Surrealismus / Fantastische Kunst; 1967 Junge englische Bildhauer, Shapes of Color, Science Fiction; 1968 Lichtenstein, Bill, Soto, 12 Environments, Junge Kunst aus Holland; 1969 Attitudes become Form, Freunde-Friends-Fründe. Seit 1970 Generalsekretär documenta 5 Kassel 1972 und freier Ausstellungsmacher („Happenings & Fluxus“, Köln 1970 und Sydney, Australien 1971) mit eigener Agentur für geistige Gastarbeit. Wichtigere Publikationen: Vorworte in allen Katalogen, Interviews in ZEIT (April 1970), DER SPIEGEL (Sept. 1969 und April 1971), „Von Hodler zur Antiform“ (mit Jean-Christ. Ammann), Benteli, Bern 1970. In Vorbereitung Publikationen über Kowalski und Agam.

Aufbau der Ausstellung

Neue Galerie

Eingangssituation:

Künstler, die das Museum zum Gegenstand ihrer Arbeit gemacht haben: Marcel Brodthaers, Marcel Duchamp, Herbert Distel, Claes Oldenburg, Daniel Spoerri, Ben Vautier.

Untergeschoß: Parallele Bildwelten

1. Werbung (Charles Wilp)
2. Utopie – Das Morgen gesehen von Heute (François Burkhardt)
3. Science Fiction – Das Heute gesehen von Gestern (Pierre Versins)
4. Spielen – Audiovisuelles Programm zum Problem der Vorschulerziehung (Linde Burkhardt)
5. Gesellschaftliche Ikonographie – Banknoten und SPIEGEL-Titel
6. Politische Propaganda (Reiner Diederich und Richard Grübling)

Erdgeschoß

7. Trivialrealismus und Trivialembematik (Eberhard Roters)
8. Sozialistischer Realismus: die Zusage ist immer noch nicht eingetroffen
9. Realismus (Jean-Christophe Ammann)
John de Andrea, Richard Artschwager, Robert Bechtle, Claudio Bravo, Chuck Close, Robert Cottingham, Don Eddy, Richard Estes, Franz Gertsch, Ralph Goings, Duane Hanson, Jasper Johns, Howard Kanovitz, Richard McLean, Malcolm Morley, Stephen Posen, Gerhard Richter, John Salt, Paul Sarkisian, Ben Schonzeit, Paul Staiger, Jorge Stever, Wayne Thiebaud, Wesley.

Obergeschoß: Parallele Bildwelten

10. Bildnerei der Geisteskranken (Theodor Spoerri)
11. Bilderwelt und Frömmigkeit (Ingolf Bauer)
12. Individuelle Mythologien I
Alighiero Boetti, Christian Boltanski, George Brecht, Marcel Brodthaers, Günter Brus, Joseph Cornell, Paul Cotton, Gino de Dominicis, John Dugger, Luciano Fabro, John C. Fernie, Robert Filliou, Gilbert & George, Nancy Graves, Guy Harloff, Auguste Herbin, Will Insley, Jörg Immendorf, Neil Jenney, Alfred Jensen, Jean Le Gac, Etienne Martin, David Medalla, Gustav Metzger, Fernando Melani, Hermann Nitsch, Giulio Paolini, Penck, Sigmar Polke, Arnulf Rainer, Salvo, Lucas Samaras, Strübin, Paul Thek, H. C. Westermann, William Wiley, Peter Young.

Museum Fridericianum

Erdgeschoß Mitte

13. Information
 - a) Audiovisuelles Vorwort (Bazon Brock, Karl Heinz Krings)
 - b) Audiovisuelles Gästebuch (Karl Oskar Blase)
 - c) Bibliothek (Walther König)
 - d) Arbeitszeit, K. P. Brehmer, Bill Copley, Christo, Fongi, Gruppe Dezember, Hans Haacke, Günter Saree, HA Schult.

Erdgeschoß rechts

14. Selbstdarstellung / Performance / Information
Vito Acconci, Gottfried Bechtold, Joseph Beuys, James Lee Byars, Terry Fox, Howard Fried, Dan Graham, Joan Jonas, Jannis Kounellis, Dieter Meier, Penone, Vettor Pisani, Klaus Rinke, Keith Sonnier, Fritz Schwegler, Ben Vautier, Franz Erhard Walther.

Erdgeschoß links

15. Film / Video / Dias
Vito Acconci, John Baldessari, Robert Barry, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Christian Boltanski, Stanley Brouwn, Günter Brus, Daniel Buren, Jan Dibbets, Gino de Dominicis, Ger van Elk, Terry Fox, Howard Fried, Gilbert & George, Dan Graham, Michael Heizer, David Lamelas, Alfred Leslie, Jim Melchert, Mario Merz, Bruce Nauman, Yoko Ono, Dennis Oppenheim, Sigmar Polke, Klaus Rinke, Peter Roehr, Ulrich Rückriem, Reiner Ruthenbeck, Lucas Samaras, Richard Serra, Keith Sonnier, Ben Vautier, Franz Erhard Walther, William Wegman, Lawrence Weiner.

1. Stock

16. Idee (Konrad Fischer und Klaus Honnef)
Vincenzo Agnetti, Art & Language, John Baldessari, Robert Barry, Bernhard und Hilla Becher, Mel Bochner, Stanley Brouwn, Daniel Buren, Victor Burgin, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Hamish Fulton, Michael Harvey, Michael Heizer, Douglas Huebler, Knoebel, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, Robert Mangold, Brice Marden, Agnes Martin, Palermo, Peter Roehr, Allan Ruppersberg, Ed Ruscha, Robert Ryman, Robert Smithson, David Tremlett, Richard Tuttle, Lawrence Weiner.

Zwischengeschoß

- Idee/Licht
Peter Alexander, Mike Asher, Ron Cooper, David Deutsch, Ed Moses.
17. Prozeß
Giovanni Anselmo, Pier Paolo Calzolari, Eva Hesse, Mario Merz, Bruce Nauman, Panamarenko, Dorothea Rockburne, Ulrich Rückriem, Reiner Ruthenbeck, Richard Serra, Gilberto Zorio.

2. Stock

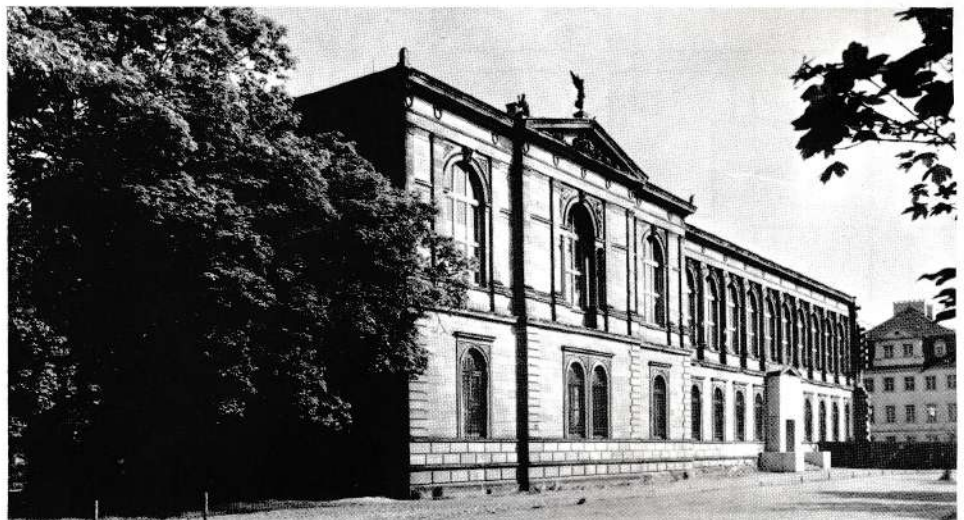
18. Individuelle Mythologien II
Chuck Arnoldi, Georg Baselitz, Lothar Baumgarten, Nathalie Bieser, Michael Buthe, Luciano Castelli, Franz Eggenschwiler, Jud Fine, Joel Fisher, Rolf Iseli, Tom Kovachevich, Piotr Kowalski, Inge Mahn, Bernd Minnich, Yoko Ono, Markus Raetz, Allan Shields, André Thomkins, Robert Watts, Rolf Winnewisser, Tom Wudl, La Monte Young.

Kino Royal

19. Filmschau (Sigurd Hermes)
Festival und Nachtkino

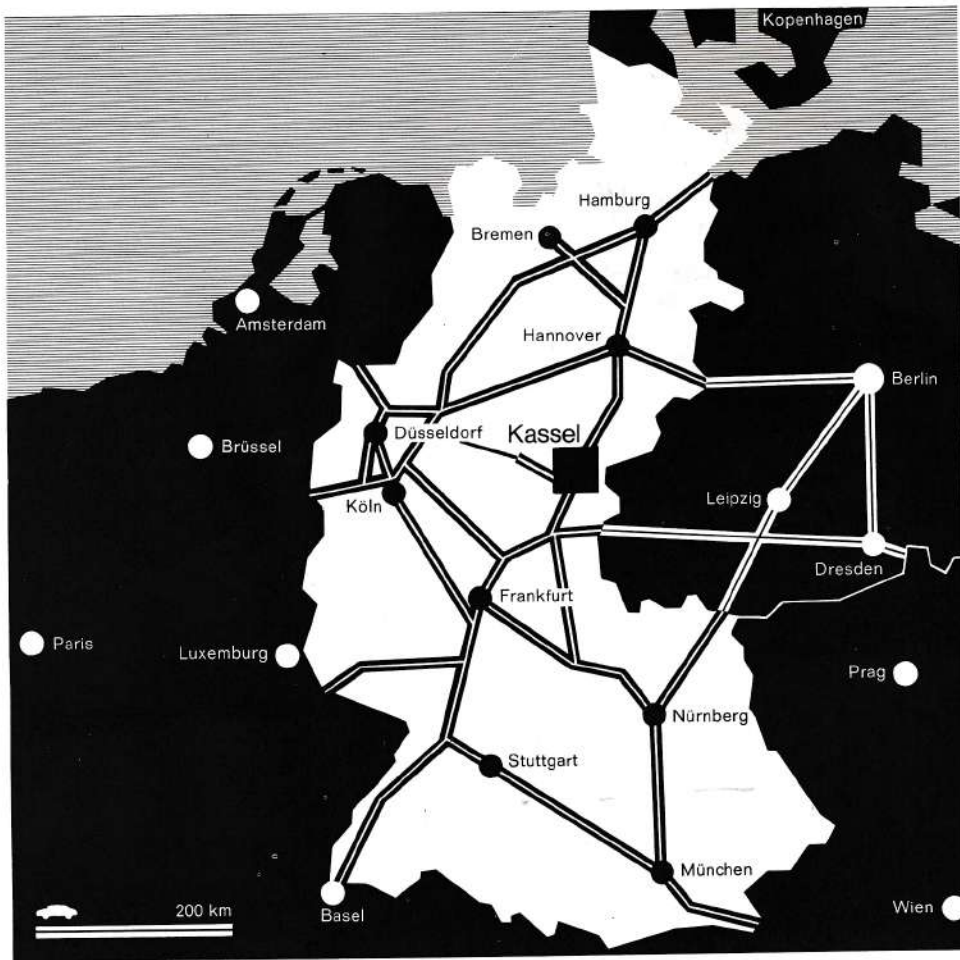


Fridericianum



Neue Galerie

(In Klammern die verantwortlichen freien Mitarbeiter)



Informationen Sonderheft documenta 5

Redaktion Dr. Karl Fritz Heise
Dr. Harald Szeemann
Dr. Marlis Grüterich
Titelgraphik Prof. Karl Oskar Blase

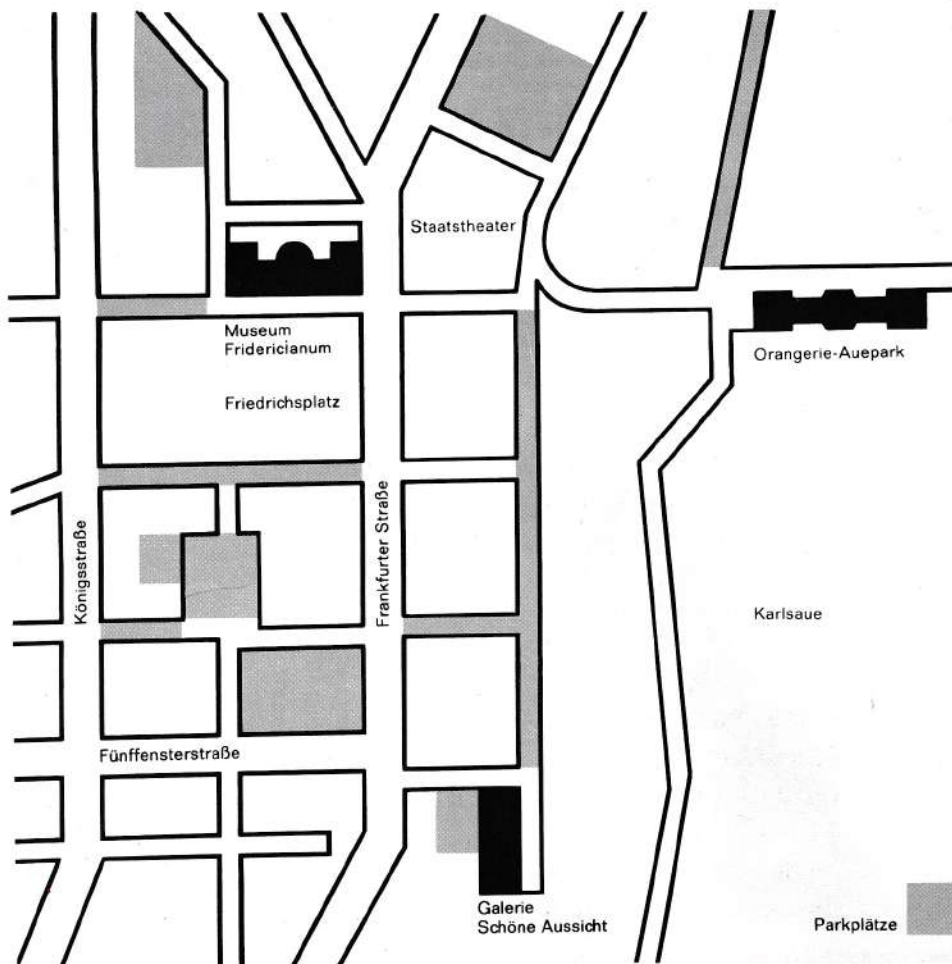
Inhalt

Die documenta – ein Fascinosum	1
Aufbau der Ausstellung	3
Staatstheater Kassel – Plakate aus den letzten sechs Jahren	6
Arbeitsbericht	7
Theorie des gegenwärtigen Kunstzeitalters	11
Das reale Bild, das virtuelle Bild und alles, was es eben so an Bildern gibt	15
Fragen der Conceptual Art	19
Trivial-Realismus, Trivial-Emblematik	23
Realisationsbereich Film der documenta 5	27
Utopie und Planung – Zukunftsstädte in den Entwürfen der Architekten	31
Warum sollen auf der documenta 5 Beispiele politischer Propaganda gezeigt werden?	35
Kinderspiel und -malerei in der Vorschule	36
Fachausdrücke	42
documenta-Konzerte	48
Studio Kausch	50
politische graphik am rand der documenta 5	50
Blickpunkte	52

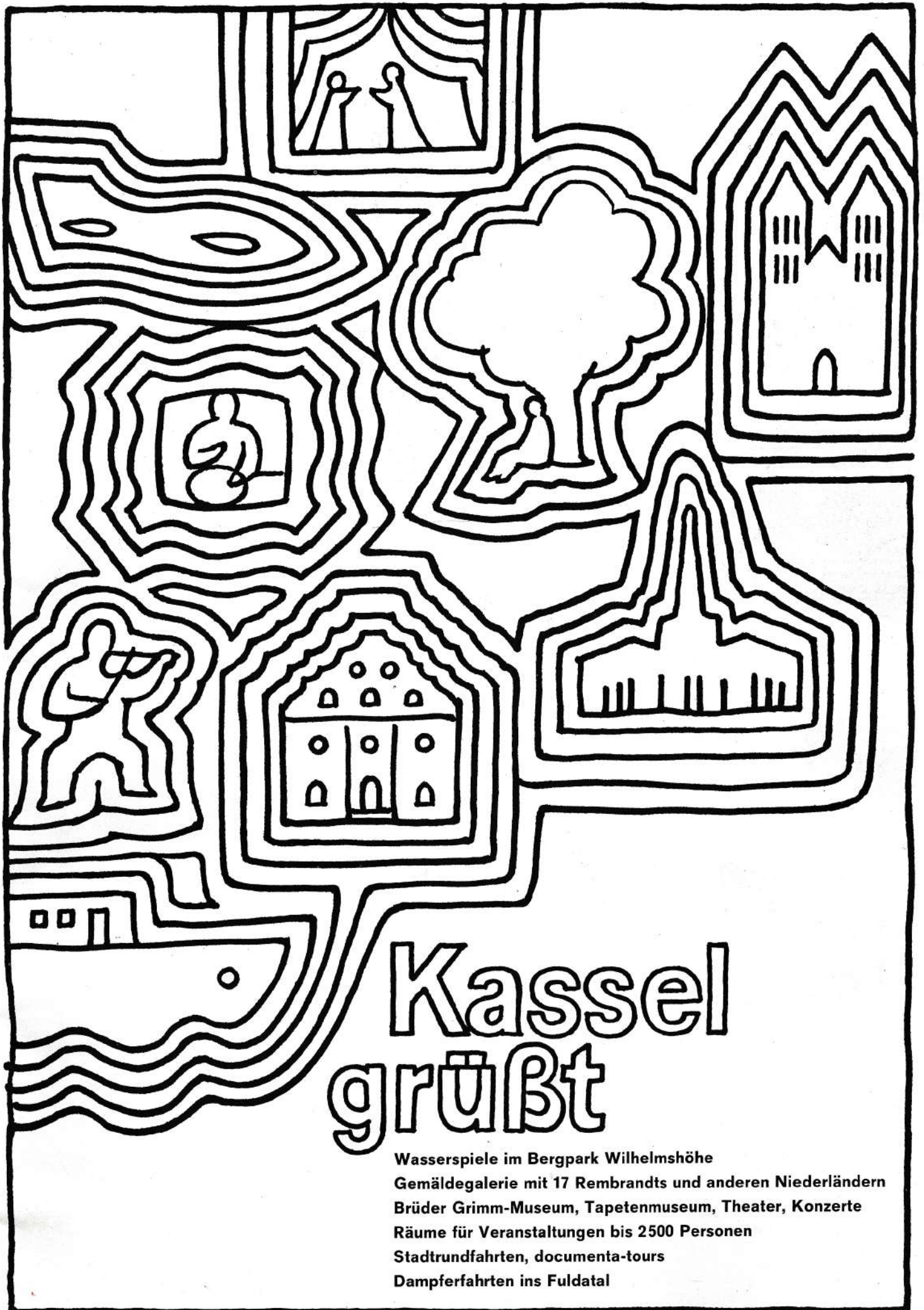
Informationen

erscheint vierwöchentlich

Herausgeber
Magistrat der Stadt Kassel
Oberbürgermeister Dr. Karl Branner
Amt für Kulturpflege Kassel, Rathaus
Redaktion Dr. Karl Fritz Heise und Elisabeth Kupfer
35 Kassel, Rathaus, Telefon 19 26 / 6 64
und
Staatstheater Kassel, vertreten durch
Intendant Ulrich Brecht und Direktor Walter Olbrich
Redaktion Dr. Renate Voss
und Dr. Hans Joachim Schaefer
35 Kassel, Staatstheater
Telefon 1 32 13
Typographische Gestaltung Reinhard Matthäus
Verlag, Druck und Anzeigen
Bärenreiter-Verlag,
35 Kassel-Wilhelmshöhe,
Heinrich-Schütz-Allee 29-37
Verleger Dr. h. c. Karl Vötterle
Telefon 3 00 11-17



Die Geschäftsadresse der documenta GmbH lautet: Schloß Bellevue, Schöne Aussicht 2, D-3500 Kassel (Tel. 05 61 / 1 62 95)
Öffnungszeiten: täglich 10.00 bis 20.00 Uhr.
Eintrittspreise: Tageskarte DM 7,-, Zweitageskarte DM 12,-, Dreitageskarte DM 15,-, Zehnerkarte DM 50,-, Schüler, Studenten DM 3,50, Gruppen ab 15 Personen je DM 5,- + 1 Freikarte.
Dauerkarte DM 75,- mit Foto.



Kassel grüßt

Wasserspiele im Bergpark Wilhelmshöhe
Gemäldegalerie mit 17 Rembrandts und anderen Niederländern
Brüder Grimm-Museum, Tapetenmuseum, Theater, Konzerte
Räume für Veranstaltungen bis 2500 Personen
Stadtrundfahrten, documenta-tours
Dampferfahrten ins Fuldataal

Staatstheater Kassel

Plakate aus den letzten 6 Jahren

Karl Oskar Blase 3, 4, 5, 7, 9
 Almir Mavignier 6
 Camillo Osorovitz 8
 Michel Raffaelli 2
 Niki de Saint Phalle 1

Staatstheater Kassel



**Aristophanes
Lysistrata**
 deutsch von Claus Bremer
 Realisierung
 Niki de Saint Phalle
 Rainer von Diez
 Iannis Kourkoutakis
 Dieter Bitterli
 Beat The Sonics

Premiere am 2. Oktober 1966, 19 Uhr 30
 Aufführungen am 4., 14., 19. und 23. Oktober.
 Weitere Vorstellungen auf den Wochenplakaten.

1

Staatstheater Kassel



GATTI
 ANIMALES PUNKT THEATERSPIEL

Inszenierung
 KAI BRISAK
 Ausstattung
 RAFFAELLI

2

Staatstheater Kassel



SLADEK, DER SCHWARZE REICHSWEHRMANN

von Oskar von Horvath
 Inszenierung
 GONKE FLEISCH
 Bühnenbild und Kostüme
 Thomas Richter-Forgách

3

Staatstheater Kassel



Lucia di Lammermoor

Oper von Gaetano Donizetti
 Italienisch gesungen!
 Musikalische Leitung
 Sergio Albertini
 Inszenierung
 Ulrich Melchinger
 Ausstattung
 Thomas Richter-Forgách

4

Staatstheater Kassel

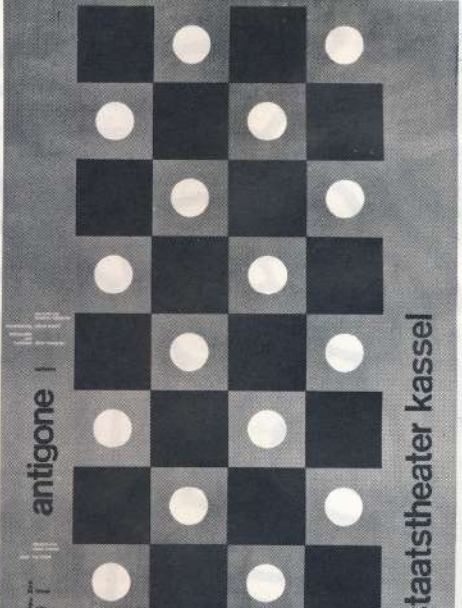


FIDELIO

Oper von Ludwig van Beethoven
 Musikalische Leitung
 Gerd Albrecht
 Inszenierung
 Ulrich Melchinger
 Ausstattung
 Thomas Richter-Forgách

5

Staatstheater Kassel




antigone

staattstheater kassel

6

Staatstheater Kassel



TOM SAWYERS ABENTEUER

Ein Stück für junge Leute nach dem Roman von Mark Twain
 Bühnenbearbeitung von Wolfgang Wiens

ab 23. Januar im Kleinen Haus

7

Staatstheater Kassel



Kinderkonzerte

Leitung: Gerd Albrecht
 Das Orchester des Staatstheaters
 Fernsehaufzeichn.: ZDF
 Großes Haus
 Preise: DM 2,- und 4,-

2. Februar, 17 Uhr
 Richard Strauss
 Till Eulenspiegels lustige Streiche

4. Februar, 17 Uhr
 Igor Strawinsky
 Petruschka

8

Staatstheater Kassel



Mittwoch, 16. Juni
 19.30 Uhr
 Großes Haus

13. Beat-Konzert
Tangerine Dream
Witthüser & Westrupp & Curny

Leitung: Wolf Martensen
 Karten: 7,- bis 14,- DM
 Abendkasse: 3,50 bis 7,- DM

9

Arbeitsbericht

von Jean-Christophe Ammann

(Aus Informationen, November 1971)

Nachdem nun feststeht, daß die nächste documenta aus der thematischen Ausstellung und den sich aus ihr ergebenden Ereignissen bestehen wird und daß Besucherschule, Experimenta und der Spielfilm in der angekündigten Form aus finanziellen Gründen ausfallen werden, sind einige Entscheidungen getroffen worden, für die es sich lohnt, die ersten ausführlichen Informationen herauszugeben.

Durch den Wegfall der erwähnten Beispielsbereiche ist die ursprünglich siebenköpfige Arbeitsgruppe auf drei Verantwortliche zusammengeschumpft: Professor Arnold Bode, Dr. Jean-Christophe Ammann, Konservator des Kunstmuseums Luzern, und Generalsekretär Harald Szeemann. Die Mitverantwortlichen für das Konzept, Professor Bazon Brock, Hamburg, Dr. Karl-Heinz Braun und Peter Iden, beide Frankfurt, und Professor Dr. Alexander Kluge, Ulm und Frankfurt, scheiden nunmehr aus der Arbeitsgruppe aus, da ihre Realisationsbereiche ausfallen. Im Gegensatz zu der sich verkleinernden Arbeitsgruppe hat sich dafür das Sekretariat vergrößert. Als Sekretär amtiert seit 1. Oktober Gerald Just, Diplomkaufmann aus Köln. Für die einzelnen Aufgaben des Sekretariats wirken: Annette Allwardt, (früher Assistant to the director of the International program am Museum of Modern Art, New York) für die Arbeiten im Hinblick auf die Realisation der Ausstellung, Dr. Marlis Grüterich für die Katalog-Vorarbeiten, Dr. Ela Spornitz für Empfang, Betreuung der Besucher und Künstler und Wilma Winkelmann für allgemeine Sekretariatsarbeiten.

Für die Organisation der einzelnen Abteilungen innerhalb der Ausstellung ersetzt das System mit freien Mitarbeitern den früheren documenta-Rat. Da die thematische Ausstellung, auch wenn sie alleiniges Ereignis sein wird, dem im März in den Informationen publizierten Konzept folgt, ergab sich die Zuweisung von Abteilungen an dafür geeignete Persönlichkeiten von selbst. Für die einzelnen Abteilungen zeichnen in Zusammenarbeit mit dem Generalsekretär verantwortlich: Dr. Klaus Gallwitz, Direktor der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden (Sozialistischer Realismus), Charles Wilp, Werbefachmann, Düsseldorf (Werbung), Dr. Eberhard Roters, Ausstellungsleiter der Kunsthalle Nürnberg (Kitsch), Pierre Versins, freier Schriftsteller, Rovray / Schweiz (Science Fiction), Richard Grübling und Rainer Diederich, Diplomsoziologen, Frankfurt (Politische Propaganda), François Burkhardt, Architekt, Leiter des Internationalen Design Zentrums, Berlin (Utopie), Dr. Jean-Christophe Ammann, Luzern (Aktuelle Realistische Malerei), Dr. Peter Gorsen, Frankfurt (Pornographie), Kaspar Koenig, New York und Köln (individuelle Mythologien), Dr. Lenz Kriss-Rettenbeck, Hauptkonservator am Bayerischen Nationalmuseum München (Religiöse Volkskunst), Frau Linde Burkhardt, Berlin (Kindermalerei



Richard Estes, Gordon's Gin, 1968. Foto Allan Stone Gallery, New York



Duane Hanson, Bowery Bums, 1967. Foto O. K. Harris Gallery, New York

und Spielen), Prof. Dr. Theodor Spoerri, Bern (Bilderei der Geisteskranken), Konrad Fischer, Düsseldorf, und Klaus Honnef, Geschäftsführer des Westfälischen Kunstvereins, Münster (Idee-Kunst, umfassend die heutige Avant-Garde der Minimalisten, Strukturalisten, Land Art und Konzept-Kunst), Dr. Johannes Cladders, Direktor des Städtischen Museums Mönchengladbach (Lehren und Lernen als Aufführungskünste), Professor Bazon Brock und Karl Heinz Krings, Hamburg (Audiovisuelles Vorwort), Peter Iden, Frankfurt (Sonderaufgaben), Professor Karl Oskar Blase, Kassel (Video-Portraits von Künstlern, Vermittlern, Besuchern), sowie Professor Dr. Hans Heinz Holz, Lehrstuhl für Philosophie an der Philipps-Universität Marburg (Gesamtredaktion des Katalogs).

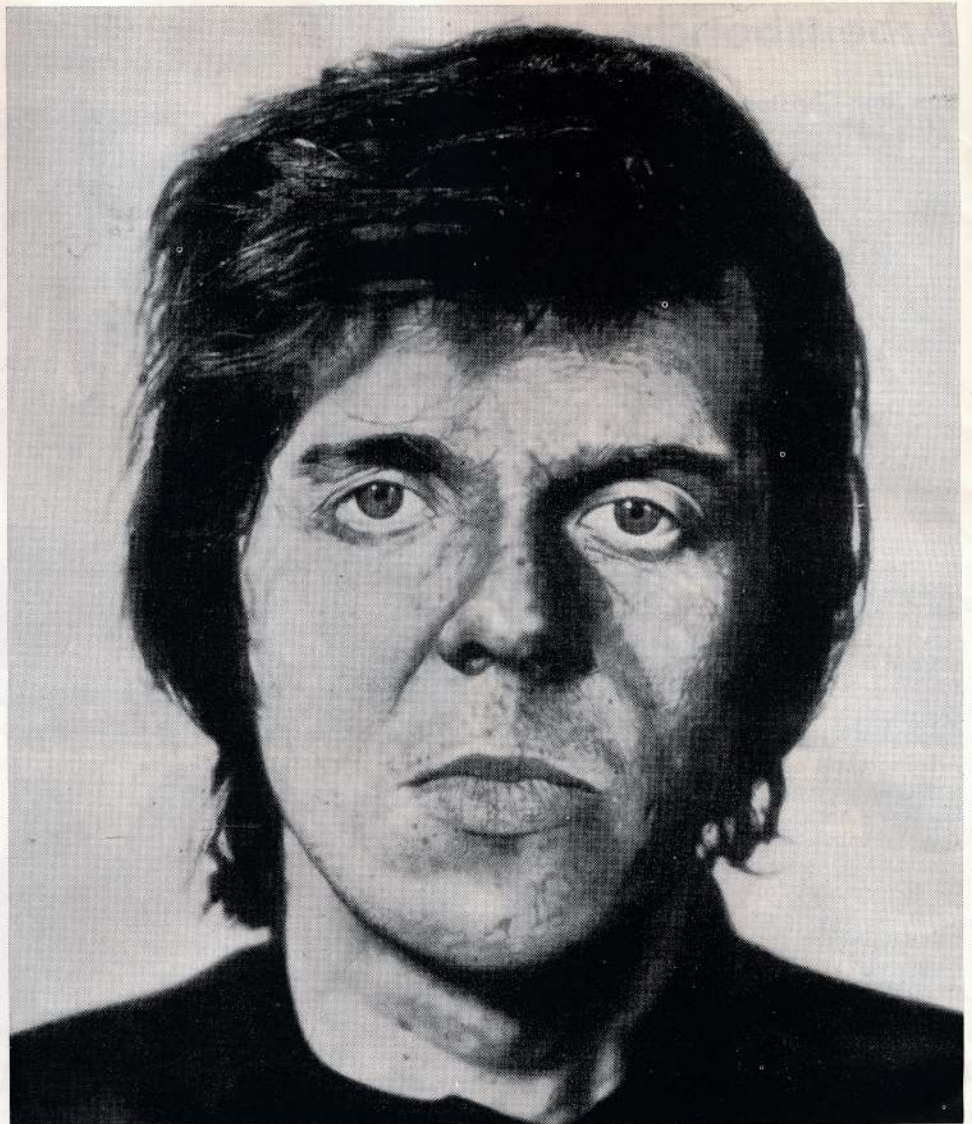
Die übrigen Abteilungen (Kunstfotografie, Comics, Massenpresse, Gesellschaftsikon-

grafie, Ereignisfotografie, Formalisierte Bildsprachen, Prozeß-Kunst, Realzeit-Film und Selbstdarstellung) werden direkt von Kassel aus zusammengestellt. Für die meisten dieser Abteilungen liegt nunmehr ein Konzept vor, dessen Erläuterung und Umsetzung ins Visuelle mittels adäquater Präsentationsformen Inhalt der nächsten Informationen sein wird.

Eine Abteilung, deren Vorbereitung schon sehr weit fortgeschritten ist, ist dem heutigen westlichen Realismus gewidmet. Dr. Jean-Christophe Ammann hat seit Anfang Juni die wichtigsten Künstler dieser Richtung besucht. Seine Liste umfaßt u. a. Werke von John de Andrea, Robert Bechtle, Chuck Close, Alex Colville, Don Eddy, Richard Estes, John-e-Franzén, Franz Gertsch, Ralph Goings, Duane Hanson, Harald Kanovitz, Alfred Leslie, Richard McLean, Malcolm Morley, Stephen Posen, Gerd Richter, James Rosenquist, Ben Schonzeit und Wayne Thiebaud.

Die Bilder dieser Künstler haben bereits zu dem Mißverständnis geführt, daß nun nach Jahren der kühlen Abstraktion und einer expressiven Objekt- und Situationskunst, sowie von Künstlern verfaßten Konzepten eine Rückkehr zum Gegenstand traditioneller Prägung sich einstelle. Die Bilder in dieser Abteilung werden deutlich zeigen, daß trotz Gegenstandsgebundenheit und klarer Lesbarkeit es sich auch hier wieder um ein bildnerisches Konzept handelt. Die Wahl der Ausschnitte, die Wahl der Dimensionen des Dargestellten, die mehrheitlich unpersönliche Maltechnik, verraten mehr das Wissen um Bildgesetze denn das Bedürfnis, Naturvorbilder erster und zweiter Ordnung durch das Mittel der Malerei und Skulptur einzufangen. Lediglich in Duane Hansons Gruppenplastik „Bowery Bums“ scheint so etwas wie Kritik an sozialen Mißständen faßbar zu werden. Doch bei eingehender Beschäftigung mit dem Werk wird gerade das Abstoßende des Sujets als ästhetische Dimension erkennbar.

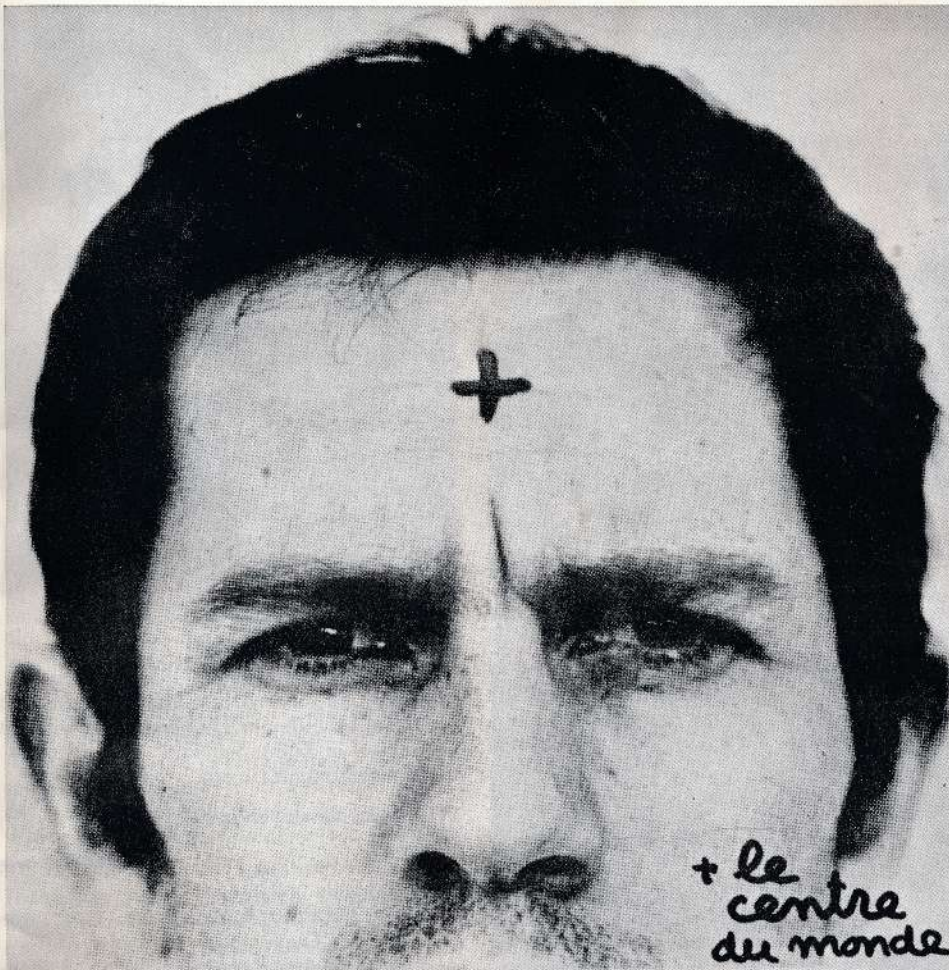
Da die thematische Ausstellung für den Besucher, der in der Neuen Galerie zuerst mit einer statischen Ausstellung konfrontiert wird, ein langsames Hinführen zum kompromißlosen, künstlerischen Ausdruck ist, nimmt die Abteilung Selbstdarstellung im Rahmen der documenta 5 einen wichtigen Platz ein. Die Selbstdarstellung ereignet sich durch die Präsenz der Künstler und wird durch Film und Video dokumentiert. Das frühere Konzept einer documenta als 100-Tage-Ereignis wird sich in dieser Abteilung differenzierter zeigen, da die Präsenz der Künstler erst vor der Kulisse der statischen Ausstellung ihren angemessenen Stellenwert erhält. Bisher haben für die ganze Dauer der documenta oder für bestimmte Zeitabschnitte folgende Künstler ihre Anwesenheit zugesagt: Joseph Beuys mit seinem Düsseldorfer Büro für Nichtwähler, Ben Vautier mit seinem permanenten Fluxus-Programm, Vito Acconci als einer der Hauptvertreter der body worker, einer künstlerischen Richtung, bei der der eigene Körper alleiniges Gestaltungsinstrument ist, Gilbert & George als „Singing Sculpture“, Klaus Rinke mit seinen Primär-Demonstrationen (in Zusammenarbeit mit Monika Baumgarten) und Anatol und Verhufen mit „Arbeitszeit“.



Chuck Close, Kent, 100" x 50", 1970-71, Foto Bykert Gallery, New York



Joseph Beuys, MANRESA, 1966, Galerie Schmela Düsseldorf. Foto Reiner Ruthenbeck, Düsseldorf



BEN Vautier, le centre du monde, 1961. Foto flash art 23. April 1971



Anmerkung:

Der Arbeitsbericht von Jean-Christophe Ammann über die Vorbereitungen zur documenta 5 ist in diesem Sammelheft der Vor-Informationen auf den neuen Stand gebracht. Hinzuzufügen sind einige Änderungen im Mitarbeiter-Team: Die Bereiche Theater, Sozialistischer Realismus und Pornographie entfallen. Daher sind die dafür Verantwortlichen Klaus Gallwitz, Baden-Baden, Peter Gorsen und Peter Iden, beide Frankfurt a. M., ausgeschieden. Die Abteilung „Bilderwelt und Frömmigkeit“ wird von Ingolf Bauer, Konservator am Museum für Deutsche Volkskunde, Berlin, eingerichtet.

Harald Szeemann

Selten wurde über eine Ausstellung soviel geschrieben, bevor sie überhaupt stattgefunden hat. Der Grund dazu war weniger das Auf und Ab bei der eigentlichen Visualisierung, sondern das Konzept, das erstmals eine d 5 postulierte, die nicht nur dokumentieren, sondern dem Besucher auch eine Methode zum Verständnis der ihn umgebenden Bildwelten – künstlerischen wie nichtkünstlerischen – mitgeben will. Für die Ausstellung ergaben sich dabei Probleme. Weder sollte der autonome Kunstbereich, der allein die Ereignishaftigkeit einer documenta garantiert, in der Präsentation in ein thematisches Korsett geschnürt werden, noch andererseits die Kunstproduktion der letzten drei Jahre in gehabter Addition vorgeführt werden.

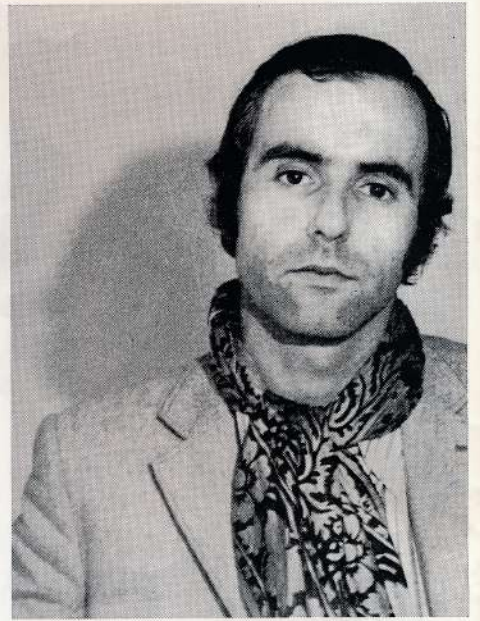
Heute, sechs Wochen vor der Eröffnung, unter Berücksichtigung der finanziellen Mittel und der räumlichen Gegebenheiten, sieht der Aufbau der Ausstellung wie auf Seite 3 aus. Aus diesem Zustandsbericht läßt sich leicht ablesen, daß mehrere Einstiegsmöglichkeiten vorhanden sind. Der lediglich das Visuelle Ereignis Suchende wird in d 5 ebenso auf die Rechnung kommen wie der, der nach Belehrung vor dem Hintergrund der Bilder verlangt. Die ganze Ausstellung, dritter Weg, kann auch als ein Hinführen zum autonomen Kunstwerk verstanden werden. Das Konzept postuliert eine Unterscheidung des ausgestellten Materials nach den drei Realitätsebenen: Realität der Abbildung, Realität des Abgebildeten, Identität/Nichtidentität von Abbildung und Abgebildetem. Diese drei Realitätsebenen können je nach Blickpunkt des Betrachters in allen Exponaten festgestellt werden. Die Unterscheidung liefert also gegenüber dem subjektiven Ja-Nein-Urteil objektive Kriterien, die am jeweiligen Werk entwickelt werden können. Eine solche Betrachtung suggeriert, daß alle Bilder der Untersuchung für würdig befunden werden. d 5 bietet aus der Unzahl von Bildwelten nur eine Auswahl, die im Laufe der beiden Vorbereitungsjahre wesentliche Änderungen durchgemacht hat. Auf vieles wurde verzichtet (Pornographie, Design, Fotografie), anderes war trotz vieler Bemühung „n nicht nach Kassel zu bekommen (Sozialistischer Realismus), ein zu weites Zurückgehen in die sechziger Jahre verboten uns die horrenden Versicherungsprämien. So ist denn die nächste documenta eben beides, trotz aller Verzichte und Einschränkungen: Eine Ausstellung des Jahres 1972 mit einer Unzahl von Innovationen und ein echter Versuch, nicht zu bevormunden, sondern zu vermitteln. Ob es wohl gelingt?

Gilbert & George, The Singing Sculpture "Underneath the Arches . . ." 1970, Foto Schambach & Pottkämper, Krefeld



Anatol Herzfeld und Kurt Verhufen, Arbeitszeit – Das Blockhaus, 1970. Foto Lothar Baumgarten, Düsseldorf

Vito Acconci, Performance Test 1969 – 15 Sekunden lang starrt er jeden im Publikum an, von links nach rechts, bis in den letzten Winkel des Saales. Foto Kathy Dillon, New York



Jean-Christophe Ammann

Geb. 14. 1. 39, Promotion 1966 in Freiburg (Schweiz) mit einer Arbeit über Louis Moilliet (erscheint im Frühjahr 1972 im Verlag DuMont Schauberg in Köln). Seit Ende 1968 Direktor des Kunstmuseums Luzern.

Wichtigste Ausstellungen 1969

Kunst der Abseitigen, Phantastik und Art Brut in der Schweiz

Antonio Calderara, Retrospektive
Düsseldorfer Szene (Beuys, Böhmler, Lidl-Akademie, Giese, Knoebel, Palermo, Ruthenbeck, Richter, Weseler, Polke, Rinke)
Niki de Saint-Phalle

1970

Visualisierte Denkprozesse (14 junge Schweizer Künstler)

Robert Schubert, Musikbilder und frühe Werke, Retrospektive

Processi di Pensiero Visualizzati (Calzolari, Zorio, Pistoletto, Anselmo, Salvo, Fabro, Kounellis, Mattiacci, Prini, Merz, Penone, Boetti)

Sammlung Hack, Köln
Beuys, Rot, Raetz, Eggenschwiler und die Berner Werkgemeinschaft, Buthe

Geplant für 1972

Franz Gertsch (Hyperrealismus)
Ben Vautier, Christian Boltanski, Jean LeGac, Gilbert & George
Panamarenko



Klaus Rinke in Zusammenarbeit mit Monika Baumgarten, Maskulin-Feminin, im Kunstverein Frankfurt am Main, anlässlich der Experimenta 1971. Foto des Künstlers

Theorie des gegenwärtigen Kunstzeitalters

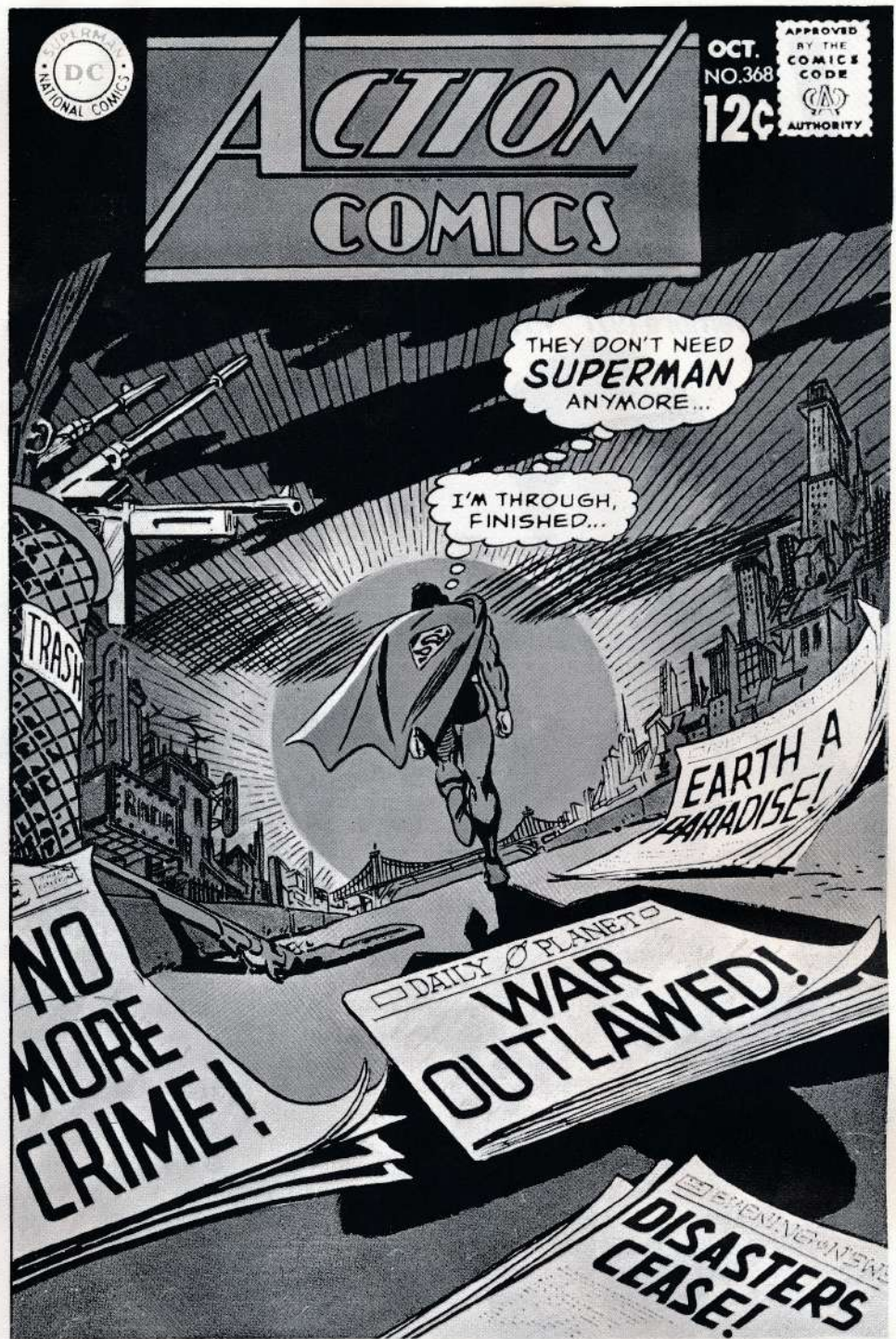
von Hans Heinz Holz,
Gesamtredaktion
des Ausstellungskatalogs d 5

Wo eine philosophische Theorie der Kunst etwas über das Wesen des Kunstwerks auszumachen versuchte, sah sie sich eh und je auf die Spannung zwischen Wirklichkeit und Abbild verwiesen, in der sich das Kunstwerk zu halten und die es auszuhalten hat. Daß das Abbild die Wirklichkeit bedeutet, die es doch nicht ist (obschon ihm selbst wiederum eigene Wirklichkeit zukommt), bedingt die Breite des Spielraums künstlerischer Darstellung, die von der magischen Identifikation des Signifikanden mit dem Signifikat bis zur ästhetischen Autonomie des Werks reichen mag. Der Anspruch des Kunstwerks ist es, Nachahmung des Wirklichen in einer Gestalt zu sein, die dessen Wesen durch seine Erscheinung hindurch ansichtig macht.

Theodor W. Adorno hat einmal als das eigentliche Thema der Philosophie die Erfahrungsgelände bezeichnet, die das Denken macht, nicht die, welche in das Denken eingehen. Demgemäß könnte man analog formulieren, daß der Realitätsgehalt der Kunst in der Erfahrung von Wirklichkeit liegt, die sie in ihrem Tun macht, nicht in der Erfahrung von Wirklichkeit, die in das Bewußtsein des Künstlers eingeht. (Und wir sprechen vom „Tun der Kunst“ statt des Künstlers, weil zu diesem Tun als Erfahrung von Wirklichkeit die Produktion so gut wie die Rezeption des Werks gehört.) Welt wird im Kunstwerk und durch das Kunstwerk subjektiv vermittelt, das heißt die Allgemeinheit des Erfahrbaren wird in die Individualität der Erfahrung zurückverlegt; das macht die Begriffslosigkeit des Werks aus und den Zwang zur Interpretation, sobald dieses „auf den Begriff gebracht“ werden soll. Interpretation heißt zunächst, daß jeder das Kunstwerk für sich deutet; und solche Deutungen – wie fern oder nah sie dem Sinn, den der Künstler gemeint haben mag, auch stehen – haben ihre primäre Berechtigung im Erlebnis des Betrachters. Angesichts der bloßen Beliebigkeit der Subjektivität ist auch ein allgemeines ästhetisches Werturteil nicht zu begründen, bekanntlich läßt sich über den Geschmack nicht streiten.

Doch ist solche Beliebigkeit zu wenig, wenn Kunst in ihrer Rolle für die Wirklichkeitskenntnis betrachtet werden soll; denn Erkenntnis schließt ein, daß das Erkannte mitgeteilt und allgemein einsehbar gemacht werden kann. Auch ist die Singularität des Geschmacksurteils eine Fiktion; in der Regel unterliegen die Betrachter den Vorurteilen ihrer Herkunft, ihrer Erziehung, ihrer Sehgewohnheiten und den Einflüssen der Umwelt und der sogenannten Experten. Diese aber nehmen für sich in Anspruch, über objektivierbare Kriterien ihres Urteils zu verfügen.

Nun ist jedes objektivierbare Kriterium des ästhetischen Urteils aber notwendig rückbezogen auf das Allgemeine, das den verschiedenen individuellen Erlebnissen zugrunde



liegt, also auf eine für alle Einzelpersonen gemeinsame Wirklichkeit. „Die Wachen haben eine einzige gemeinsame Welt; im Schlaf wendet sich jeder der eigenen zu“ (Heraklit B 89). Nur insofern das Kunstwerk über diese eine Welt etwas aussagt, wird es verbindlich interpretierbar; denn dann kann sich die Deutung auf etwas beziehen, das nachvollziehbar ist.

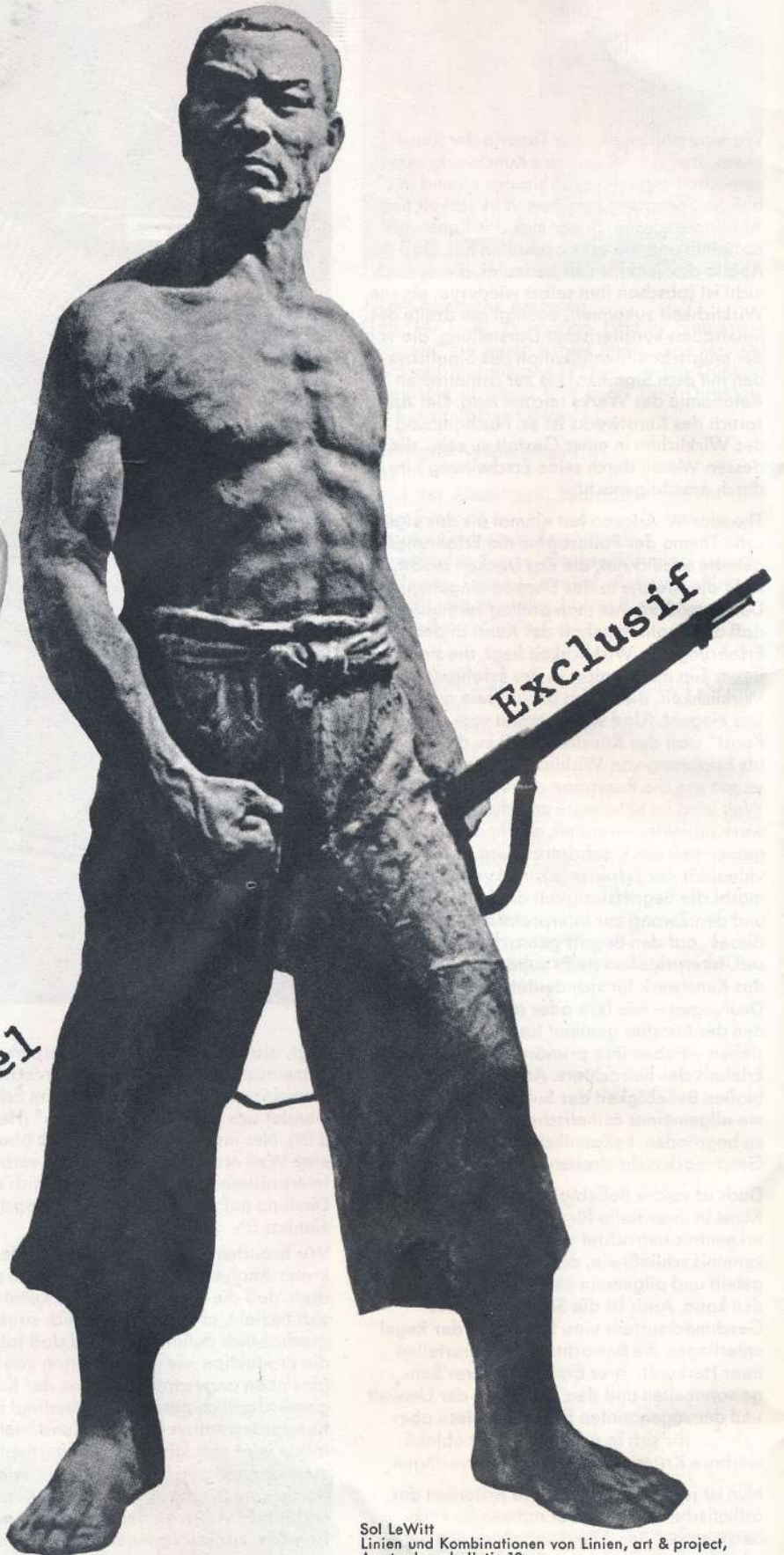
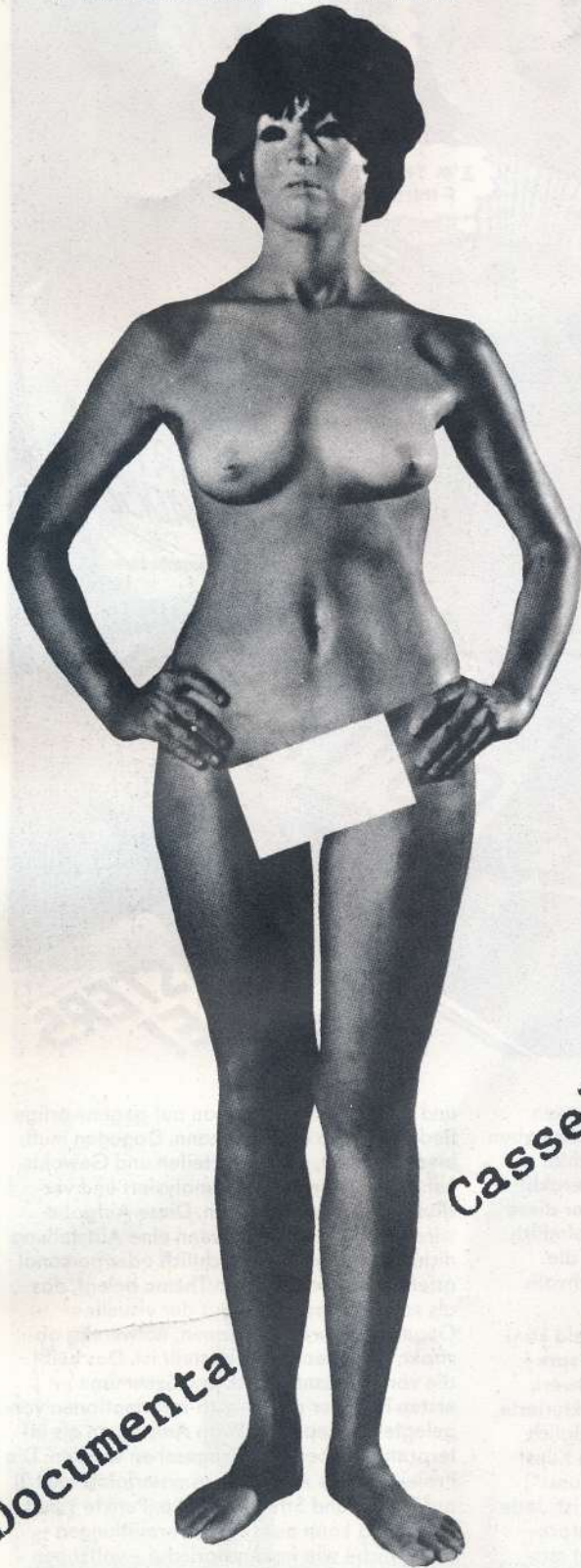
Wir brauchen hier, im formalen Vorfeld konkreter Analysen, noch nicht davon zu sprechen, daß die Welt, auf die das Kunstwerk sich bezieht, eine gesellschaftlich strukturierte, geschichtlich definierte ist und daß folglich die Produktion wie die Rezeption von Kunst (das oben angesprochene „Tun der Kunst“) gesellschaftlich-geschichtlich bedingt ist. Jede Kunstpräsentation und jede Kunstinterpretation wird sich mit dieser Bedingtheit auseinanderzusetzen haben. Geht es, wie bei der documenta 5, um zeitgenössische Kunst, so entfällt die Aufgabe der Aneignung eines fremden, zurückliegenden historischen Horizontes, aus dem heraus erst die Rezeption

und auch die Interpretation auf gegenwärtige Bedeutung hin erfolgen kann. Dagegen muß hier das Neue, den Vorurteilen und Gewohnheiten Zuwiderlaufende analysiert und verständlich gemacht werden. Diese Aufgabe wird um so dringlicher, wenn eine Ausstellung nicht entwicklungsgeschichtlich oder personal orientiert ist, sondern ein Thema belegt, das als solches, wenn auch aus der visuellen Gegenstandswelt gewonnen, notwendig abstrakt, weil theoretisch gestellt ist. Das heißt: die von Ammann, Brock und Szeemann im ersten Heft der documenta-Informationen vorgelegte Konzeption ist von Anfang an als interpretationsbedürftig angesehen worden. Die Projektion des Ausstellungsmaterials (Punkt 3) auf Thema und Strukturprinzip (Punkte 1 und 2) soll und kann nicht ohne Vermittlungen – begriffliche wie inszenatorische – vollzogen werden; diese Einsicht wurde bereits unter dem Titel „Präsentationsformen“ (Punkt 4) in das Grundkonzept aufgenommen, ferner ausdrücklich im Programm der „Besucherschule“ (Punkt 5b) artikuliert.

chroniques de
**l'art
vivant**

N°25 novembre 1971 Prix 3f

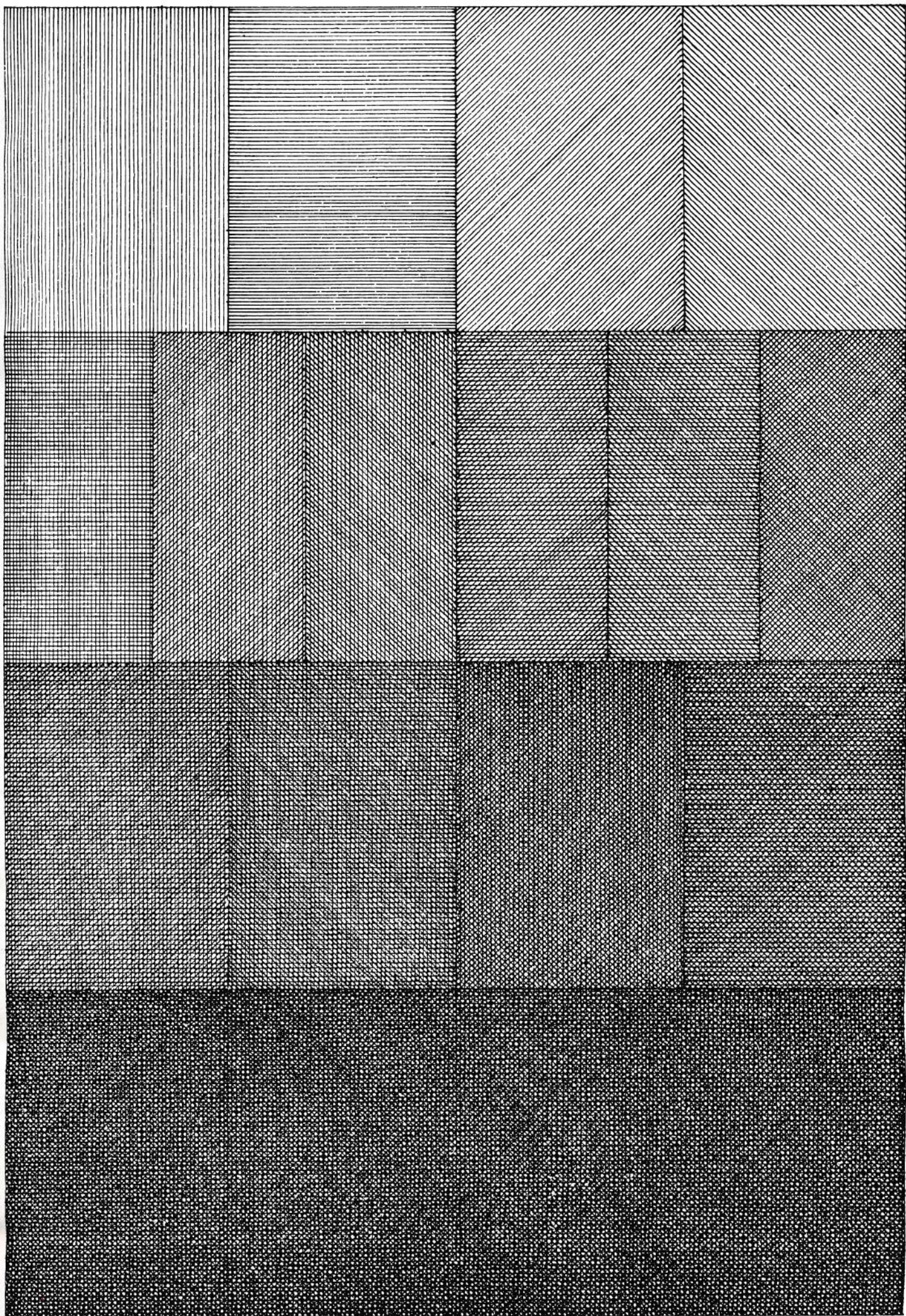
UN NUMERO
INTER
-NATIONAL



Cassel

Exclusif

Documenta





Christian Boltanski
4. Wiederherstellung: Christian Boltanski (geb. am 6. September 1944, Paris) zielt mit einer Wasserpistole, 15. Mai 1952. Foto, Sarkis 8. 11. 1970, in: Reconstitution de Gestes Effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954, Werk-Publikation

Nun wird die Transparenz des Ausstellungsmaterials auf das der Ausstellung zugrundeliegende Strukturprinzip – sofern sie nicht nur im unmittelbaren Erlebnis realisiert, sondern als reproduzierbare, verwertbare Erkenntnis fixiert werden soll – im wesentlichen durch das Zusammenspiel von Exponaten und Kommentar, von Erzeugnis und Theorie der Erzeugungsbedingungen hergestellt. Die Aufgabe der Überführung der Ausstellungsevidenz in Erkenntnisgehalt ist vor allem dem Katalog gestellt, der das Material nicht nur repräsentieren, sondern theoretisch aufschließen muß. Neben den Erläuterungen zu den Ausstellungssektionen und ihren Inhalten (für die in der Regel die jeweiligen Realisatoren zuständig sind) wird also eine allgemeine Theorie des gegenwärtigen Kunstzeitalters gefordert, die die Grundlegung und Verknüpfung der Ausstellungsbestände liefert.

Indem diese Zielsetzung ausgesprochen wird, ist auch gesagt, daß die documenta 5 mehr sein will als nur eine Bestandsaufnahme. Sie will zugleich die Veränderungen der Kunst in unserer Zeit darstellen und deren Bedingungen ergründen. Sie will mithin nicht phänomenologisch, sondern kritisch verfahren. Sie stellt die empirischen Voraussetzungen für eine Theorie bereit, die bereits entsteht, indem das Material dokumentarisch gesammelt wird. Das im März der Öffentlichkeit vorgetragene Konzept verschweigt die theoretische Intention nicht. Und diese ist nur in der korrelativen Anordnung zweier Ebenen einzulösen: der Materialpräsentation und des Kommentars. Deren Verhältnis reflexiv zueinander: das



Vorzeigen des Materials reflektiert die Theorie, die beim Sammeln des Materials entstand; der Kommentar reflektiert das Material, das die Kunstproduktion der Gegenwart anbietet. Die Spiegelebene aber, an der Material und Theorie aneinander reflektieren, ist das Kategoriensystem des Verhältnisses von Abbild und Wirklichkeit, also der Grundriß, an dem die Konstitution des Kunstwerks abgelesen werden kann.

Professor Dr. Hans Heinz Holz

geboren am 26. 2. 1927 in Frankfurt am Main. Studium der Philosophie, Kunst- und Literaturwissenschaften. Privatgelehrter und Publizist in Zürich. 1969 Promotion, seit 1970 an der Philipps-Universität Marburg. 1971 Berufung auf Lehrstuhl II in Philosophie der Universität Marburg.

Forschungsbereiche

Philosophie der Gegenwart
Leibniz
Sprachphilosophie
Aufnahme und Entwicklung von Methoden des dialektischen Materialismus.

Veröffentlichungen

1951 Monographie über Sartre
1953 Probleme der Sprachphilosophie
1958 Monographie über Leibniz
1962 Untersuchungen über Sprache und Stil Heinrich von Kleists
1968 Herr und Knecht bei Leibniz und Hegel
1969 Studie über politische und philosophische Grundlagen der chinesischen Kulturrevolution „Widerspruch in China“
Herausgeber einer zweisprachigen Studienausgabe der philosophischen Schriften von Leibniz in der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft
Vierbändige Taschenbuchausgabe der Werke von Nietzsche
Dazu zahlreiche Veröffentlichungen in Fachzeitschriften.

Das reale Bild, das virtuelle Bild und alles, was es eben so an Bildern gibt

von Pierre Versins, freier Mitarbeiter
für die Abteilung Science Fiction

A. Ein Bild von der Wirklichkeit machen

Als das sonderbare Wesen, das wir Gott nennen, endlich die Welt zurecht geschmiedet hatte und den Hammer auf den Amboß legen konnte, hatte er doch noch eine Frage, und er stellte sie: „Und wer oder was soll in die Mitte?“ Er hatte die Antwort gleich parat: „Natürlich ich“. Aber damit fing die Selbstbefragung erst an. Denn „ich“, was heißt das schon angesichts der Ewigkeit. Gott selbst ist nicht immer der Gleiche. Gott ist der erste Mutant. Gott hat bekanntlich alle Eigenschaften, nämlich seitdem es überhaupt so etwas wie die Eigenschaft gibt. Aber man kann nicht an alles denken, und da erfinden sich nun die Menschen Gott nach und nach neu. Sie geben und nehmen ihm Eigenschaften, an die er nicht gedacht hatte, die er im Fluge erwischt, ohne eigentlich zu wissen, was er damit tun soll. Gott ist unruhig – er macht sich Sorgen. Ist es denn möglich, daß ich jeden Tag, den ich ja selber kreiere, ein wenig mehr oder weniger Gott werde? Erstaunlich. Aber das ist der springende Punkt.

Mit zunehmender Nervosität sagte Gott also zu sich selbst:

„**Ich bin der ewige unwandelbare Gott! und dennoch verändere ich mich plötzlich.** Dabei bin ich die unabänderliche Realität, und daran ist nichts mehr zu deuten, und mein Geschöpf wagt es, mich mit allem Möglichen in Verbindung zu bringen. Mein Gott, das darf nicht wahr sein, ich nehme zu, setze Speck an. Und wer gibt mir einen Rat? Niemand, natürlich niemand. Es war nervenaufreibend, denn: unendlich plus etwas, ist immer noch nicht viel. Man verliert eher dabei.

Er nimmt sein Geschöpf unter die Lupe, seine Hauptkreation, die sich sehr merkwürdig entwickelt hatte:

Narziß voraussehend, hatte er sie nach seinem Ebenbild entworfen: mit zwei Armen, zwei Beinen, zwei Augen, zwei Ohren, zwei Lungen, zwei Nieren, zwei Herzen, zwei Mündern, zwei Nasen, zwei Gehirnen, einem männlichen und einem weiblichen, und um alles zu komplizieren, hatte er auch noch zwei Geschlechter geschaffen: „Sie ist perfekt, wenn man etwas wegnähme oder hinzufügte, wäre sie kaputt“, sogte er sich in allen seinen Herzen. Ich bin's zufrieden. Wenn ich nur schlafen könnte.“

Schlafen ja, aber wo? in seinem Haus, d. h., in seinem Heiligtum, das sein Geschöpf ihm errichtet hatte, um mit Opferfeiern seinem ganzen Wesen gerecht zu werden. Abends ging er dahin. Licht ergoß sich über die Säulen und verzerrte sie. Die Asthmatiker husteten, da sie den Weihrauch nicht vertrugen. Gott schaute um sich, und da durchfuhr es ihn: In der Tiefe des Raumes richtete sich sein Bild auf, riesig, vergoldet, immer wach. Ganz so wie er in Wirklichkeit war, abgesehen von einigen ungenauen Einzelheiten.

Das Bild war besser als die Wirklichkeit.

In diesem Moment wußte Gott, was in die Mitte mußte. Nicht einfach er selbst, sondern dieses Bild. Denn in dem Bild war zugleich er selbst – und dann noch etwas anderes, sehr Subtiles. Genau die Antwort auf seine Frage. An dieses gewisse Etwas hätte nicht einmal Gott gedacht. Nur jemand, der die Ewigkeit weder hinter sich noch vor sich hatte, konnte dieses Bild der Wirklichkeit hinzufügen. Und es war gut so, denn – denken Sie nur – es war ein Science Fiction Bild. Und das Bild hatte nur einen Mund, eine Nase und war nur eines Geschlechts. Und das übertraf nun wirklich das Bild der Wirklichkeit.

B. Das Bild verwirklichen

Man sollte sich über das Verhältnis von Realität und Science Fiction klar werden. Vor allem dann sollte man sich fragen, wenn einem gesagt wird, daß die Realität die Fiktion übertrifft. Aber eigentlich hatte der Mensch schon seit eh und je die Angewohnheit, sich mit der Realität, so wie er sie vorfand, nicht zufrieden zu geben. Die er übrigens nie erreichen wird – und das ist ein Glück, denn sonst wäre die Welt flach und öde. Folglich ist er gezwungen, den Umweg über Bilder zu gehen. Der Mensch nimmt einen Gegenstand in die Hand, er schaut sich diesen an – und schon ist dieser Gegenstand kein Ding mehr, sondern wird Anlaß für ein Vorstellungsbild. Nehmen wir an, da war zuerst ein Ei, nur ein Ei. Und ein Ei an sich ist ja schon was Gutes. Und dann wird dieses Ei auf einmal bedeutungsschwanger. Es wird sich öffnen, es wird aufbrechen (ein Vögelchen? eine Schlange? der gallische Hahn? der Bundesadler? ein Spiegelei? das Ur-Atom, das sich zum Universum aufplustert?). **Kurz: es beflügelt die Vorstellung.** Das, das ist die Zukunft, das Andere,



Crepax, Umschlaghülle der Schallplatte „Gli Eroi dello Spazio“ no. 1 – „Ich bin der ewige unwandelbare Gott, und dennoch verändere ich mich plötzlich...“

und gleichzeitig Vergangenheit, die nichts mit der Geschichte zu tun hat. Es zeugt Gegenwart, die wir nicht wiedererkennen: Lehrsätze über der These, das zweischneidige Schwert der Ratio. So erschafft sich der Mensch Götter, die ihm nicht ähnlich sind. Seien sie nun wohlwollend oder furchterregend, sie sind unglaublich gemein. Aber das ist das Individuum: ständig auf der Suche nach anderen, **die das Bild vervollständigen sollen, das es sich vom Universum macht, das es sich vom Universum macht,**

– das es sich vom Universum macht.

Und wenn es sich ein Bild vom Universum gemacht hat, ist das Universum als Realität nicht mehr vorhanden, da das Bild, das man sich von ihm gemacht hat, es ersetzt. Und schon haben wir den Geist, der stets verneint. Das Bild hat Leben, Gegenwart, ist maßlos wichtig, wirklich. Die Science Fiction ist wirk-

licher als ihr Gegenstand, selbst Zeuge für das Adjektiv „faszinierend“, das man für die Welt der Vorstellung ständig im Munde führt. Als ob sie nicht auch anders sein könnte. Die Umkehrung der Werte hat sich vollzogen – und niemand hat es bemerkt, und das Negative dominiert. Die Zukunft hat mehr Präsenz als die Vergangenheit, als die Gegenwart, und das ist gut so.

Damit dürfte hinreichend bewiesen sein, daß die Science Fiction eine Welt der Vorstellung ist – mit der Tendenz, eine Vorstellung des Universums zu sein, eine Re-vision jeder Vision. Zuerst wird die Wahrnehmung der Wirklichkeit Vorstellung der Wahrnehmung und darauf folgt die Re-vision dieser Vision. Jedesmal versinkt eine Stufe der Treppe dieses Prozesses, besteht das Vorgehen darin, etwas zu verneinen, um es dann auf einer anderen Grundlage wieder aufzubauen, mit Hilfe eines allmächtigen

Conditionalis („Und WENN Gott ...“) (zurück zu A, dann einen Sprung nach C machen, sonst findet man nicht mehr durch).

C. Verwecheln

Übung: die Wirklichkeit auf das Bild projizieren (erwünscht ist, wenn möglich, eine dreidimensionale Projektion); das Bild auf die Wirklichkeit stülpen und dadurch neue Raum-Zeit-Zustände erfinden. Im Jahre 1953 forderte Michel Butor (unnötig zu sagen, daß dies ein totalitäres und eingengendes Vorgehen war, wenn auch zugeständenermaßen ihm selbst unbewußt – denn damit kritisierte er die Utopie an sich), die Science Fiction – Schriftsteller möchten sich endlich mal in Reih und Glied stellen und eine imaginäre Stadt entwerfen und beschreiben, **die durch die Summe der auf diese Weise entstandenen Werke einen gewissen Realitäts-**

Finlay, Titelblatt der Zeitschrift „Fantastic Universe Science Fiction“ – Das Bild, das er sich vom Universum macht.



BEAR TRAP A New Suspense Novel by **ALAN E. NOURSE**
 Stories by **KENNETH BULMER · THEODORE PRATT · HENRY SLESAR**
EXCITING REPORT by **CIVILIAN SAUCER INTELLIGENCE**

Siegl, aus: Neujahrs-Merkur 1969/70 – Groß ist die Unwissenheit. Die Verwirrung des Geisteszustandes reicht noch nicht aus. Man sollte das Verhältnis korrigieren. – Entropie! Entropie! (Boris Vian)

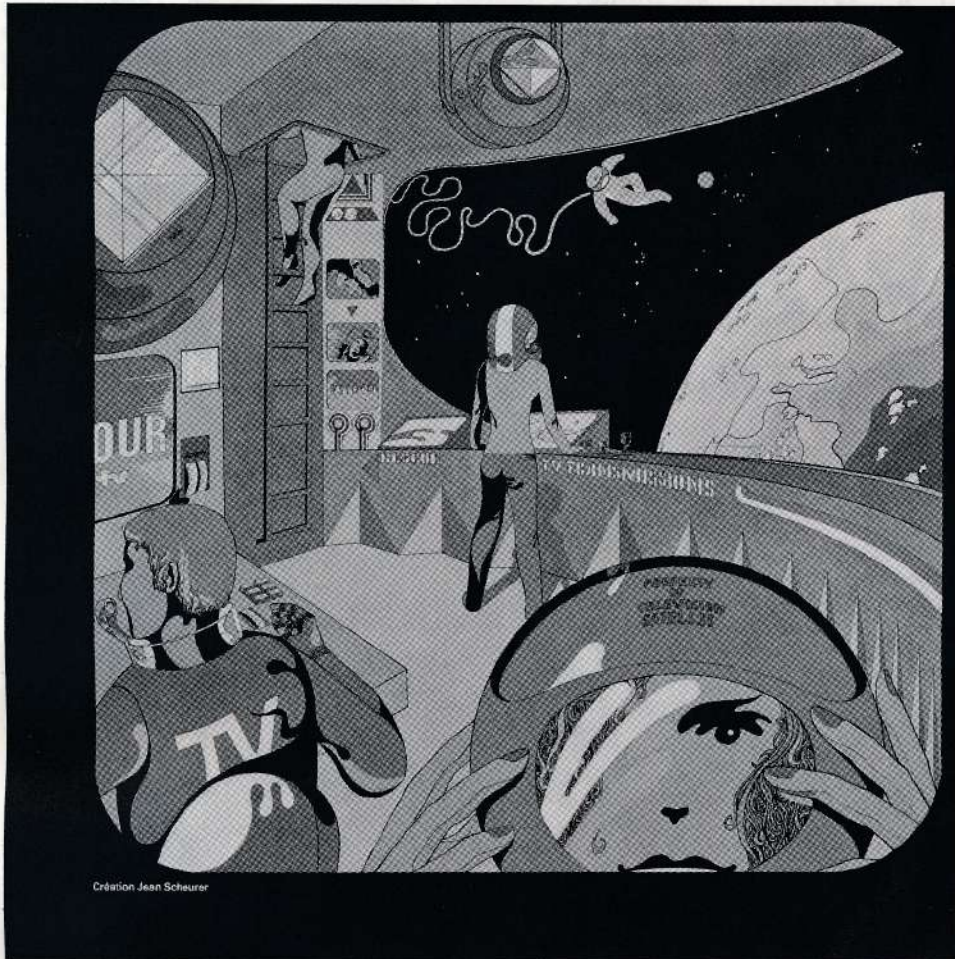


grad erreichen könnte, schloß er in einem finsternen Elan à la Hugo, so daß man sie schlussendlich bauen könnte. Eile mit Weile! Zwanzig Jahre früher hatte Howard Philip Lovecraft eine rein von der Vorstellungskraft gepriesene Mythologie erfunden, die mindestens von zehn Autoren aufgenommen und ausgearbeitet wurde, so daß **sie durch die Summe der auf diese Weise entstandenen Werke einen gewissen Realitätsgrad** erreichte.

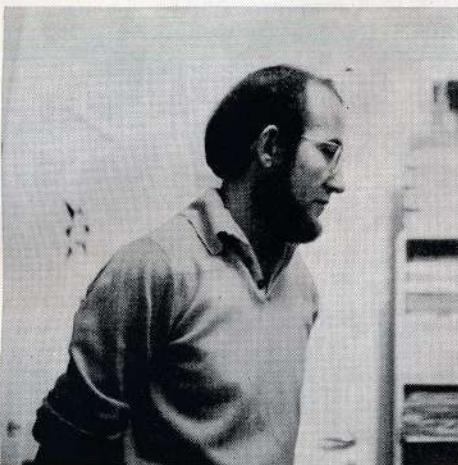
Das ging so weit, daß Lovecraft'sches Ideengut Ausgangspunkt für Untersuchungen wurde, Monographien geschrieben wurden, ganze Bibliographien über die Realität dieser Mythologie und die aus ihr geborene Sekundärliteratur zusammengestellt wurden. Wir meinen damit den berühmten *Nécronomicon*, den man periodisch in den großen Bibliotheken auszuleihen wünschte. Damit ist die Verwirrung komplett, zur großen Freude derjenigen, die sich durch die Ordnung

bedroht fühlen und die das Leben unter diesen Bedingungen unerträglich finden. Das Bild weist auf das Bild zurück, die Vision auf die Vision. Müssen wir es noch deutlicher sagen? Und der Kreis ist geschlossen. Das Ei wird nicht explodieren. Im Ei befinden sich das Universum, Sie und ich. Guten Tag, wie geht es Ihnen? (zurück nach B)

Aus dem Französischen übersetzt.



Schaurer (Glückwunschkarte des „Radio TV ich sehe alles“) – Kurz, es beflügelt die Vorstellung.



Pierre Versins
französischer Polygraph, geb. 12. 1. 1923, lebt in „Poyet-Devant“, 1463 Rovray/Schweiz, veröffentlichte mehrere Romane über Science Fiction, u. a. „Les Etoiles ne s'en foutent pas“ (1955).

Zahlreiche Novellen, zumeist erschienen in der Zeitschrift „Fiction“ (L'enfant né pour l'espace, La ville de ciel, Les grandes manœuvres, Le dernier robot). Sammelt seit 1950 Dokumente über schriftstellerische Fiktionen, wie Utopien, Reisebeschreibungen, Science Fiction, von den Anfängen bis heute. Seit 1956 spezialisiert auf die Forschung und das Studium folgender Themenbereiche: La nourriture artificielle / Die künstliche Nahrung (1966); Le Logement évolutif / Die entwicklungsfähige Wohnung (1971), Studien über die Zeit (Une porte peut être ouverte et fermée / Es gibt offene und geschlossene Türen (1965), über Jules Verne („L'Arc“, 1966), Lovecraft („L'Herne“, 1969), „Racisme et Science Fiction“ / „Rassismus und Science Fiction“ (1969).

Nahm 1967 teil am internationalen Kongreß in Cerisy über die „Paraliteratur“ (Plon 1970). Leitet seit 16 Jahren mit Roland Sassi eine Sendung „Passeport pour l'Inconnu“ / „Reisepaß für die Fahrt ins Unbekannte“ und hat

gerade eine Reihe herausgebracht, die seit Anfang 1970 über „Das Andere“ unterrichtet. Er stellte Dokumentation für verschiedene Ausstellungen zusammen: Lyon 1957, Besançon 1961, Bern-Paris-Düsseldorf 1967/68, Montréal 1970. Gegenwärtig beschäftigt er sich mit der Herausgabe einer Enzyklopädie der Utopie, phantastischer Weltreisen und der Science Fiction (Ed. „L'Age d'Homme – La Cité“, Lausanne 1972) und bereitet für Antwerpen eine Ausstellung „Le Monde de la Science Fiction“ / „Die Welt der Science Fiction“ vor.

Fragen der Conceptual Art

von Klaus Honnef, freier Mitarbeiter für die Abteilung Idee-Kunst

Am Ende der sechziger Jahre traten erstmals verstärkt künstlerische Strömungen auf, die sich rigoroseren als alle artistischen Entwicklungen der Kunst zuvor von den überkommenen und allgemein vertrauten Ausdrucksformen absetzen. Schon ihre äußerlichen Merkmale markieren den radikalen Bruch. Hatten sich künstlerische Bekundungen bislang in handgreiflichen Resultaten manifestiert, in Bildern und Plastiken vorzüglich, so schlugen sich die Ausflüsse dieser Tendenzen in simplen Plänen und Skizzen, in verbalen Appellen und knappen Wort-Konglomeraten, in Foto-Dokumenten und Landkarten, in Telegrammen und Schriftproben von Denkanstrengungen, in Filmen und Telefonanrufen nieder. Dabei dienen die epigrammatischen und sehr lückenhaften Aufzeichnungen lediglich als Vermittler der fotografisch, zeichnerisch und schriftlich gegebenen künstlerischen Informationen, als bloße Vehikel gewissermaßen, und nicht etwa als formale Entsprechungen.

Um es in einem Satz zu fixieren: Es ist eine regelrechte post-Objekt Kunst entstanden. Sie geht von der Voraussetzung aus, daß materiell bestimmbare Gegenstände nicht länger den Intensitäts- und Wirkungsgrad künstlerischer Anstrengungen bedingen und daß umgekehrt dieser nicht länger einer konkreten Verwirklichung in objekt-gebundene Formen-Muster bedarf, um überhaupt erst erfahrbar zu werden. Insofern wird mit der einseitigen Ansicht aufgeräumt, derzufolge die artistische Qualität einer Idee stets nach der Maßgabe ihrer Realisierung oder Realisierbarkeit zu bemessen sei. Denn es ist, nach der Formulierung des amerikanischen Kritikers Jack Burnham, ein fundamentaler Irrtum anzunehmen, daß Kunst jeweils spezifischen Gegenständen anzuwohnen müsse. Derlei Artefakte lieferten bloß die materielle Basis für das künstlerische Konzept. Tatsächlich aber seien alle Setzungen, die Kunst-Daten produzierten, das heißt künstlerische Informationen aussendeten, die die eigentlichen Komponenten eines künstlerischen Erzeugnisses.

Unter dem – namentlich bei zahlreichen Künstlern – umstrittenen Begriff Conceptual Art sind die entschiedensten Bestrebungen der post-Objekt Kunst bekannt geworden. Solange LeWitt, einer der herausragenden Vertreter der amerikanischen Minimal Art, dessen artistische Praktiken gleichwohl im Vorfeld der Concept Art anzusiedeln sind, hat ihn bereits Mitte 1967 in einem Aufsatz für die Kunstzeitschrift „Artforum“ geprägt. Eigentümlicherweise illustrierte er seine „Paragrafen über die Conceptual Art“ ausschließlich mit Fotos von Skulpturen der Minimal Art. Damit wies er – damals noch unbewußt – auf die engen Verschränkungen zwischen Minimal Art und objektloser Kunst hin.

Man könnte die Ergebnisse der Concept Art auch unter dem aus der Computer-Sprache stammenden Terminus „software“ zusammenfassen, wodurch eine Analogie hergestellt würde zu den immateriellen Programmen der Datenverarbeitungs-Anlagen, die als „software“ (wörtlich: weicher Stoff) den mit „hardware“ (wörtlich: harter Stoff) bezifferten technischen Teilen der Datenverarbeitungs-Systeme gegenüberstehen. In der Conceptual Art werden anstelle von bildnerischen oder skulpturalen Manifestationen künstlerische Programme zur Kunst erhoben. So war es auch sinnvoll, daß Jack Burnham eine große Demonstration objektloser Kunstübungen, die er im September 1970 für das New Yorker Jewish Museum organisierte, mit dem Titel „software“ belegte.

Der Verzicht auf objektgebundene künstlerische Formulierungen führt zwangsläufig zum Verlust sinnlicher Momente. Zwar wenden sich die Sätze, Fotos und Skizzen, die gewöhnlich in Ausstellungen und sonstigen Darbietungen conceptueller Arbeiten ausbreitet werden, zunächst an die Augen, jedoch ohne den Gesichtssinn auch nur annähernd zu befriedigen. Die Augen fungieren nur als Aufnahmesonden, welche die empfangenen künstlerischen Impulse direkt an den Verstand weiterleiten. Conceptual Art ist buchstäblich eine Angelegenheit des Begreifens. Begriffsvermögen ist stärker gefragt als sinnliche Sensibilität. Zugleich verwandelt sie den Betrachter der traditionellen Kunst in einen Rezipienten, dessen geistige Mitarbeit ein zentraler Bestandteil conceptueller Kunst-Strategien ist. Allenfalls durch das aktive Mit-Denken ist, zumindest bei manchen Concept-Erzeugnissen, ein Heraufdämmern visueller Kategorien gewährleistet. Angeregt von den mentalen Aufforderungen konstituieren sich Bilder und bildnerische Zusammenhänge im Kopf des Rezipienten. Allerdings Bilder gedanklicher Struktur, die anders als materiell erfahrbare Bilder einer festen Gestalt entbehren und sich infolgedessen beständig verändern. „Es gibt keine endgültigen Lösungen, keine fertigen Werke, keine abgeschlossene Arbeit, kein subjektiviertes Kunstwerk. Der Betrachter, Leser, Teilnehmer wird nicht mit einem fertigen Produkt konfrontiert, sondern er kann das Konzept (der jeweiligen Arbeit) individuell geistig nachvollziehen und verstehen“ (Klaus Groh).

Mithin stellt Conceptual Art einen künstlerischen Abstraktionsvorgang dar, wie er sich in der Kunst konsequenter noch nicht herausgebildet hat. Verglichen damit muten die Formeln der abstrakten bildnerischen Kunst, wenngleich sie sich vereinzelt dem Sinnes-Apparat schwer erschließen, geradezu anschaulich, ja ausgesprochen sinnlich an. Nicht zu Unrecht argwöhnt der deutsche Kritiker Jürgen Morschel, daß die Geschichte der künstlerischen Abstraktion im Grunde erst mit der Concept Art begonnen habe. Indes – wie man in der objekthaften Kunst zwischen Abstrahierung und Abstraktion deutlich unterscheidet, so trennt man ebenfalls in der objektlosen zwischen abstrahierenden und abstrakten Prozessen. Eine Abstrahierung erzeugt, weil sie aus konkret vorhandenen Phänomenen gewonnen wird, ein assoziatives Denken, während eine Abstraktion, weil sie auf eine begrifflich-definitorenische Problematik bezogen ist, ein rationales Denken provoziert. Im künstlerischen Werk des amerikanischen Concept-Artisten Joseph Kosuth wird die Differenz klar: Solange Kosuth lexigrafische Beschreibungen materieller Gegebenheiten – beispielsweise „Wasser“ – zu großen, negativ kopierten Fototafeln aufblies, betrieb er nichts

weiter als einen ganz gewöhnlichen Abstrahierungsprozeß. Identisch mit dem Bemühen Piet Mondrians in der Malerei, das Gewirr von Baumstäben in seinen Bildern auf wenige Grundlinien zu reduzieren. Abstrakt in des Wortes wahrster Bedeutung sind hingegen diejenigen seiner Arbeiten, die um eine Untersuchung abstrakter Begriffe – beispielsweise „universal“ – kreisen. Speziell durch Kosuths hartnäckiges Beharren auf einer vollkommen abstrakten Basis wird auch in der Conceptual Art ein uralter künstlerischer Gegensatz hervorgerufen: Der Gegensatz zwischen konkret und abstrakt, zwischen künstlerischen Hervorbringungen, die an realen Erscheinungen und Vorgängen orientiert sind, demzufolge mit einer – wie auch immer gedeuteten – Bezeichnung der Wirklichkeit beschäftigt sind, und solchen, die auf rein geistiger Ebene operieren und schlußendlich auf Kategorien der Philosophie hinsteuern. Nicht zufällig sind Mondrian und Kandinsky hervorragende Theoretiker gewesen und nicht zufällig attachiert Kosuth seinen Arbeiten eine umfangreiche theoretische Analyse.

II

Als eine ernstzunehmende Methode künstlerischer Auseinandersetzung geriet Concept Art zu Beginn des Jahres 1969 ins öffentliche Bewußtsein. Seth Siegel, ein alterer amerikanischer Kunsthändler von 27 Jahren, der einige beachtenswerte Ausstellungen arrivierter amerikanischer Kunst schon absolviert hatte, mietete im Januar 1969 ein leerstehendes Büro im McLendon Gebäude auf der 52. Straße von New York – und veranstaltete eine Ausstellung mit Arbeiten der amerikanischen Artisten Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth und Lawrence Weiner. Wenngleich die Schau noch jeweils zwei materiell ausgeführte Arbeiten der Künstler an den Wänden zeigte, kann sie als erste Ausstellung eines conceptuellen, präziser: eines objektlosen Trends in der Kunst gelten. Denn ihre wesentlichen Informationen waren in einem Katalog enthalten. Es wurden sogar Werke vorgeführt, die zur Eröffnung der Ausstellung gar nicht mehr existierten, sondern schon vorher vernichtet worden waren. Douglas Huebler hatte beispielsweise für sein „Duration Piece 6“ ein 87,5 cm² großes Rechteck aus Sägespänen angefertigt und es vor der Tür des angeheuerteten Büros ausgebreitet. Da dessen Eingang häufig von Menschen passiert wurde, löste sich das säuberliche Rechteck allmählich auf, und die Sägespäne verteilten sich über den ganzen Fußboden. Huebler ließ den Auflösungs-Prozeß mit einer Polaroid-Kamera beobachten und hielt ihn mittels aller dreißig Minuten geschossener Fotos fest. Nachdem sechs Stunden verstrichen waren, wurden die Sägespäne beseitigt. Übrig blieben dreizehn Fotos und eine Beschreibung des registrierten Vorgangs als einzige Informationen über das „Duration Piece 6“. Um zu verhindern, daß die visuellen Momente der Fotografien die gedanklichen Strukturen seiner Arbeit verdeckten, reichte Huebler die Fotos nicht einmal in chronologischer Reihenfolge auf.

Zwei Monate später, im März 1969, lud Seth Siegel zu einer neuerlichen Schau ein. Ihr Titel „One Month“. Sie unterschied sich von der vorhergegangenen Ausstellung im McLendon Gebäude in erster Linie dadurch, daß sie nur in der Form eines Kataloges aufgezogen wurde. Jedem der 31 aufgeforderten Artisten stand eine Seite des als Abreißkalender ausgelegten Kataloges, mithin ein Tag zur



Joseph Kosuth, „1 Existence (ART AS IDEA AS IDEA) 1968“

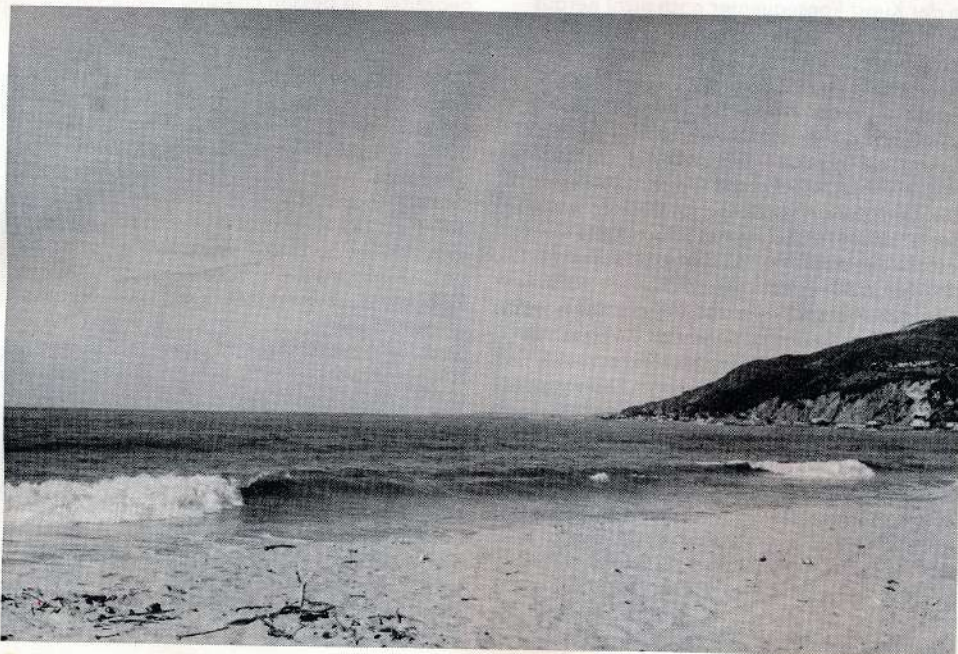
- A Being in the Abstract
 - 1 Existence
 - 2 Nonexistence
- B Being in the Concrete
 - 3 Substantiality
 - 4 Unsubstantiality
- C Formal Existence
 - 5 Intrinsicity
 - 6 Extrinsicity
- D Modal Existence
 - 7 State
 - 8 Circumstance

Verfügung. Die meisten der eingereichten Arbeiten hatten Entwurfs-Charakter. Man vermochte sie im Sinne von Realisierungs-Vorschriften aufzufassen. Trotzdem waren sie so konzipiert, daß eine schriftliche Veröffentlichung genügend Informationen enthielt, um eine Verwirklichung in morphologische Bedingungen überflüssig zu machen.

III

Eine ganze Reihe künstlerischer Faktoren haben den Weg zur Conceptual Art gebahnt. In erster Linie natürlich Marcel Duchamps aufsehenerregender Entschluß, statt eines

Robert Barry, Inert Gas Series; Foto einer Meeresansicht in Santa Monica, California, über der am 4. März 1969
11 Argon lag, Foto: Seth Siegelau, NYC



Bildwerkes in herkömmlicher Manier einen einfachen Schemel, auf den eine Fahrradgabel montiert war, zum Kunstwerk zu erklären. Damit hatte Duchamp nicht nur einen Affront gegen alles, was sich ihm als Kunst darbot, im Sinn, vielmehr stellte er mit der Präsentation dieses Alltagsdinges die Frage nach der Sprache der Kunst. Er tilgte mit seiner radikalen Geste sämtliche bildnerischen Merkmale und ersetzte die Darstellung eines Gegenstandes, wie sie in der Geschichte der Kunst bislang üblich war, durch das Dargestellte selbst. Die Sprache der Kunst wurde gleichsam entschlackt, sie wurde durch die Identifizierung der Darstellung mit dem Dargestellten von allen gewohnten ästhetischen Verpflichtungen befreit. Eine Fahrradgabel auf einem Schemel ist eine Fahrradgabel auf einem Schemel. Nichts weiter! Insofern hat Marcel Duchamp auch nicht der Kunst einen entscheidenden Schlag versetzt, wenngleich er das häufig von sich behauptet hat, sondern der klassischen Ästhetik. Nach seinem rüden Akt ist nicht mehr nach dem gefragt, wie etwas gesagt wird, sondern nach dem, was gesagt wird. Doch nicht nur Duchamps Befreiung der Kunst von der traditionellen Ästhetik, von der „Dekoration“ würde Joseph Kosuth meinen, wenn man ihn überpointiert, wurde im Hinblick einer non-morphologischen Kunst relevant. Die Reduzierung des bildnerischen Materials auf wenige Grundmuster, wie es die Konstruktivisten unternahmen, wodurch der künstlerische Entwurf leicht von der Ausführung abgetrennt werden konnte, hatte einen bestimmten Stellenwert. So war Laszlo Moholy-Nagy bereits 1922 in der Lage, die Konzeptionen einiger seiner Arbeiten durchs Telefon an einen Ausfertiger weiterzuleiten. Mit Hilfe von Millimeterpapier wurde jedes Planquadrat exakt abgezirkelt. Gerade an diesen Punkt knüpft Sol LeWitt an. Zwar schließt er eine Realisierung seiner Projekte keineswegs aus, hält sie aber im Vergleich zu ihrem Konzept

für minder bedeutsam. „Ideen allein können Kunstwerke sein“, notiert er in seinen, auf die Minimal Art ausgerichteten „Paragraphen über Conceptual Art“, „sie stehen innerhalb einer Kette der Entwicklung, die eventuell eine Form finden wird. Alle Ideen brauchen nicht physisch ausgeführt zu werden“.

Es war eine künstlerische Strömung, die rigoroser noch als der meist malerischen Lösungen verschworene Konstruktivismus, ihr Vokabular auf eine Handvoll elementarer Formeln begrenzte, die derlei Überlegungen provozierte: die Minimal Art. Nicht von ungefähr warf sie die Frage auf, ob ein Entwurf, der sich auf die Darbietung von Würfeln und Kubus beispielsweise beschränkte, überhaupt eine Realisierung lohne oder ob eine präzise Beschreibung nicht den gleichen Dienst tue. Zumal etliche Produkte der Minimal Art, gemessen an der Idee, die sie legitimierte, keine zusätzlichen Erfahrungen erbrachten. Darüber hinaus wurde durch die Minimal Art das Verhältnis zwischen Kunst und Betrachter neu geregelt. Was darauf hinzielte, daß der Betrachter, selbst bei ausgeführten Minimal-Objekten, stärker gefordert wurde. „Die Existenz von Minimal-Strukturen ist nur durch die physische und psychische Beteiligung und Engagiertheit des Betrachters gegeben. Nur seine geistige Mitarbeit kann einen neuen künstlerischen und gleichzeitig geistigen Prozeß auslösen, der unserer Empfindung neue Impulse geben kann. Die riesigen Blöcke von Ronald Bladen, die sich wiederholenden Strukturen von Donald Judd oder simple Neon-Röhren-Plastiken von Dan Flavin sind ohne geistige Mitwirkung sowie zeitliche oder örtliche Identifizierung des Beschauers mit dem Werk praktisch undenkbar; die Minimal-Objekte würden ohne Engagiertheit des Betrachters nur Gegenstände bleiben“ (Zdenek Felix).

In diesem Zusammenhang wurde das Werk eines Künstlers besonders wichtig: das Werk Carl Andres. Intensiver als die übrigen Minimal Artisten ist er auf eine einschneidende Markierung der räumlichen Situation aus, in die er seine – meist metallenen, seriell aufeinanderfolgenden Bodenplatten einfügt. „Schnitte in den Raum“, nennt er seine Arbeiten mitunter. Zunächst markierte Andre lediglich binnen-räumliche Bedingungen, später auch außen-räumliche oder, durch eine große Glasscheibe getrennt, binnen- wie außen-räumliche zugleich. Andre zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters von den Objekten ab und lenkt sie auf ihre Umgebung hin. Während Marcel Duchamp mit seinen ready mades das Bewußtsein des Betrachters für den künstlerischen Zusammenhang schärfte, rückt Andre den realen ins rechte Licht. So sind seine Erzeugnisse Vehikel einer künstlerischen Konzeption, die sie nicht enthalten, die sie bloß vermitteln. Realisiert wird seine Konzeption erst im Kopf des Betrachters. Was Carl Andres artistische Strategien letztlich von der Conceptual Art trennt, ist eine hinsichtlich der geistigen Struktur conceptueller Bemühungen womöglich sekundäre Angelegenheit: Sie müssen realisiert werden. Ohne handfeste Ausführung wären Andres Absichten weitgehend uneinsichtig. Weder fotografische Reproduktionen, noch verbale oder zeichnerische Darlegungen vermögen sie ohne schwerwiegende Einbußen an Informationsgehalt zu transportieren.

Der gravierende Wechsel, durch Carl Andres Operationen nicht unwesentlich beeinflusst, wurde durch die Earth Art (oder Land Art) geschaffen. Sie erwuchs aus einer heftigen Reaktion gegen die bisweilen sterile Super-Ästhetik der minimalistischen Hervorbringungen. Das Sujet der Earth-Artisten ist die Erde.

Und weil ihre Aktionen in riesigen Dimensionen schwelgen, war man von vornherein gezwungen, sich fotografischer oder filmischer Medien zu bedienen, um sie festzuhalten. Obendrein wurden die Earth-Art Arbeiten rasch durch äußere Einflüsse zerstört, durch Wind oder Regen, so daß sie wie Douglas Hueblers „Duration Piece 6“ aus der Seth-Sieglaub Ausstellung nur in fotografischer Form für die Nachwelt existieren. Doch dieses Zeit-Moment hat ein Künstler wie Michael Heizer in seine künstlerischen Vorstellungen eingebaut: Die Auflösung der festgefügt Form, ihr schließliches Verschwinden, womit traditionelles Kunst-Denken buchstäblich revolutioniert wurde, ist Heizers artistisches Programm. Dagegen ist Walter DeMaria mehr an regelrechten Landvermessungen interessiert. Er trieb meilenlange Schneisen durch amerikanische und afrikanische Wüsten, die parallel zueinander verliefen und auf originelle Weise den Satz, demzufolge sich Parallelen im Unendlichen treffen, paraphrasierten. Da Informationen über die Unternehmungen der Earth-Artisten lediglich durch Fotos oder Filme zu erhalten waren, es sei denn, man startete tatsächlich eine Ortsbesichtigung, hatte sich unversehens ein bis dahin ungebrauchliches Informations-Medium zwischen Werk und Betrachter geschoben und das künstlerische Endprodukt in seiner Rolle als ausschließlicher Informationsträger endgültig abgelöst.

Exemplifiziert wurde dies durch Gerry Schum Experiment „Fernsehgalerie“. Acht Artisten waren eingeladen worden, Projekte fürs Fernsehen zu kreieren. Was sie dann bewerkstelligten, hätte „ohne Fernsehen überhaupt nicht konzipiert“ (Jan Leering) werden können. Die Voraussetzungen für eine Kunst ohne thematische Einschränkungen, ohne spezielle Gebundenheit an Materialien und Medien, eine Kunst auch offen gegenüber den Rezipienten und eine Kunst obendrein, die im Sinne von Joseph Kosuth die Funktion der Kunst neu definierte, waren gegeben. Die Voraussetzungen für eine conceptuelle Kunst. Gleichwohl eine Theorie der Conceptual Art ist noch nicht formuliert. Ob sie je formuliert werden kann, erscheint ungewiß. Denn in der Diskussion walteten zwei vollkommen gegensätzliche Auffassungen vor. Repräsentiert werden sie durch Joseph Kosuth auf der einen und Sol LeWitt auf der anderen Seite, durch linguistisch-philosophische Argumente auf der einen Seite und durch empirisch-mediale auf der anderen.

Wie dem auch sei. Dank ihrer Freiheit gegenüber Vermittlungsmedien und Rezipienten gleichermaßen hat die Concept Art der Kunst neue Erkenntnismöglichkeiten eröffnet. „Conceptual Art“, schrieb Jack Burnham, „konfrontiert uns mit einem überräumlichen Bereich der Umwelt. Sie befaßt sich mit Zeit, Prozessen und Wechselbeziehungen, wie wir sie im täglichen Leben erfahren, ohne durch künstlerisch vorgeformte Wahrnehmungsgewohnheiten affiziert zu werden“. Conceptual Art bezeichnet im Sinne Marcel Duchamps die Phänomene der Wirklichkeit; bezeichnet sie, aber interpretiert sie nicht.

Die Zeit, von herkömmlichen künstlerischen Ausdrucksmitteln nur unzulänglich erfaßt, ist dominantes Thema im Werk von Douglas Huebler. Für Harald Szeemanns Ausstellung „When Attitudes Become Form“ verpackte er einen durchsichtigen Plexiglasbehälter und sandte ihn an eine Adresse in Kalifornien. Nachdem das Paket als „unzustellbar“ zurückgekommen war, verpackte er es erneut und schickte es an eine Adresse in Utah. Die Prozedur wiederholte sich. Jedesmal wurde

das zurückerstattete Paket mit einer frischen Verpackung versehen und abermals der Post anvertraut. Bis innerhalb von sechs Wochen unsichtbare Verbindungslinien zwischen den Küsten der USA gezogen waren. Huebler hatte mit seiner Verschickungs-Aktion ein kompliziertes Zeit-Raum-System hergestellt. Die Zeit wurde durch die zurückgelegte Distanz veranschaulicht, und das Paket verkörperte am Ende den Zeitraum von sechs Wochen. Inzwischen etabliert Huebler auch psychologische und soziologische Systeme und integriert fremde Menschen in seine Arbeiten. Von ihnen hängt es des öfteren ab, ob seine Systeme funktionieren oder nicht. Aufgegeben wurde jedenfalls die Schöpferherrlichkeit des Künstlers aus dem vergangenen Jahrhundert.

Während Huebler mit Karten, Fotos und Beschreibungen hantiert, die alle als auswechselbares Illustrationsmaterial benutzt werden, operiert Lawrence Weiner nur mit Wort-Kombinationen. Seine Auffassung ist, daß eine Arbeit stets dann Realitätswert besitzt, sobald sie – in welcher Form auch immer – veröffentlicht worden ist. Seine früheren Intentionen richteten sich vorzüglich auf durchführbare Vorhaben, sie setzten seine noch 1969 angefertigten Wandbilder in direkter Linie fort. Dabei klopfte er den Putz von den Wänden und enthüllte in einem quadratischen Ausschnitt, was darunter war. Obwohl Weiners Vorschläge, die nach wie vor Materielles zum Gegenstand haben, restlos andere Erfahrungen hervorrufen könnten, als womöglich ausgedacht, weigert sich der Künstler hartnäckig, ihre Realisierung zu vollziehen, und überantwortet diese der Phantasie des Betrachters.

Wie Weiner bewirkt auch Robert Barry mit seinen Stücken eine Unmenge von Assoziationen, stößt Denkprozesse an. Im Gegensatz zu Weiner jedoch ist er an unsichtbaren Tatbeständen, ja sogar an unvorstellbaren interessiert. Eines seiner Stücke ist: „Etwas, was mir bekannt war, und was ich jetzt vergessen habe“. Er steuerte es zu Konrad Fischers und Rolf Wedewers Ausstellung „Conception – Konzeption“ im Leverkusener Museum bei. Das Beharren auf empirischen Fakten auf Fakten, die nachweisbar sind, auch wenn man sie nicht vorzustellen vermag, hat Weiner und Barry eine heftige Attacke von Joseph Kosuth eingetragen. „Kunst beschreibt weder das Verhalten physischer Gegebenheiten noch das gedanklicher Objekte“, dekretiert dieser in seinem wesentlichen Aufsatz „Art after Philosophy“, „Sie äußert Definitionen der Kunst“. Kosuth sieht die einzige Funktion von Kunst darin, daß sie Kunst beeinflusst. Er sieht Kunst primär als ein philosophisch-linguistisches Problem an. Seine Arbeiten indes erinnern in ihrem Bemühen um assoziationsfreie, streng abstrakte Setzungen mitunter auch an simple Denkspiele.

Münster, Göttingen im Mai/Juni 1971



Carl Andre, Ohne Titel. Angefertigt für Prospect 68 vor der Düsseldorfer Kunsthalle. Foto: Ruthenbeck, Essen

Dieser Aufsatz wurde im Mai vergangenen Jahres im Auftrag der „Louisiana-Revy“ (12. Jahrgang Nr. 1, Sept. 71) des Louisiana-Museums in Humlebaek/Dänemark verfaßt und behandelt die amerikanische Variante der Conceptual Art samt ihren Ursprüngen. Allerdings geht er nicht auf die epochale Stellung Frank Stellas im Zusammenhang der conceptuellen Bemühungen ein, weil die conceptuellen Bemühungen allein und nur ihre unmittelbaren Vorläufer (Minimal Art und Land/Earth Art) analysiert werden sollten. Der Aufsatz erscheint zum erstenmal in deutscher Sprache und stellt einen sehr gerafften Extrakt der Thesen dar, die in meinem Buch „Concept Art“ – Phaidon-Verlag, Köln (Erscheinungsdatum: März 1972) ausführlich entwickelt werden.

Klaus Honnef und Konrad Fischer sind verantwortlich für die Abteilung Ideekunst.

Klaus Honnef, geboren 1939 in Tilsit, 1960 bis 1965 Studium der Soziologie bei René König in Köln, 1962 bis 1968 freier Sportjournalist, 1965–1970 Ressortchef für Kultur bei den Aachener Nachrichten in Aachen, 1968–1970 Organisation der Ausstellungen des Aachener Zentrums für aktuelle Kunst „Gegenverkehr“, 1970 Organisation der Ausstellung „Umwelt-Akzente“ in Monschau, seit 1971 Geschäftsführer des Westfälischen Kunstvereins in Münster.

Konrad Fischer, geboren 1939 in Düsseldorf, Studium an der Kunstakademie Düsseldorf, seit Herbst 1967 Beginn der Ausstellungstätigkeit, Mitorganisator von verschiedenen internationalen Ausstellungen, z. B. Prospect, Kunsthalle Düsseldorf 1968, 1969 und 1971; Konzeption – conception, Museum Leverkusen 1969.



Die vier Künstler der Katalog-Ausstellung „January 5–31, 1969“, von links nach rechts: Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner. Foto: Seth Siegelau, NYC

Trivial-Realismus Trivial-Emblematik

von Dr. Eberhard Roters, freier
Mitarbeiter für die Abteilung Kitsch

In seinem Beitrag zur documenta-Vorschau im Dezemberheft der „informationen“ schreibt Hans Heinz Holz u. a., der documenta 5 sei die Aufgabe gestellt, die Veränderungen der Kunst in unserer Zeit darzustellen und deren Bedingungen zu ergründen: „Sie will mithin nicht phänomenologisch, sondern kritisch verfahren.“ Nun schließt ein kritisches Verfahren ein phänomenologisches nicht unbedingt aus, sondern die Gliederung nach Phänomenkomplexen kann – im Gegenteil – dazu beitragen, daß die Exponate sich gegenseitig selbst kritisieren.

Darüber hinaus ist jede thematische Ausstellung ohnehin erst dann eine kritische Ausstellung, wenn sie Kritik nicht allein hinsichtlich des darzustellenden Themas anwendet, sondern, im Rückbezug von vornherein, die Rückkoppelung der Kritik in die Struktur der eigenen Präsentationsform einkalkuliert. Innerhalb der documenta 5, deren Thematik durch die Frage nach dem Verhältnis von Kunst zum Realitätsbegriff (Identifikation, Reflexion, Distanz) bestimmt wird, sind daher

einige Themengruppen vorgesehen, die zu dem Bereich, der mehr oder weniger genau unter der Bezeichnung „Kunst“ zusammengefaßt werden kann, die exemplarische Gegenprobe darstellen oder, anders ausgedrückt, einen Epidermis-Test zur Feststellung der allergischen Reaktionen von Kunst auf Realität, bzw. auf das, was fallweise darunter verstanden wird.

In diesem Sinne verstehe ich die Position des Themas „Kitsch“ innerhalb des vorgesehenen Zusammenhanges. „Kitsch“ ist zunächst nur ein Arbeitstitel, denn Kitsch ist ein hauptsächlich durch Anmutungen intendierter sonst aber sehr diffuser und, wenn überhaupt, dann ausgesprochen unterschiedlich definierter und eigentlich nicht bis ins letzte zu definierender Terminus. Um das Thema zu präzisieren, scheinen mir deshalb die Bezeichnungen „Trivial-Realismus, Trivial-Emblematik“ als stützende Interpretationsbehelfe angebracht. Kunst hat einen Hof. Innerhalb dieses Hofes ist das Triviale als Rückstand künstlerischer Invention angesiedelt. Trivialität ist also Spiegelung des Bezugs von Kunst zu Realität in Rückständen.

Das Resultat der Auseinandersetzung von Kunst mit Realität enthält notwendigerweise mindestens dann, wenn es sich um Realismus im Sinne ikonographisch motivierter Realitäts-Abbildung handelt, eine emblematische Komponente insofern, als dadurch fixe Gebrauchsmusterzeichen für stilisierte Abbildkliches von Realität geschaffen werden. Für ikonographisch motivierten Realismus gilt die Formel: Reportage plus x, wobei x den variablen Wert für die jeweilige beispielsetzende Überhöhung des Abbilds von Realität bedeutet.

Kitsch ist für die Konvention fixierter Realitäts-embleme anfällig. Kitsch reagiert darauf

gerade wegen seiner Affinität zur Überhöhung und übersetzt das Überhöhte ins Triviale. Derart liefert das Thema Kitsch einen spezifischen Beitrag zur Trivialmythologie.

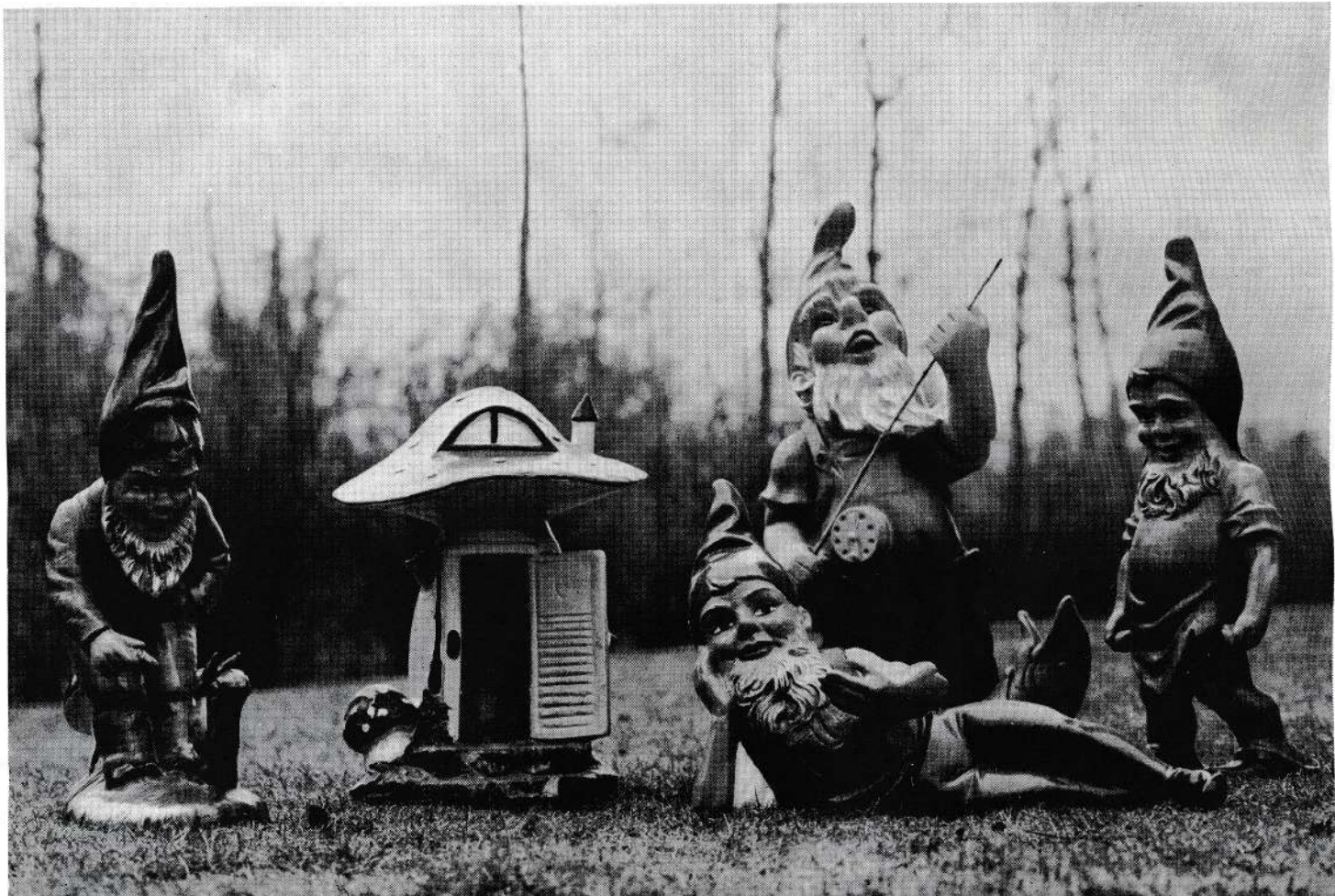
Die Kriterien für das Konzept zum Thema Kitsch innerhalb der documenta wurden in einem Vorgespräch zwischen Hans Heinz Holz, Jean-Christophe Ammann und mir erörtert. Die daraus gewonnenen Anregungen führten zu folgenden Überlegungen.

1. Kitsch ist Erzeugnis der Massenindustrie. Kitsch wird in hoher Auflage hergestellt. Die Gesichtspunkte, von denen sich Kitschhersteller leiten lassen, sind, abgesehen davon, daß ihnen ihre Produkte unter Umständen ursprünglich selber gefallen, Umsatz und Profit.

Kitsch ist daher ein Symptom der Industriegesellschaft. Je intensiver die Industrialisierung einer Gesellschaft ist, um so mehr wächst der Kitschkoeffizient.

2. Kitsch erfüllt Sehnsüchte. Kitsch ist die Antwort auf eine magisch ausgerichtete, animistische Bewußtseinshaltung, die auch heute, durch rationalistisches Denken notdürftig überlagert und vielfach uneingestanden, als Relikt bei den meisten Angehörigen der Industriegesellschaften nachwirkt. Unter den Gesichtspunkten betrachtet, die Walter Benjamin in seinem Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ aufgestellt hat, ist Kitsch ein Industrieprodukt, das so tut, als sei es ein Kunstwerk, welches dem Konsumenten die Aufrechterhaltung der Aura verspricht. Die Reziprozität zwischen Erhöhung und Trivialisierung ist darauf zurückzuführen. Die Entstehungsgeschichte beginnt in der vorklassischen Antike, und zwar in dem Moment, wo die Hersteller von magischen Idolen das Bedürfnis der Massen nur noch dadurch erfüllen konnten, daß sie aus

Gartenzwerge. Foto: R. Friedrich, Berlin





Ansteckknöpfe. Mit Sprüchen und Bildern, Kommunikation für und gegen Introversion. Foto: R. Friedrich, Berlin

Der Bayerische Löwe, das Münchner Kindl, die Liebfrauenkirche und andere Münchner Wahrzeichen auf Souvenirs für die Olympiade 1972 in München



„Die betenden Hände von Dürer“, Vervielfältigung als holzgeschnittenes Relief nach dem originalen Stich. Selbstbildnis von Dürer auf Kerze mit Reliefwiedergabe bekannter Gemälde. Fotos: R. Friedrich, Berlin



Matrizen gegossene Idollfiguren in großen Mengen industriell herstellen. Von daher datiert die Mesalliance zwischen Industrie und Mythologie.

3. Die documenta 5 stellt die Frage nach Identität in der Korrespondenz von Kunst und Realität. Auf das Stichwort Identität reagiert die Kennzeichnung Kitsch unter dem Vorzeichen der Entfremdung und zwar in dem Sinne, wie Karl Marx den Begriff gebraucht hat, nämlich als der Entfremdung des Menschen von seinem Gattungswesen, die u. a. daraus folgt, daß der Arbeiter sich in der Industriegesellschaft in seiner Arbeit nicht bejaht sondern verneint. Der Grad der Entfremdung richtet sich, gesamtgesellschaftlich gesehen, nach der Höhe des technischen und industriellen Zivilisationsstands. Im hier vorliegenden Zusammenhang interessiert in erster Linie die Form der Arbeitsweise, welcher die Angehörigen der Industriegesellschaft unterliegen.

Sie ist mechanisch, repetitiv, reproduktiv und stereotyp. Das Verhältnis zum herzustellenden Produkt ist negativ. Infolgedessen erscheint das Produkt demjenigen, der in den Herstellungsprozeß eingespannt ist, als anonyme Qualität. Das anonyme Produkt begegnet dem Angehörigen der Industriegesellschaft als Ware im Angebot über den Konsum in Form eines fertigen Gegenstandes wieder – eines Gegenstandes, der ein Eigenleben zu führen scheint. Der Konsument, dazu genötigt, sich den fremden Gegenstand anzueignen, begegnet ihm mit Hochachtung und erhebt ihn zum Idol. Die Unterdrückung der kreativen Beziehung zum Produkt, der Entfremdung proportional, führt zur Perversion der Kreativität, nämlich zur Idolatrie des Produkts. Das Produkt wird zum Fetisch. Gesellschaftsneurotischer Kaufzwang tritt als Ersatzhandlung anstelle der verlorengegangenen Fähigkeit zu schöpferischem Denken und Handeln. Die daraus resultierende Bewußtseinshaltung ist Reflex kultureller Rezession. Dadurch ist eine Verhaltensweise bedingt, die sich zum Ausgleich für den Verlust an Identifikationsmöglichkeiten einen scheinbaren Ersatz schafft, der darin besteht, daß in der Vorspiegelung nicht vorhandener Wertbezüge die Erfüllung gesucht wird. Dieser Ersatz ist Kitsch.

Holzbüsten von John F. Kennedy in Lebensgröße und Miniatur-Souvenirformat. Foto: Reinhard Friedrich, Berlin



4. Resümee:

Kitsch ist Zivilisationsprodukt der Massenindustrie und des Massenkonsums.

Die Form der Herstellung von Kitsch ist mechanisch, repetitiv, schematisch und stereotyp. Kitsch ist reproduzierbares Industrieerzeugnis, das vortäuscht, Kunstwerk zu sein und dem Kitschrezipienten Ersatzbefriedigung für den Verlust vermeintlich aureatischer Werte suggeriert.

Der Umsatz der Kitsch-Industrie ist auf Konsumenten hin gezielt, die der Industriegesellschaft angehören, und die selbst einem Arbeitsprozeß unterworfen sind, der mechanisch, repetitiv, schematisch und stereotyp verläuft.

Die Bedürfnisse dieser Konsumenten sind Folgen pervertierter Kreativität und des daraus abzuleitenden Produkt-Fetischismus. Kitsch-Konsumenten erscheint das Produkt als Träger magischer Kräfte. Kitsch-Konsumenten empfinden daher Kitsch nicht als Kitsch, sondern als Wert, der ihren Wunschvorstellungen entgegenkommt.

Kitsch ist eine Form entfremdeter Kunst.

Bierhumpen, Foto: Reinhard Friedrich, Berlin



Wilhelm-Tell-Denkmal in Altdorf/Schweiz
Foto: Schweizerische Postkarte





Oben: Schwebende Engelchen, Glanzb'der.
Foto: R. Friedrich, Berlin



Dr. Eberhard Roters

geb. 15. 2. 1929 in Dresden. 1949–1956 Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie in Halle und Berlin. 1956 Promotion. 1958–1965 an den Staatl. Museen Berlin, seit 1962 an der Nationalgalerie. 1965–1969 Generalsekretär der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst (Kunstverein Berlin). 1969 bis 1971 Ausstellungsleiter der Kunsthalle Nürnberg. Seit 1972 Präsidialsekretär der Akademie der Künste, Berlin.

Veröffentlichungen

1965 Maler am Bauhaus, Berlin
1971 Europäische Expressionisten, Gütersloh
Zahlreiche weitere Veröffentlichungen in Aufsatz-Form, u. a. „Wider den guten Geschmack. Jugend, Stil und bildende Kunst“. In: Jugend-Stil. Stil der Jugend. München 1971

Wichtigste Ausstellungen

1966 Labyrinth – Phantastische Kunst vom 16. Jhd. bis zur Gegenwart. Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst und Akademie der Künste, Berlin
1967 Avantgarde Osteuropa 1910–1930. Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst und Akademie der Künste, Berlin
1968 Le Salon Imaginaire. Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst und Akademie der Künste, Berlin
1970 Der Bildungstrieb der Stoffe. Kunsthalle Nürnberg
1971 Mitorganisation der II. Biennale Nürnberg. „Was die Schönheit sei – das weiß ich nicht.“ Künstler, Theorie und Werk. Kunsthalle Nürnberg anlässlich des Dürer-Jahres.

Realisationsbereich Film der documenta 5

von Sigurd Hermes, freier Mitarbeiter
für den Realisationsbereich Film
und Gerhard Büttendener, wissenschaftlicher Mitarbeiter

Im Rahmen der Untersuchung von Korrelationen zwischen Abbildung und Wirklichkeit wird das Material des Realisationsbereiches Film in den gleichen Kategorien vorgelegt, die dem Strukturprinzip der gesamten Ausstellung entsprechen. Die verschiedenen Arten der Hervorbringung oder Erfahrung von Wirklichkeit im Medium Film sind – nach Materialkomplexen geordnet – den einzelnen Strukturfeldern zugeordnet.

Autonome Zeichensysteme, als Vorstellung oder Entwurf auf keine andere Wirklichkeit als auf die eigene bezogen, sind die Materialkomplexe im Strukturfeld

Wirklichkeit der Abbildung

Sozialistisch realistischer Film
Politischer Propagandafilm
Werbefilm
Film als Ware (Unterhaltung)
Primär formal bestimmte Filme des Underground
Kunstfilme
Abstrakte Animationsfilme
Familien- und Hobbyfilme
Objektivierte Darstellungen als Instrumente und Verfahren des Umgangs mit einer vorgegebenen Realität sind die Materialkomplexe im Strukturfeld

Wirklichkeit des Abgebildeten

Ciné-Tracts¹
Cinegiornale²
Cinemobil³
Wochenschauen
Schülerfilm
das andere Kino in Lateinamerika
Dokumentation, Berichte, Report
Lehrfilme
Pornografischer Film
Selbstdarstellungen
individuelle Mythologien

Die unterschiedlichen Realitätsebenen von Bild und Abgebildetem sind zwanghaft oder gewollt identisch in den Materialkomplexen des Strukturfeldes

Identität von Abbildung und Abgebildetem

Filme von Kindern
Filme von psychopathischen Patienten
Realzeitfilm
Die Herstellung der unaufhebbaren Differenz von Abbildung und Abgebildetem als Voraussetzung für bestimmte Erkenntnisprozesse wird gekennzeichnet durch die Materialkomplexe im Strukturfeld

Nichtidentität von Abbildung und Abgebildetem

surrealistischer Film
multimediale Körperprojektionen
(-operationen)
mikro- und makroskopische Filme

Diese strukturelle Systematisierung soll im Untersuchungsbereich Film die Fragestellung



Alois Stempel u. Karin Hahnel in Streik bei Piper & Silz von Büttendener-Winkelmann, Mitarbeit an Buch + Regie Martiensen + Seybold 1972. Foto: Regine Seemann, Kassel.



Paul Sharits, Piece Mandala/End War 1966.
Foto: Artforum Sept. 1971, S. 59

nach der Bedeutung dieses Mediums für die Problemlösungsversuche dieser Gesellschaft präzisieren helfen. Als notwendige Einschränkung trennscharfer Zuordnung in das vorgegebene System von Strukturfeldern scheint es uns allerdings wichtig, drei Sachverhalte notwendig zu nennen.

Die Wirklichkeitsillusion, die das Filmbild durch seinen bewegungserfüllten, kontinuierlichen Ablauf hervorruft, ermöglicht die plausible Darstellung einer Scheinwirklichkeit, die gesellschaftliche Wirklichkeit nach Wunsch oder Befehl entstellt abzubilden erlaubt.

Hohe Produktionskosten machen die Herstellung von Filmen abhängig von der indirekten Zensur durch filmwirtschaftliche oder filmpolitische Instanzen. Die Produktion von Filmen, die gegen das System Problemlösungen propagiert, ist unter den gegebenen Bedingungen sehr erschwert.

Nur profitorientiert, durch Verleihfirmen, oder verfassungskonform, durch öffentlich-rechtliche Sendeanstalten, distribuiert, wird der Film zum Massenmedium. Andere Formen der Verbreitung – etwa in unabhängigen Abspieldstätten – bleiben der klassenspezifischen Exklusivität bürgerlichen Kunstbetriebes vorbehalten und integriert:

Film im Kapitalismus ist Kapitalismus im Film

Als Beispiel für kategoriale Interferenzen steht die Tagesschau, die – primär kategorisierbar im Strukturfeld der Wirklichkeit des Abgebildeten – mehr und mehr zu einem System von Bildern wird, das auf keine Realität als die eigene bezogen ist. Neben der Vermittlung von Nachrichten übt sie eine bedeutende systemerhaltende Funktion als Werbesendung aus, die für eine Scheinwelt wirbt. In dieser Scheinwelt gibt es nur Ereignisse als Begebenheiten, Fälle als Zufälle. Ausgemerzt ist Geschichte als sozio-ökonomische Entwicklung, als von den Menschen aktiv bewältigte und organisierte Zeit (vgl. Kreimeier 1972).

„Ein dynamisches System bzw. Teilsystem hat eine Rückkopplung, wenn die Änderung einer seiner Ausgangsgrößen auf Eingangsgrößen zurückwirkt. Man unterscheidet zwei Hauptformen der Rückkopplung: Tragen die Rückwirkungen dazu bei, die Stabilität des Systems aufrecht zu erhalten, liegt kompensierende Rückkopplung vor. In diesem Falle werden z. B. auf das System einwirkende schädliche Störungen paralytisiert. Kumulative Rückkopplung dagegen besteht dann, wenn die Rückwirkungen dazu führen, die Stabilität des Systems aufzuheben. Diese Art der Rückkopplung kann zur qualitativen Veränderung oder zur Zerstörung des Systems führen.“ (G. Klaus 1969)

Die Untersuchung des vorzulegenden Filmmaterials wird nach der Bedeutung des Mediums für die Problemlösungsversuche der gegenwärtigen Gesellschaft zu fragen haben.

Erkennen

Frage nach dem Beitrag des Films für die Erkenntnis von Wirklichkeit

Dem Erkennen als einer Form gesellschaftlicher Praxis entspricht im Subsystem ästhetischer Praxis die Abbildung von Wirklichkeit als autonome Bildwelt. Ein System von Objekten, Bildern oder Zeichen wird vorgestellt als eigene, nur auf sich selbst bezogene Realität, wird entworfen als Fiktion:

„Das Bild war besser als die Wirklichkeit“

„... Man sollte sich über das Verhältnis von Realität und Science Fiction klar werden. Vor allem dann sollte man sich fragen, wenn einem gesagt wird, daß die Realität die Fiktion übertrifft. Aber eigentlich hatte der Mensch schon seit eh und je die Angewohnheit, sich mit der Realität, so wie er sie vorfand, nicht zufrieden zu geben. Die er übrigens nie erreichen wird – und das ist ein Glück, denn sonst wäre die Welt flach und öde. Folglich ist er gezwungen, den Umweg über Bilder zu nehmen.“ (Pierre Versins 1972)

Im Werbefilm wird uns auf Kosten der Realitätsangemessenheit suggeriert, das Produkt entspräche unserer Vorstellung von ihm. Die

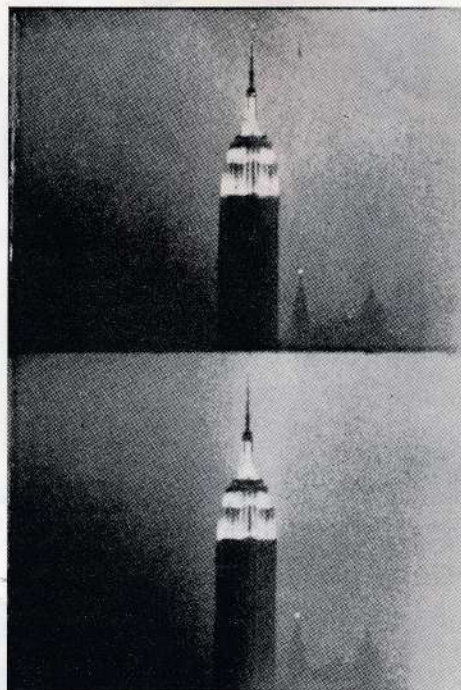
Bildwelt der Reklame postuliert den Primat des Scheins über die Materie.

„Bei aller Warenproduktion wird ein Doppeltprodukt produziert: erstens der Gebrauchswert, zweitens und extra die Erscheinung des Gebrauchswerts. Denn bis zum Verkauf, mit dem der Tauschwert-Standpunkt seinen Zweck erreicht, spielt der Gebrauchswert tendenziell

nur als Schein eine Rolle.“ (W. F. Haug 1970)

„Das Bild war besser als die Wirklichkeit“, Vorstellungen und Entwürfe standardisieren den Lebensstil von Subjekten: Die Natur – meint Oskar Wilde – ahme die Kunst nach.

„... es werden so auch in den kommerziellen Reklamesendungen als Anpreisende einer



Andy Warhol, Empire 1964. Foto: John Coplains, A. W., New York 1971, S. 147



Dore O., Alaska, 1968. Foto: Birgit Hein, Film im Untergrund, Frankfurt/Berlin/Wien 1971, S. 31, Abb. 33



Werner Schroeter, Bomberpilot, 1970. Foto: Magazin Kunst a. O., S. 2151.



Shanghai Peking Oper-Truppe, Die Rote Frauenkompanie, 1964. Foto: China im Bild 1970, Nr. 10, S. 16



Kenneth Anger, Scorpio Rising, 1963. Foto: Magazin Kunst, 11. Jg. Nr. 41/1971, S. 2134

Ware immer solche Menschen gezeigt, die das nicht nötig haben, was sie als nötig anpreisen. Wer der Aufforderung der Werbenden entspricht, die Ware kauft, wird wie die, die sie anpreisen: er hat sie nicht mehr nötig."

(Bazon Brock 1968)

In ihrer inhaltlichen Bestimmung sind die Zeichensysteme gesellschaftlich-geschichtlich bedingt. Im Werbefilm kommt der kapitalistische Film ganz zu sich selbst: er ist Warenwert und zugleich dessen Ideologie. In dieser inhaltlichen Bestimmung liegt die kategoriale Differenz zwischen kapitalistischem und sozialistischem Realismus.

„Da der Film außergewöhnliche Mittel hat, die Ideologie der Massen anzuregen, verhilft er der Arbeiterklasse und ihrer Partei dazu, die Arbeiter im sozialistischen Geist zu erziehen, die Massen im Hinblick auf den Kampf für den Sozialismus zusammenzuschließen, ihre Kultur und ihre politische Kampfkraft zu erhöhen. — Die Sowjetmacht erwartet von Euch neue Erfolge, die wie Tschapajew die Größe der geschichtlichen Heldentaten verherrlichen werden, welche von den Arbeitern und Bauern im Kampf um die Macht geleistet wurden, Filme, die zur Verwirklichung neuer Aufgaben anregen.“ (Josef Stalin 1934)

Shanghai Peking-Oper-Truppe:

„Wie man proletarische Helden in glanzvollen Gestalten der Erhabenheit und Reife darstellen soll, das ist eine uns heute gestellte politische Aufgabe von erstrangiger Bedeutung, ein neues Problem in der proletarischen Revolution in Literatur und Kunst. Um dieses Problem erfolgreich zu behandeln, müssen wir die Methode der Verbindung von revolutionärem Realismus mit revolutionärer Romantik benutzen, indem wir unsere Helden in das typische Milieu revolutionären Klassenkampfes in einer bestimmten historischen Periode versetzen.

Wenn wir im Gegenteil gegen dieses Prinzip verstoßen, zum Beispiel die negativen Charaktere in glühenden Farben ausmalen, dazu abgleiten, über mittelmäßige Charaktere zu schreiben oder nach billigen Effekten zu haschen, so werden wir das glänzende Bild des Haupthelden verdunkeln oder gar auslöschen. Andererseits dürfen wir auf keinen Fall mit allen Kräften die Massen herabsetzen, um den Haupthelden als ‚Übermenschen‘ hervorzuheben.

Indem wir alle Teile der Handlung sowie die sprachliche Gestaltung, Musik, Tanz, Darstellung, Bühnenausstattung und andere Kunstmittel ausnutzen, konzentrieren wir unsere Bemühungen darauf, einen Helden zu schildern.“ (Djiang Tjing 1969)

Verändern

Frage nach dem Beitrag des Films zur Veränderung der Wirklichkeit auf definierte gesellschaftliche Ziele hin.

Abgebildetes, Bezeichnetes, Objektiviertes kann als Instrument oder Verfahren des Umgangs mit einer vorgegebenen Wirklichkeit zu einer Veränderung dieser Wirklichkeit durch eine Veränderung ihrer Erkenntnisinstrumente beitragen.

„Die Massenkommunikationsmittel verbreiten die sozialistische Ideologie vorwiegend in gesellschaftspolitischen, künstlerischen und populären weltanschaulichen Formen in der Bevölkerung. Ihre Aufgabe besteht darin, den von Karl Marx formulierten Grundsatz verwirklichen zu helfen, wonach die revolutionäre Theorie zur materiellen Gewalt wird, sobald sie die Massen ergreift.“

(Kulturpolitisches Wörterbuch, Berlin-O. 1970)

„Selbstverständlich spielen die Produktivkräfte, die Praxis und die ökonomische Basis im allgemeinen die hauptsächlich, entscheidende

Rolle, und wer das leugnet, ist kein Materialist. Man muß jedoch auch anerkennen, daß unter bestimmten Bedingungen die Produktionsverhältnisse, die Theorie und der Überbau an die Reihe kommen können, die entscheidende, die Hauptrolle zu spielen.

Wenn der Überbau (Politik, Kultur) die Entwicklung der ökonomischen Basis behindert, dann werden politische und kulturelle Umgestaltungen zum Hauptsächlichen, Entscheidenden. Verstoßen wir mit diesen Feststellungen gegen den Materialismus? Keineswegs, denn wir erkennen an, daß im Gesamtverlauf der historischen Entwicklung das Geistige vom Materiellen, das gesellschaftliche Bewußtsein vom gesellschaftlichen Sein bestimmt wird, doch gleichzeitig erkennen wir an und müssen wir anerkennen, daß das Geistige auf das Materielle, das gesellschaftliche Bewußtsein auf das gesellschaftliche Sein, der Überbau auf die ökonomische Basis zurückwirkt.“

(Mao Tse-tung 1968)

Voraussetzung für eine intendierte Veränderung der vorgegebenen gesellschaftlichen Wirklichkeit wäre neben anderem die optimalisierende Objektivierung mediendidaktischer Prozesse in Zielgruppen. Sozial- und lernpsychologische Forschungsergebnisse müßten visuellen Kommunikationsmodellen zugrunde gelegt werden.

„Einen Lehrfilm kann man nicht aus sich selbst beurteilen, sondern nur aus dem kommunikativen Umfeld, das seine Behandlung konstituiert. . . . Die Qualität eines Programms hängt von der wissenschaftlichen Richtigkeit des Stoffes ab, vom stufenweisen und sachlogischen Ablauf. Ebenso aber davon, ob es geeignet ist, den Lehrstoff zu üben, also die Lernenden zu immer neuer und kumulativer Anwendung ihrer bewußten und vorbereiteten Kenntnisse zu bringen.“

(H. Farocki 1970)

„Die Objektivierung der Filmarbeit wäre notwendig, verschiedene Ansatzpunkte einer Objektivierung sind möglich:

- Methoden zur Kontrolle der Filmeffektivität (Quantifizierung qualitativer Daten, mathematische Verarbeitung der Daten).
- Berücksichtigung spezifischer Wahrnehmungsgegebenheiten, durch welche die Rezeption und infolgedessen die Auswirkung von Filmen beeinflusst werden (social perception).
- Berücksichtigung der aus der psychologisch-pädagogischen Forschung vorliegenden Ergebnisse zur Effektivitätssteigerung von Lehrveranstaltungen (Lerntheorie, Vermittlungsmodelle).
- Berücksichtigung und Überprüfung der aus der Propagandaforschung und der Werbepsychologie abgeleiteten Modelle für Attitüden- und Verhaltensbeeinflussung.“

(Ch. Rittelmeyer 1970)

Einer Filmarbeit, die diesen Kriterien der Objektivierung zu entsprechen sich bemühte, könnte instrumentaler Charakter im Hinblick auf die Veränderung gegebener Wirklichkeit attestiert werden. Wie weit dagegen subjektive Abkehr von vorgegebenen Lösungsschemata in individuellen Mythologien und Selbstdarstellungen für Problemlösungsversuche der Gesellschaft bedeutsam sein kann, bliebe experimentell noch zu erforschen.

Präsentation

Bedingt durch Material und Thematik ergeben sich folgende Präsentationsschwerpunkte:

Versuch einer thematischen Filmschau

vom 30. 6. bis zum 4. 7. 1972

Hauptgewichte:

New American Cinema*

Arbeiten von Landow, Snow, Sharits, Anger, Brakhage, Jack Smith, Warhol u. a.

Das Andere Kino

Arbeiten von Dore O., Nekes, Praunheim, Schroeter, Wyborny, B&W Hein u. a.

Sozialistischer Realismus

Filme aus der Volksrepublik China

Nachtstudio:

Monsterschau der Superstars

Asta Nielsen, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Jayne Mansfield, Marilyn Monroe

Retropektive des amerikanischen

Stummfilms

Science Fiction

Horrorfilm

Pornografie

Aktionsfilm

etc.

Open screenings

Kurzfristig angesetzte Projektionen und Aktionen

Literaturhinweise

Kreimeier, K., Grundsätzliche Überlegungen zu einer materialistischen Theorie der Massenmedien, in: Kunst und Gesellschaft 7/1971.

Haug, W. F., Zur Kritik der Warenästhetik, in: Kursbuch 20, Ffm 1970.

Klaus, G. Wörterbuch der Kybernetik II.

Frankfurt u. Hamburg 1969, S. 537.

Versins, P., Das reale Bild, das virtuelle Bild und alles was es eben so an Bildern gibt, in: Informationen Jg. III, Nr. 1/1972.

Brock, B., Mode und Tod,

in: FILM, Hannover 1968.

Mao Tse-tung, Über den Widerspruch,

in: Ausgewählte Werke I.

Peking 1968, S. 394 f.

Stalin, J. W., Maßnahmen zur Hebung des Kulturlevels der einheimischen Bevölkerung, in: Werke. V. Berlin-O. 1950, S. 261.

Djiang Tjing, Strebt danach, glänzende Gestalten proletarischer Helden zu schaffen! in: Hongqi 11/1969, Peking.

Farocki, H., Die Teilung aller Tage, Filmleräuterungen, Programm der XVI. Kurzfilmtage Oberhausen 1970.

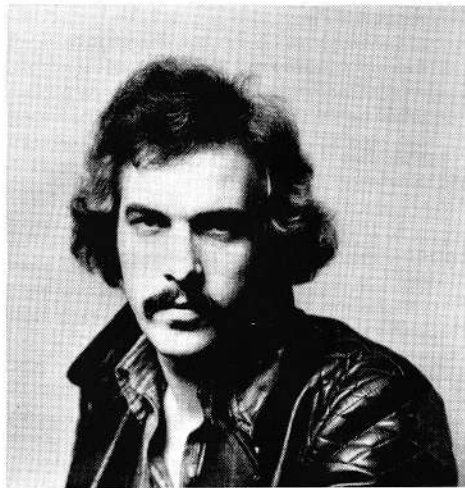
Rittelmeyer, Ch., Appendix zum Seminar an der HBK zur gesellschaftlichen Relevanz des Films. Hamburg, HBK Mai 1970.

* Das amerikanische Programm stellt Klaus Veddermann von der Hamburger Filmfächer Coop derzeit in den USA zusammen, wofür die Autoren ihm danken.

1 Ciné-Tract ein in Frankreich im Mai '68 entwickeltes Filmverfahren zum schnellen, agitatorisch-plakativen Einsatz von Film in vorwiegend politisch bestimmten Situationen. Angewandt u. a. von Chris Marker und Jean Luc Godard.

2 Cinegiornale Gegenwohenschau, als Gegeninformation zu offiziellen Informationen zunächst im italienischen Untergrund von Alfredo Leonardi u. a. entwickelt, später für die Agitationsarbeit von der KPI übernommen.

3 Cinemobil Projektion auf einem Lastwagen mit Mattscheibe (H. Costard).



Sigurd Hermes

1949 geb.
 1967 Studium Grafik WKS Kassel
 1970 Studium Film + Fernsehen HBK Kassel
 1971 Gründung der Projektgruppe Kommunales Kino
 zur Zeit Filmmacher

Filme:
 Homo Wühlhian 1968
 Passanten 1968
 Auto Auto 1971
 Fiction 1971/72
 Non Fiction 1971/72
 Mond 1972
 Ebenda in Arbeit
 Theaterexperimente:
 Warten auf den Vorhang 1971
 Kuckumatz in Arbeit

Buch:
 Konzept-Film in Arbeit
 Plant zur Zeit 1. Internationales Kinderfilmfestival



Gerhard H. Büttendörfer

1941 geb. in Sao Paulo
 1959-65 Studium Philosophie, Geschichte, Kunstgeschichte, Kunstpädagogik, Soziologie in Kassel (HBK) und München (Uni)
 1965-71 Dozent für kulturelle Bildung an einem staatlichen Institut für außerschulische Bildung

Im Rahmen der Lehrtätigkeit
 Entwicklung gruppenspezifischer Vermittlungsmodelle in den Bereichen ästhetischer und medialer Praxis
 Entwicklung von Meß- und Klassifikationsmodellen (soziometrische, interaktionsklassifikatorische Skalierungsverfahren) zur Systematisierung und Kontrolle didaktischer Modelle;
 Visuelle Kommunikationsmodelle unter Berücksichtigung lern- und sozialpsychologischer Forschungsergebnisse;

seit 1968 Elektromagnetische Bildaufzeichnung (VTR in CCTV-Systemen) als integrierter Bestandteil von Lehrveranstaltungen
 Verhaltensmodifikation und -training
 Verhaltenskontrolle
 Auswirkungen spezifischer Formen ästhetischer Organisation auf kognitive Dimensionen

seit 1972 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Pädagogischen Hochschule Niedersachsen
 seit 1967
 Publikationen zu Themen der pädagogischen Psychologie und zu sozialpsychologischen und politischen Aspekten visueller Kommunikation in Fachzeitschriften und Fachbüchern.

Filme zusammen mit Adolf Winkelmann:
 Die Kamera ist auf Passanten gerichtet 1968
 10 min. 16 mm s/w
 Heinrich Viel 1968
 36 min. 16 mm s/w
 (Großer Preis von Oberhausen 1969)
 Der Höcherl 1969
 20 min. 16 mm s/w
 Verzehrende Liebe - Glühender Haß 1969
 Lehrfilm über Trivialliteratur
 32 min. 16 mm Farbe
 Worin unsere Stärke besteht 1970
 Bericht über ein Modell proletarischer Erziehung
 56 min., 16 mm s/w
 (Jury-Preis Mannheim 1971)
 Streik bei Piper & Silz 1972
 Kurzspielfilm über die Ruhrkämpfe 1923
 30 min., 16 mm Farbe

DIE KLEINE GALERIE
 3500 Kassel Amalienstraße 16 Telefon 161 01

präsentiert

in der Turnhalle der Gerhart-Hauptmann-Schule (direkt hinter dem Fridericianum):

Japan Geometric Group

Japanische Künstler aus Osaka mit neuen geometrischen Ideen unter der Schirmherrschaft der Japanischen Botschaft

xart-walls

Marburg konsequente multiple Kunst für die Wand
 xart-collection präsentiert Künstler von Weltruf in Zusammenarbeit mit der Marburger Tapetenfabrik

im Festsaal des Landeswohlfahrtsverbandes (Ständeplatz):

Wilhelm Bobring

Northeim
 Revolutionäre Ideen und Konkretationen auf der Leinwand

Herta Ondrusova

Kosice/CSSR
 Moderne Wandgestaltung

Schwedische Künstler aus Göteborg

Kompositionen und weniger figürliche Motivierungen unter der Schirmherrschaft der Schwedischen Botschaft

Gruppe nordhessischer Künstler

mit ihrem Senior Ernst von Domarus; als Gäste Heino Mrosowski, Bremen, und H. Edelmann, Hamburg

Utopie und Planung – Zukunftsstädte in den Entwürfen der Architekten

von Lucius Burckhardt,
François Burckhardt, Burghart Schmidt

Die d5 will in zwei Ansätzen das Verhältnis der Kunst zur Realität untersuchen und wahrnehmbar machen. Im einen sollen die ausgestellten Gegenstände selber, die parallelisierten, weil parallelen Bildwelten im Wahrnehmungsvorgang eine Einsicht in die Beziehung hervorgerufen. Der andere geht von den gegenwärtig anerkannten oder diskutierten Theorien über die Kunst, ihren Sinn, ihre Funktion aus. Wobei der zweite Ansatz erfordert, daß begriffliche Zusammenhänge in Sichtbarkeit und Hörbarkeit übersetzt werden. Zu prüfen ist, ob die auf den beiden verschiedenen Wegen sich einstellenden Erfahrungen miteinander zusammenhängen, zur Deckung kommen oder aneinander vorbeilaufen, sich gar widersprechen.

Gerade der in der Gegenwart heftig diskutierte Begriff der Utopie ist von der theoretischen Seite her geeignet, ein vielfach vermitteltes Verhältnis der Kunst zur Realität aufzudecken, ein Verhältnis, das nicht die bekannte Auffassung der Kunst als Widerspiegelung der Realität betrifft, sondern im Gegenzug die Wirkungsmöglichkeiten der Kunst auf die Realität ausmacht. Der begriffliche Zusammenhang von Utopie und Planung steht also mitten in der Aufgabe, die von der d5 gestellt ist. Er soll durch nicht-verbale Sprache, nicht-worthafte Zeichen vermittelt werden. Da sich utopisches Denken wie planende Arbeit innerhalb künstlerisch zu nennender Produktion während der letzten Jahre besonders stark in die Architektenentwürfe von Zukunftsstädten übertrug, scheint uns, daß hier die Anschaulichkeit, Sinnzugänglichkeit zu finden ist, durch die der genannte Zusammenhang weitgehend nicht begrifflich sich erfahrbar machen läßt. Sofern man die Entwürfe der Architekten der Kunst zurechnet, mindestens den Bildwelten, werden in der Abteilung „Utopie und Planung“ beide genannten Ansätze zugänglich, der Übergang von Begrifflichkeit zu Anschaulichkeit, wie umgekehrt der von Anschaulichem zur begriffhaften Konzentrierung, zur Durchschaubarkeit des Zusammenhangs im Wahrnehmbaren. Zunächst der von uns darzulegende Zusammenhang, noch begrifflich ausgedrückt, weil an diesem Ort nicht anders möglich. Was ist vorläufig unter dem Wort Utopie zu verstehen? Es bezeichnete einmal Literatur über die beste Verfassung der Gesellschaft, des Staates, in denen der Mensch leben könnte. Platons „Politeia“ beschrieb schon in der Antike eine Ordnung der menschlichen Lebensverhältnisse, wie sie der Einsicht als die vollkommene einleuchten mußte. In der Renaissance entstanden weitere Werke, die die Idee eines der menschlichen Natur, eines den menschlichen Bedürfnissen entsprechenden Staates beschreibend ausführten. Thomas Morus, Thomas Campanello, Francis Bacon waren ihre Autoren. Noch einmal zu Beginn des Industriezeitalters gingen Saint-Simon, Fourier und Owen, etwas

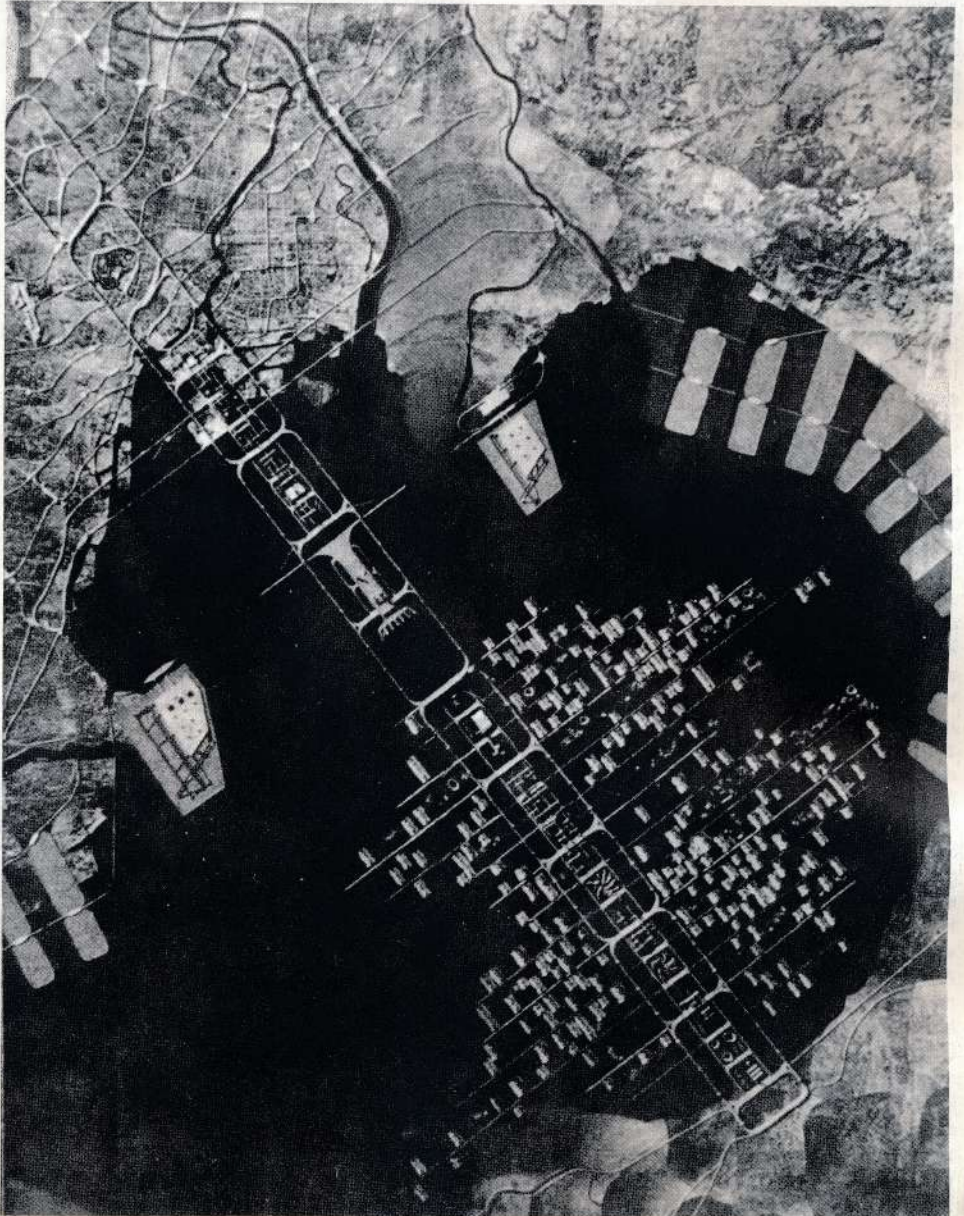
früher als in Deutschland Fichte daran, dem Menschen gemäße Lebensverhältnisse bis in die Einzelheiten der ökonomischen, der rechtlichen, moralischen, politischen, städtebaulichen Struktur darzustellen. Uns kommt es nicht auf einen Abriß der Geschichte der Utopien an, wir wollen festhalten, daß „Utopie“ ursprünglich einen Gesellschafts-, Staatsentwurf meint, der, als vollkommener, allen wesentlichen menschlichen Bedürfnissen Befriedigung zusichernd, die jeweilig zu seiner Zeit bestehenden Staats- und Lebensformen im Gegenbild als ungelungen deutlich macht. Das Wirklichkeitsverhältnis dieser Entwürfe ist also ein kritisches, durch das „Gegen“ im Gegenbild: Die Verhältnisse konnten auch anders sein, nämlich so, wie der Entwurf sie vorschlägt. Den ausgeführten Tagträumen von einer besseren, ja der besten Gesellschaftsverfassung für den Menschen wohnt durch das kritische Verhältnis eine Verwirklichungsintention, ein Verwirklichungsstreben inne, sei es auch noch so schwach ausgedrückt, etwa wie bei Morus. Morus beschränkt seine Erwartung darauf, daß die bloße Versicherung des Vorhandenseins, der Existenz des Vorbilds auf einer fernen Insel, das Streben seiner Mitmenschen auf dessen Nachahmung richten wird. Die Verwirklichungsintention, das zweite Wirklichkeitsverhältnis der Utopie nach dem kritischen, macht, daß die Gesellschaftsent-

würfe den Charakter von Plänen enthalten, nach denen zu arbeiten, hervorzubringen sei, wie in jeder menschlichen Arbeit ein Plan wirkt, ein Vorentwurf von dem, was in der Arbeit erzeugt wird.

Die gesellschaftlichen Utopien, von denen bisher die Rede war, umfassen wenigstens der Idee nach sämtliche menschlichen Lebensverhältnisse. Nach den einzelnen Arten dieser Verhältnisse läßt sich eine Untergliederung der utopischen Funktion durchführen. Es gibt dann Utopien des Moralischen, des Rechts, naturphilosophische, technische, medizinische Utopien, Utopien in der Metaphysik, der Religion und der Kunst (Untergliederung nach E. Bloch, Das Prinzip Hoffnung). Innerhalb dieser Arten kann die Untergliederung fortgesetzt werden. In allen Arten des Utopischen läßt sich unterscheiden nach den Maßen der Freiheit und der Ordnung. Größtmögliche Freiheit oder größtmögliche Ordnung als das gemeinte Ziel (ebenfalls nach E. Bloch).

Utopische Vorentwürfe sind auf die Zukunft gerichtet, in der erst ihre Verwirklichung vollzogen wird. Die Zukunft aber braucht keineswegs dem Menschen wachsend angemessener zu werden, Darstellung der Zukunft kann auch als negative Utopie zunehmende Entfremdung, Verelendung ausmachen. Die negative Utopie hat eine der positiven entgegengesetzte kritische Funktion, sie ist nicht Anweisung auf das

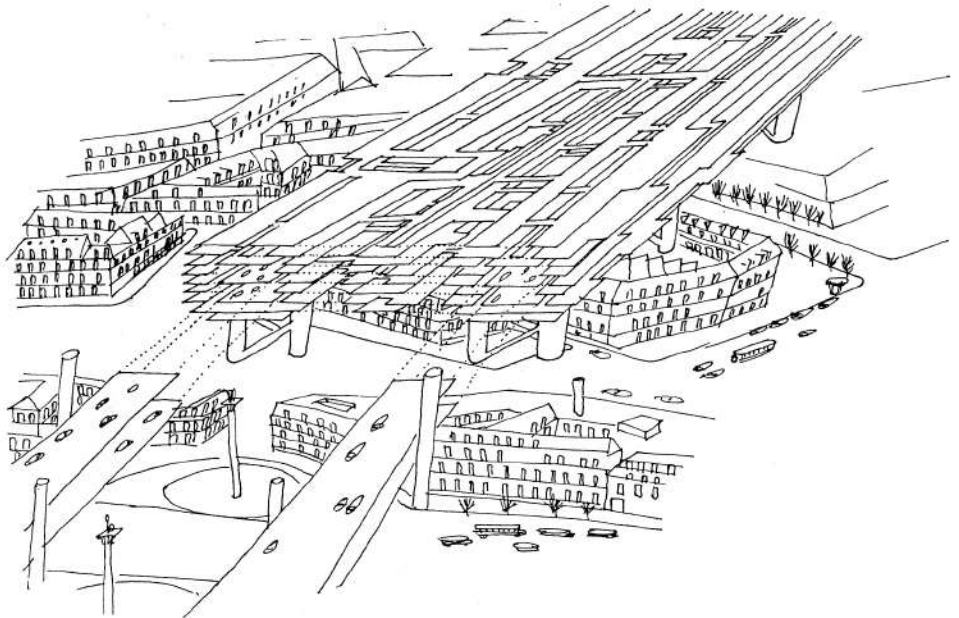
Die mangelhafte Umwelt wird einseitig kuriert: Straßennetzsysteme bestimmen die neue Stadt: Tokio-Plan von Kenzo Tange, 1962.



zu Verwirklichende, sondern Anweisung auf das zu Vermeidende. Eine nicht klassifizierende Unterscheidung geht auf die Unterschiede in der Einschätzung des Utopiebegriffs als bloß formaler (nach ihr ist Utopie eine Literaturgattung), als historischer (nach ihr ist Utopie eine vorwissenschaftliche Art der Gesellschaftslehre), als inhaltlicher (nach ihr ist die Utopie wesentlich Intention aufs bessere Dasein). Also keine Unterscheidung innerhalb der Utopie selber, sondern eine ihrer Wertung ist damit gemeint. Aus der angegebenen Verwirklichungsintention der Utopien, ihrer Nähe zu realisierbarem Planen ergibt sich die wichtigste Unterscheidung, die nach Konkretheit oder Abstraktheit. Sie wird im folgenden noch näher erläutert.

Die erste gründliche Kritik erfuhr das utopische Denken bei Marx und Engels, so sehr beide die in ihm wirksame Kritik des Bestehenden anerkannten, besonders dort, wo sie nicht bloß im Gegenbild sich verdeutlichte, sondern dieses vorbereitete durch eine Darstellung des vorhanden-erfahrbaren Elends der Menschen, etwa bei Morus oder Fourier. Der Hauptpunkt der Marxschen Kritik an den Utopien ist das Vermissten aller Angaben über die Bedingungen, durch die die Zukunftsgesellschaft sich verwirklichen ließe, also das Verweilen bei einer Wunschvorstellung, Absicht, Intention des Subjekts ohne Eingehen auf objektive Faktoren, die der Wunsch Erfüllung entgegenkommen könnten. Der bloße Aufruf an den guten Willen der Subjekte bleibe immer ohne Macht, in die Geschichte einzugreifen. Dem folgten weitere Einwände: Das utopische Denken habe zureichend Zielvorstellungen entwickelt, es käme jetzt vorab darauf an, ihnen zur Wirklichkeit zu verhelfen, statt sich durch weitere Ausarbeitung von Vorwegnahmen des Zukünftigen ablenken zu lassen (Marcuse). Zum weiteren, sehr viel ablehnender: Zukunftsbilder, Bilder vom schöneren Leben, dienen nur dazu, die schlechte Gegenwart vergessen, durch Träumen die Lust hervorrufen zu lassen, die die Realität verweigert. Am schärfsten zurückweisend: Ausgeführte Vorstellungen von dem, was zukünftig entstehen soll, blieben entweder gänzlich wirkungslos oder müßten durch äußere Gewalt durchgesetzt werden (Adorno).

Solchen Einwänden gegenüber muß einsichtig gemacht werden, daß jede Kritik gegenwärtiger Verhältnisse, will sie die weitertreibenden Widersprüche darin auffassen, nicht umhin kann, schon Verweise auf das zu enthalten, was die Widersprüche zu lösen vermag. So kann man auch aus dem Werk von Marx und Engels, den scharfen Kritikern der Utopien, grundsätzliche Bestimmungen eines zukünftigen Reichs der Freiheit herauslesen und zusammenstellen: Zum Beispiel Gemeineigentum an Produktionsmitteln, ungeteilte Arbeit in allen Produktionszweigen, Zugang aller zum Reichtum menschlicher Bedürfnisbefriedigung, Absterben des Staats und so weiter. Es wurde von der Verwirklichungsintention in den Utopien gesprochen, dem subjektiven Streben, das auf objektive Bedingungen angewiesen ist, auch wo es diese nicht in sich einschließt. In dieser und durch diese Intention wird die Utopie dem Plan verwandt, soweit er bewußte Gestaltung menschlicher Arbeitsvorgänge ist. Ohne solchen Zusammenhang mit Planung der Bedingungen und Mittel für verändernde Eingriffe bleibt die Utopie abstrakt, meint: als bloßer, wenngleich noch so ausgeführter Wunschtraum im Subjekt stecken. Nächstliegende Zielvorstellungen, mindestens weitere, fernere Ziele vorbereitend, sind also gefordert, statt überfliegender Wunschträume im Jenseits der Erfüllbarkeit. Die Entgegensetzung von konkreter und ab-



Patentlösung Mobilität: die Raumstadt. Yona Friedman, 1960, La Ville spatiale.

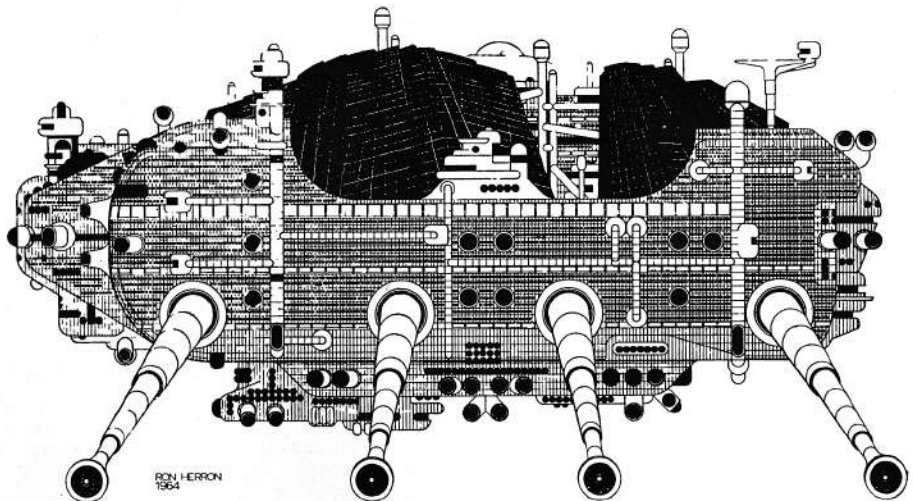
strakter Utopie wurde von Ernst Bloch zuerst eingeführt, zu dem Zweck, utopisches Denken für eine gesellschaftsverändernde Praxis brauchbar zu machen, zu dem anderen Zweck, die Veränderung der Gesellschaft und der Arbeit so wenig mehr ohne Zielplanung wie bloß an den nächstliegend sich anbietenden Zielen (etwa an bloßer Katastrophenvermeidung) orientiert fortlaufen zu lassen. Die konkrete Utopie verbindet in sich die planende Arbeit der nächsten Schritte mit dem, was in fernerer Zukunft durch solche Schritte sich verwirklichen ließe.

Zunahme des Planens in allen Bereichen des menschlichen Lebens, Zunahme der durch wissenschaftliche Einsichten gelenkten Eingriffe in die produktive und gesellschaftlichen Vorgänge wird notwendig durch die wachsende Beherrschbarkeit der Natur (entsprechend der wachsenden Komplikation der dazu eingesetzten Instrumente), durch die immer weiter fortschreitende Vergesellschaftung der Arbeit, durch den sich größer und größer durchsetzenden Weltmarkt, durch den Bevölkerungszuwachs. Solche Zunahme der planerischen Arbeit macht aber keineswegs utopisches Denken überflüssig, vermag es keineswegs zu ersetzen, im Gegenteil: Planen steht zunächst neutral zu den Zielen, deren Verwirklichung es möglich machen soll. Es können Kriege geplant werden, Vernichtungsaktionen, Ent-

laubungsaktionen. Über Pläne entscheidet nicht die Realisierbarkeit, sondern die Bewertung jenes vorentworfenen Zustands, der durch den Plan herstellbar wird, also der Inhalt des gemeinten Ziels, seine Wünschbarkeit. Zudem: Plänen ist um der Realisierbarkeit willen an das Gegebene gebunden, auf die genaue Kenntnis seiner Teilbereiche angewiesen, verlangt also von Fall zu Fall die Arbeit der Spezialisten, die durch das Planen verfolgten Zwecke betreffen aber alle Bedürfnisse jedes Menschen, gehen den Unspezialisierten an. Von einer Prüfung der Zielvorentwürfe her wird möglich, ein Planen der Spezialisten über die Köpfe der Betroffenen hinweg zu verhindern, dagegen Widerstand aufzubauen, ebenso wie gegen die Zusammenhanglosigkeit vieler einzelner, engbegrenzter Teilplanungen, vielmehr gegen die in ihnen angelegten, aber außer acht gelassenen, also unkontrollierten Folgen. Utopisches Denken, die Beschreibung der gemeinten Ziele beinhalten und gebunden an deren Wünschbarkeit, macht seine unabwiesbare Wichtigkeit kenntlich, wo die Widersprüche, Krisen der Gegenwart die planende, bewußte Gestaltung der Lebensverhältnisse fordern.

So sehr Kritik der vorhandenen Verhältnisse, das Aufweisen ihrer Unzulänglichkeit schon ein Bedeuten dessen, wie sie anders sein könnten, menthält, so sehr kann die Vorstel-

Fußförmige Vororte: Ron Herron, 1964.



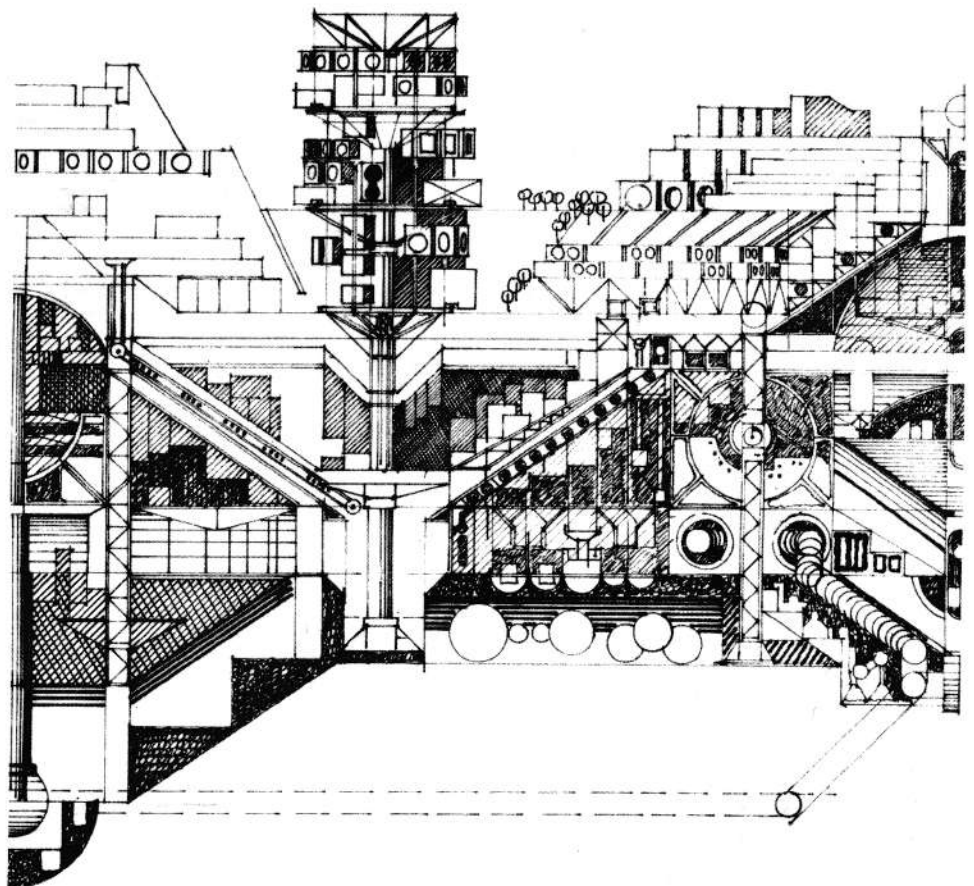
RON HERRON 1964

lung von besseren, zukünftigen Verhältnissen eine Motivation zu solcher Kritik geben, indem die Unzufriedenheit mit dem Gegebenen aus dumpfen, vorstellunglosem Widerwillen herauskommt. In diesem Zusammenhang gewinnt das utopische Denken seine politische Funktion. Weshalb auch die veränderungsfeindliche Kritik des utopischen Denkens die Utopie diffamiert als propagandistisches Mittel zur Erzeugung eines alles verschlingenden Chaos; oder sich des Konkretwerdewollens der Utopie bedient, um sie umzufalschen in jenes gerade notwendige, weil Katastrophen vermeidende Maß von Steuerung der Wirtschaft und Gesellschaft, umzufalschen in die Rechtfertigung der Manipulation, umzufalschen in die totale Planung durch einen alles bestimmenden bürokratischen Stufenbau. Aus allem Vorangegangenen sind die Kriterien zu gewinnen für eine Bewertung der Utopien. Nicht ihre Realisierbarkeit entscheidet allein, sondern die Wünschbarkeit der von ihnen beschriebenen Zielinhalte, deren Andersartigkeit gegenüber allen bisher verfolgten Zielen (so daß nicht bei einer bloßen Rationalisierung der bisherigen Lebensfunktionen des Menschen stehengeblieben wird). Wo schon nicht die Auffindbarkeit objektiver Bedingungen der Verwirklichung das letzte Wort hat, da tritt als Kriterium des Werts einer Utopie ihr Wirkungsvermögen auf das wollende Subjekt hervor, ihre Motivationskraft. Das „Reich der Freiheit“ hat stark gewirkt.

Zusammenfassung: Es wird also unsere Aufgabe sein, den Besuchern der Abteilung den Sinn des Wortes Utopie deutlich zu machen, ihnen einen Überblick über die verschiedenen Arten, Äußerungsweisen des utopischen Denkens zu verschaffen und Einsicht in deren gesellschaftliche Gründe; den Zusammenhang von Utopie mit planender Arbeit aufzuweisen, doch auch die darin liegenden Widersprüche. Daraus lassen sich dann die Maßstäbe einer Beurteilung der Utopien entwickeln. Wodurch insgesamt einsichtig werden soll, wie wichtig die „utopische Funktion“ in den Veränderungsprozeß der Gesellschaft hineingehört. Denn erst unsere unbefriedigten, enttäuschten Wünsche, solange wir sie nicht aufgeben, solange wir für sie wenigstens eine Befriedigung in der Zukunft erwarten, stiften Unzufriedenheit und die starke Motivation zur Kritik.

Im Zentrum eben steht der Zusammenhang Utopie – Planung, der in seine Extreme auseinander treten kann, hier der von den Bedingungen seiner Verwirklichung freie Tagtraum eines irdischen Schlaraffenlandes oder Paradieses, dort Planung desjenigen, was sowieso schon immer mehr oder weniger schlecht, weil ungeplant, abgelaufen ist. Die unfruchtbaren Extreme ebenso wie die Möglichkeiten eines Zusammenkommens von Utopie und Planung schlagen durch in der Bildwelt der Architektur-Utopie, wo auch die Praktizierung sehr nahe liegt. Nie gebaute phantastische Architektur, gebildet in Malerei und Bühnenprospekten – Planung des allernotwendigsten Wohnraums für die wachsende Bevölkerung, der notwendigsten Verkehrsverbindungen etwa, die gerade fertiggestellt, schon wieder zu knapp berechnet sind.

Es geht also darum, gegenüber nicht baubarer phantastischer Architektur die Zukunftslosigkeit technokratischer Utopien deutlich zu machen, in denen nichts weiter ausgeführt wird als die bloße Verlängerung der heutigen technischen Möglichkeiten in die Zukunft. Unter dem Motto „technokratische Planung funktioniert nicht einmal im technischen Sinn“ muß gezeigt werden, wie einseitig der Versuch ist, die als mangelhaft empfundene Umwelt aus einem Punkt heraus zu kurieren. Davon betroffen sind städtebauliche Utopien, die sich als



Zukunftsstädte 1969 DICAIA, Projekt: Studio di Porta Pinciana, Paolo Portoghesi, Arch., Vittorio Gigliotti, Ing., Mitarbeiter: Emanuele Guida, Ing., Antonio Terranova,

Arch., Angelo Ragosta, Arch., Fabrizio Ago, Arch.

Patentlösung anbieten, indem sie die Mittel der Stadtfunktionen ändern, die gesellschaftlichen Mängel, Widersprüche aber (etwa das Zusammenwirken vieler Menschen in Produktion und Verwaltung bei privater Zurückgezogenheit, Isoliertheit in den „Schlafstädten“) unberührt lassen. Es werden Beispiele gezeigt von utopischen Verkehrsanlagen, flexiblen und mobilen Strukturen, vertikalen Erschließungsanlagen und isolierten Schutzmaßnahmen gegen Umwelteinflüsse. In den technokratischen Utopien werden Bilder, Motive auftauchen, wie sie dem Besucher aus der Nachbarabteilung, aus der Science Fiction, vertraut sind: Der Stadtplaner unserer Zeit in der Rolle des Superman, das Allvermögen der Verkehrs-, der Kommunikationsmittel, die ausgewucherten und emporgeschossenen Metropolen, ohne daß, von der Technisierung und Umbautheit abgesehen, das Leben anders geworden wäre, es sei denn verwalteter. Kenzo Tanges, Yona Friedmans, Aldo Loris, Rossis Entwürfe enthalten die Züge solcher technokratischen Utopien, ohne daß ihre Vorschläge ganz damit erschöpft wären. Gerade in ihnen aber wird einsehbar, wie wenig die technische Stadtplanung allein, ohne Einbeziehen der soziologischen, der psychologischen Erfahrungen, ohne Einbeziehen der Vorstellungen von alternativen Gesellschaftsordnungen, Produktionsverhältnissen zu leisten vermag. Das Unzulängliche der technischen Lösungen weist darauf, daß Architektur-Utopie, auch wenn sie zweifellos der technischen Mittel sich annehmen muß, auf gesellschaftliche Utopien angewiesen ist. Am Anfang wurde davon gesprochen, daß die gesellschaftliche Utopie der ursprüngliche Typ des utopischen Denkens sei, hier zeigt sich, daß alle besonderen utopischen Vorstellungen wiederum auf Utopie der Gesellschaft hinzielen. Die gesellschaftliche Utopie befreit die technische Utopie aus ihrer verengten, einseitigen Ausgerichtetheit auf Einzellösungen einzelner „Probleme“.

Stadtplanung heute enthält Ansätze, die über die technische Utopie hinausgehen, über ihre Starre und Begrenztheit auf eine bestimmte Funktion als Organisationsprinzip. Die englische Architektengruppe Archigram visualisiert imaginäre Verwandlungen von existierenden Städten und Landschaften, wie sie in die Zukunft hinein durch ständig erneute Umformung ausgebildet werden können. Die Umformungen schließen das jeweils stehende Bauwerk und die Landschaften mit ein, überformen sie mehr. Die Stadt wird verdichtet, das Land mit Wohnzellen durchsetzt. Für Archigram ist die Utopie keine erreichbare Endstation, das Interesse liegt vielmehr in einer ständigen Metamorphose. Die Entwürfe von Archigram stehen für das, was Lucius Burckhardt „integrierte Utopie“ nennt. Integriertheit des Utopischen meint eben seine Einbezogenheit in das schon Bestehende oder umgekehrt die Einbezogenheit des Bestehenden in seine Umwandlungen, Befreiung des Menschen aus den von ihm selber errichteten Mauern, ohne diese für das unvermittelt Neue gänzlich eineben zu müssen. Vor allem gehen die Umwandlungen, wie sie von Archigram entwickelt wurden, mit den verschiedenen menschlichen Lebensbedürfnissen um, erschöpfen sich keineswegs im gut geleiteten Verkehr, dem vollkommenen Umweltschutz, der zureichenden Wohnraumbeschaffung. Anders noch die „Dicaia“ des Paolo Portoghesi; sie stellt eine hypothetische Stadt nach der dritten industriellen Revolution dar. Das Projekt geht von der Annahme aus, die Stadt ruhe auf einer unterirdischen Fabrik, durch die sie vollautomatisch ständig produziert und abgebaut wird, alle Wünsche der Bewohner an ihre Stadt erfüllend. Durch die Vollautomation fallen die Zwänge der Ökonomie und der Arbeitsteilung weg. Zeit wird frei für die Probleme der produzierten Staats- und Gesellschaftsformen, der Beziehungen zwischen den Bürgern, zwischen den Bürgern und ihrer Stadt, Zeit wird frei für die gemeinschaftlichen

Beschlußfassungen über die Produktionsprogramme und die Stadtform in „Dicaia“.
Nur beispielhaft konnte hier angegeben werden, was in der Abteilung „Utopie und Planung“ gezeigt, ausgestellt, sichtbar gemacht werden soll. Noch ein wenig über die Verfahrensweise, die Realisierung des Programms. Im Kellergeschoß der Neuen Galerie soll ein Erlebnisraum eingerichtet werden, der die optimale Rezeption des Themas „Utopien“ ermöglicht. Ein audiovisuelles Programm läuft ab über fünf Projektionsboxen mit Tonanlage und gemeinsamem Steuergerät. Das Programm zum Thema wird stündlich wiederholt. Um Besuchern, welche kurzfristig einen Einstieg in die Thematik suchen, den Einstieg zu erleichtern, wird in regelmäßigen Abständen eine kurze Zusammenfassung der wichtigsten Inhalte gesendet.

Mitarbeiter am Programm:

Dr. Lucius Burckhardt, Soziologe in Basel und Zürich.

Peter Cook, Architekt in der Gruppe Archigram, London.

Prof. Paolo Portoghesi, Architekt und Kunsthistoriker, Rom.

Burghart Schmidt, Philosoph, Tübingen.

Erlebnisraum:

Planungsgemeinschaft für neue Formen der Umwelt

Hermann Goepfert, Johannes Peter Hölzinger, Bad Nauheim.

François Burkhardt:

Geboren in Winterthur am 16. 4. 1936

Tätigkeit als Architekt

Stipendiat des Eidgenössischen Kunststipendiums für Architekten, 1962 und 1964

Leiter des Kunsthauses in Hamburg von 1969–71

Leiter des Internationalen Design Zentrums in Berlin

Mitbegründer der Gruppe „Urbanes Design“.

Empfohlene Literatur

Lewis Mumford, *The Story of Utopia*, New York 1922.

Helen Rosenau, *The Ideal City*, London 1959.

Françoise Choay, *L'urbanisme: utopie et réalité*, Paris 1965.

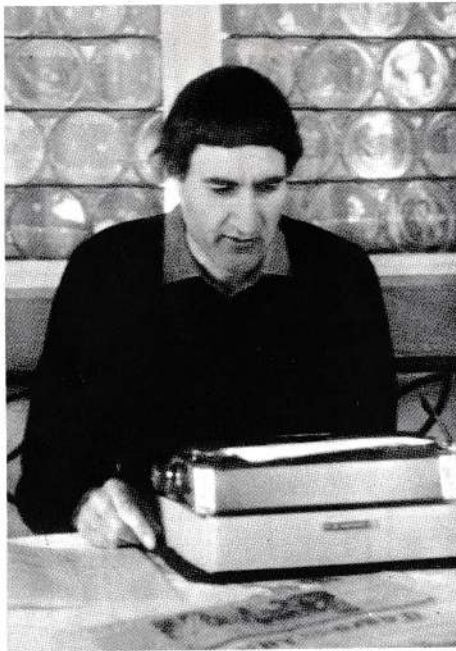
Anselm Neusüss, *Utopie + Soziologische Texte*, Neuwied und Berlin 1968.

Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt 1969.

Ernst Bloch, *Freiheit und Ordnung. Abriss der Sozialutopien*, Reinbek/Hamburg 1969.

Ernst Bloch, *Wissenschaft und Planung*, Universitätstage 1965.

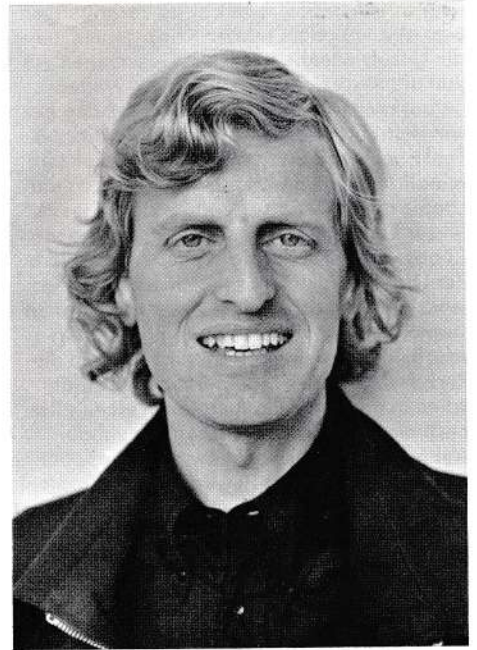
Pierluigi Giordani, *Il futuro dell'Utopia*, Bologna 1969.



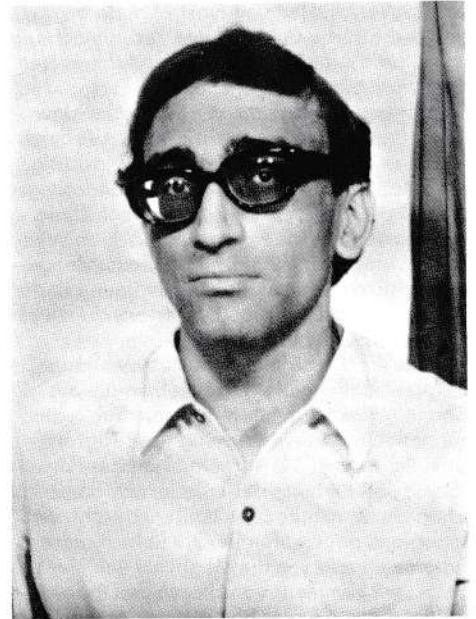
Dr. phil. Lucius Burckhardt, geboren 1925. Seit 1962 Redakteur der schweizerischen Architekturzeitschrift „Werk“ und ebenfalls seit 1962 Inhaber eines Lehrauftrags für Soziologie an der Architekturabteilung der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich. Tätigkeit als soziologischer Berater in verschiedenen Planungsgremien. Buchveröffentlichung: „Bauen – ein Prozeß“ (gemeinsam mit Walter M. Förderer),



Burghart Schmidt, geboren 1942 in Wildeshausen (Oldbg.). Von 1962 ab Studium von Biologie, Physik, Chemie in Tübingen. Ab 1966 Studium der Philosophie und Kunstgeschichte. Seit 1968 Mitarbeiter von Ernst Bloch bei der Fertigstellung von dessen Gesamtausgabe, außerdem seit 1971 Lehrbeauftragter für Philosophie an der Fachhochschule Wuppertal.



François Burkhardt, geboren 1936 in Winterthur/Schweiz. Studium der Architektur in Lausanne und Hamburg. Mehrjährige Architekturpraxis in der Schweiz. 1969–1970 Leiter des Kunsthauses Hamburg, seit 1971 Leiter des Internationalen Design Zentrums Berlin.



Matthias Eberle, 23. 4. 1944 in Eger geboren. Studium der Zeitungswissenschaften in Wien und Berlin. Magisterexamen 1963. Seit 1963 Kunstgeschichte.

W
de
Be
po
Pr
ge

von
Die
Abt

Die
Bildv
Bezi
Prop
um E
Geh
sen
keit
solle

Visu
dura
Tran
Kari
Flug
insz
Han
zeug

Wir
im K
prak
– ne
äqu
schr
fang
kan
ging
das
sate
wah
kam

Ber
den
Mill
unic
wird
in e
verk

In d
gan
käm
ihr
len
höh
und

ten
mar
dich
Wa
spie
den
tel v
schr
für
Age
gen
tere
(Are

1 Ha
Mün
2 U.
Anal
3 Br
Sow
4 Ha

Warum sollen auf der documenta 5 Beispiele politischer Propaganda gezeigt werden?

von Richard Grübling und Reiner Diederich, freie Mitarbeiter für die Abteilung Politische Propaganda

Die documenta 5 hat die Beziehung zwischen Bildwelten und Wirklichkeit zum Thema. Diese Beziehung ist bei der visuellen politischen Propaganda sehr eng – es handelt sich dabei um Bilder, die auf dem Weg über Augen und Gehirne das Handeln der Menschen beeinflussen und damit die gesellschaftliche Wirklichkeit verändern oder ihre Änderung verhindern sollen.

Visuelle politische Propaganda geschieht durch: Filme, Fernsehsendungen, Plakate, Transparente, Fotos, Bildbände, Zeitschriften, Karikaturen, Fotomontagen, Bildagitation auf Flugblättern, Anzeigen, Symbole, Fahnen, inszenierte Massenveranstaltungen, rituelle Handlungen, Architektur, Monumente, Spielzeug und Nippes.

Wir beschränken uns in der Ausstellung und im Katalog auf Plakate. Dies hat nicht nur praktische Gründe. Das politische Plakat ist – neben den der Propaganda besonders adäquaten Mitteln der Rede und der Druckschrift – das wirksamste Medium. Dem Blickfang eines wirkungsvoll gestalteten Plakates kann sich niemand entziehen – es sei denn, er ginge nicht mehr auf die Straße. Damit erreicht das politische Plakat am besten den Adressaten der Propaganda. So haben 94% der wahlberechtigten Bundesbürger im Wahlkampf 1969 die Plakate der Parteien gesehen¹.

Bereits im Bundestagswahlkampf 1957 wurden allein von der CDU/CSU mindestens 10 Millionen Plakate geklebt². In der Sowjetunion, wo ständig „Sichtagitation“ betrieben wird, wurden 1964 1397 verschiedene Plakate in einer Auflage von 35 Millionen Exemplaren verbreitet³.

In der Bundesrepublik ist die Plakatpropaganda fast vollständig auf die Zeit der Wahlkämpfe beschränkt. Dann allerdings messen ihr die Parteien große Bedeutung zu. Sie wollen mit ihrer Hilfe die Wahlbeteiligung erhöhen, noch unentschiedene Wähler gewinnen und das wirksamste Image ihrer Kandidaten unterstreichen. Der FDP-Wahlkampfmanager G. Letz hält das Wahlplakat für „die dichteste, einfachste und damit wesentlichste Wahlaussage der Partei“⁴. Was sollte beispielsweise vor der letzten Bundestagswahl den Wählern vermittelt werden? Welche Mittel wurden dabei verwendet? Eine Fachzeitschrift der Werbewirtschaft stellte den damals für die beiden großen Parteien arbeitenden Agenturen die Frage: „Lassen sich Erfahrungen aus der Markenartikelwerbung ohne weiteres auf die Wahlwerbung transponieren?“ (Are, SPD-Agentur): „Grundsätzlich ja. Zwi-

schen Markenartikel und Partei besteht aus der Sicht der Werbung grundsätzlich kein Unterschied. Die gleichen Ebenen – Marke und Konsument, Partei und Wähler – verlangen die gleichen Kommunikationsmethoden. Deshalb ist in der Wahlwerbung Markenartikel-Erfahrung fast Voraussetzung. Der einzige Unterschied besteht in der Verifizierung der Werbung: Während sich beim Markenartikel bei jedem Kauf die Werbung verifizieren läßt, ist es in der Wahlwerbung nur von Legislaturperiode zu Legislaturperiode möglich. Hier besteht also ein zeitlicher, aber kein prinzipieller Unterschied.“

Eggert (CDU-Agentur): „Wahlwerbung läßt sich nur im Stil der Markenartikelwerbung machen. Die Kommunikationstechniken der Wirtschaftswerbung sind die Voraussetzung für die Wahlwerbung, da sich die Parteien ähnlich wie viele Markenartikel in ihren Programmen nicht mehr unterscheiden“⁵.

Hier wird politische Propaganda mit Werbung gleichgesetzt. „Werbung, das heißt in der Praxis: Das Gegenüber so unauffällig beeinflussen, daß es jederzeit glaubt, aus eigenem Entschluß zu handeln... Sachliche Darstellung gibt es bei der Werbung in diesem Sinne nur in geringem Ausmaß“⁶. Deshalb läßt sich bei dieser Art Wahlwerbung von Propaganda in strengem Sinne, die ja die Verbreitung und Vertiefung von Ideen meint, nicht mehr sprechen. Politische Propaganda müßte aber, „sofern sie zu einem vernünftigen Wahlscheid beitragen will, in erster Linie der Information dienen“⁷.

Daß sich Plakatpropaganda nicht nur im Stil der Markenartikelwerbung machen läßt, wollen wir darstellen. Wir werden im Katalog der documenta 5 Plakate faschistischer, kommunistischer, bürgerlicher und sozialdemokratischer Parteien gegenüberstellen und in der Ausstellung auch einige Plakate aus der Weimarer Republik zeigen. Nicht aus historisch-philologischem Interesse, sondern weil die politischen Fronten von damals in abgewan-

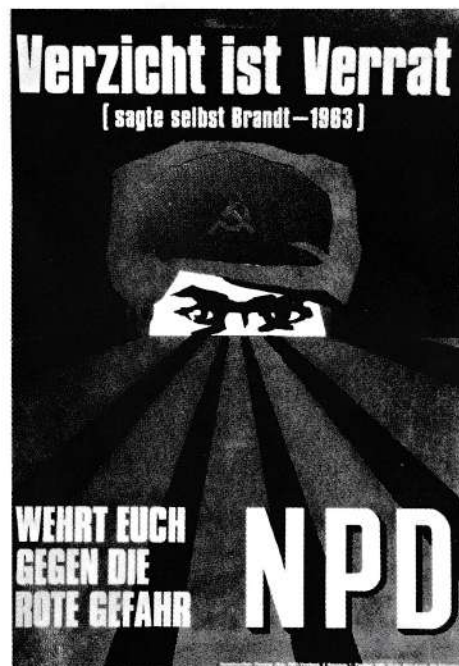
delter Form auch noch die von heute sind. Außerdem ist der „Waschmittel-Wahlkampf“ der späten fünfziger und der sechziger Jahre passé. Die Parteien unterscheiden sich wieder deutlicher in ihren propagandistischen Aussagen; sie sehen sich gezwungen, Bedürfnisse und Interessen sozialer Schichten und Gruppen zu artikulieren. Im nächsten Bundestagswahlkampf wird es nicht mehr genügen zu proklamieren, es komme auf den Kanzler an oder man werde das moderne Deutschland schaffen. Jetzt schon sollte man deshalb den Blick dafür schärfen, wo zutreffende und wo falsche Aussagen gemacht, wo Interessen offengelegt und wo sie verschleiert werden – mit anderen Worten: wo das Abgebildete real ist oder wo es sich nur um eine „Realität der Abbildung“ handelt.



1953. CDU. Alle Wege des Marxismus... Friedrich Arnold (Hrsg.), Anschläge. Ebenhausen bei München 1963, Abb. VI/6 (2. Aufl. ersch. 1972)



1949. Die Rettung: CSU. Stadttarchiv München



1972. NDP. Verzicht ist Verrat.

¹ Hampel/Grulich (Hrsg.), Politische Plakate der Welt, München 1971, S. 66.

² U. W. Kitzinger, Wahlkampf in Westdeutschland. Eine Analyse der Bundestagswahl 1957, Göttingen 1960, S. 79.

³ Bruno Kalnins, Agitprop. Die Propaganda in der Sowjetunion. Wien, Frankfurt/M., Zürich 1966, S. 117 f.

⁴ Hampel/Grulich, a. a. O., S. 68.

⁵ Werben und Verkaufen, 21/26. 9. 1969, S. 8, zitiert nach Lutz Krauß, Hans Rühl: Werbung in Wirtschaft und Politik. Frankfurt/M. 1970, S. 72 f.

⁶ Hermann Plate, Werbung oder Information? Zur Sprache moderner Propaganda. In: Sprache im Technischen Zeitalter, 7/1963, S. 556.

⁷ a. a. O., S. 547.

**ROT IST DEIN TOD
HAUSBESITZ
WÄHLE
LISTE: 12**



1929. Rot ist Dein Tod. Hausbesitz. Stadarchiv München.

Kinderspiel und -malerei in der Vorschule

von Hans-Henning Borgelt,
Linde Burkhardt, Wolfgang Hoebig,
Ursula Barthelmeß

Die Thematik der documenta 5 befaßt sich mit den Beziehungen zwischen Kunst und Wirklichkeit. Dementsprechend haben wir in der Abteilung „Kindermalerei und Spielen“, den Aspekt „Spiel und Wirklichkeit“ aufgegriffen. Nur im Spiel ist der Mensch ganz er selbst, weil er frei von den Zwängen der Wirklichkeit (Arbeit) ein Höchstmaß an eigenem Willen verwirklichen kann. Spiele finden deshalb meist in Freiräumen statt, außerhalb der Arbeit. Trotzdem steht Spiel in einem bestimmten Zusammenhang zur übrigen Wirklichkeit: es dient der Wirklichkeitsbewältigung. Erwachsene entspannen sich im Spiel, um neue Kräfte für die Arbeit zu sammeln. Kinder werden im Spiel auf die Bewältigung ihrer zukünftigen Wirklichkeit vorbereitet. Spiel findet in Freiräumen außerhalb weiterer Bereiche der Wirklichkeit statt; es hat nicht die gesamte Wirklichkeit unmittelbar zum Gegenstand, sondern hat seine eigenen Bedingungen: Spielzeug, Spielregeln. Spiel steht daher im Gegensatz zur Vielfalt unserer natürlichen und gesellschaftlichen Umwelt und muß daher zwangsläufig verarmen: Spiel wird selbst im Spiel unmöglich gemacht. Die meisten Erwachsenen meinen: Kinder haben es gut auf dieser Welt. Sie brauchen nicht zu arbeiten, ihr Leben besteht aus Spiel. Wenn Kinder spielen, scheint die Welt in Ordnung zu sein, denn sie haben alle erdenk-

Richard Grübling, Dipl.-Soz., geboren 1943 in Frankfurt/M., Studium der Soziologie in Frankfurt/M., 1966–1969 Galerist, danach lexikalische Arbeit und Tutor für Soziologie an der Fachhochschule Frankfurt/M., seit 1972 Fortbildungsdozent bei der Victor Gollancz-Stiftung, Frankfurt/M.



Reiner Diederich, Dipl.-Soz., geboren 1941 in Wiesbaden, Studium der Soziologie und Philosophie in Frankfurt/M., publizistische Tätigkeit, Übersetzungen, gegenwärtig Studienreferendar / Wirtschafts- und Sozialwissenschaften, Gemeinschaftskunde.



lichen Spielzeuge, und die Erwachsenen denken sich laufend neue für sie aus. Aber, können Kinder wirklich spielen? Die Kinder sollen sich mit ihrem Spielzeug beschäftigen und bekommen dabei die billigsten Klischees vermittelt, welche sicher keinen Anlaß zum Träumen geben darüber, wie die Welt, wie die Menschen sein könnten. Höchstens die Erwachsenen haben es nötig zu träumen, um die Augen vor dieser Wirklichkeit zu verschließen. Wo haben Kinder die Möglichkeit, ihre wirkliche Umwelt als Anlaß zum Spiel zu nehmen? In den Straßen, den Geschäften, den Betrieben, den viel zu kleinen Wohnungen? Warum müssen sie unbedingt besondere Dinge vorgesetzt bekommen, um überhaupt spielen zu können? Spiel ist für die Kinder unter den gegebenen Bedingungen kein sogenannter Ernstfall, keine Alltagswirklichkeit. Auf den sogenannten Ernstfall werden sie aber im Spiel vorbereitet. Da lernen sie, daß Menschen Puppen, d. h. Objekte sind, da lernen sie, daß sie später alle möglichen verschiedenen Rollen ausfüllen, unter ihnen frei wählen können (Chancengleichheit?). Aber die Rollen sind unveränderbar, und als zukünftige Erwachsene müssen sie lernen, sich von den Rollen zu distanzieren, um ihre Unveränderlichkeit ertragen zu können. Im Märchen lernen sie, daß die Gesellschaft nach überirdischen Prinzipien aufgebaut sei, daß jeder brav die entsprechenden Gebote befolgen müsse, um sein Seelenheil zu erlangen. In Kriegs-, Abenteuer- und Glücksspielen lernen sie, daß die Gesellschaft auf dem Kampf aller gegen alle beruhe, daß der Stärkere, der Fleißigere gewinnt oder daß es blindes Glück ist, zu Erfolg zu kommen.

Es ist kein Zufall, daß unsere Gruppe das gestellte Thema im Hinblick auf ein verändertes Verhältnis zwischen Spiel und Wirklichkeit in der Vorschule aufgegriffen hat. Die Vorschule stellt ein Übergangsstadium dar zwischen dem „freien“ Spiel der Kinder und

der Schule, wo die Lernprozesse entwickelt und gesteuert werden. In der Vorschule dienen das Spiel und die Erfahrungen im Spiel dazu, Lernprozesse der Kinder bewußt einzuleiten und weiterzuentwickeln. Das heißt auch, daß in der Vorschule, vermittelt durch das Spiel, in weit höherem Maße als vorher, Vorstellungen von und Verhalten gegenüber der Umwelt entwickelt werden. Der Versuch, den Prozeß einzuleiten, in welchem Kinderspiel als das grundlegende Medium zur Vermittlung von Spiel und Wirklichkeit entwickelt wird, wurde deshalb sinnvollerweise in der Vorschule durchgeführt. Die Vorschule bietet auch den Vorteil, daß ihr zur Zeit große Aufmerksamkeit geschenkt wird und viele Versuche der Einleitung von Lernprozessen bei Vorschulkindern stattfinden, und die Konzeptionen dafür sind noch so wenig entwickelt und erstarrt, daß sie einen breiten Spielraum für neue Ansätze bieten, so daß sinnvolle Ansätze noch eine Chance haben, sich durchzusetzen, aufgegriffen und angewandt zu werden. Die meisten Konzeptionen für Vorschulprogramme laufen gemäß einer unreflektierten, idealistischen Vorstellung von der Entwicklung der Persönlichkeit darauf hinaus, bestimmte Fähigkeiten und Fertigkeiten, Konfliktvermögen und Kooperationsvermögen sowie Vorstellungen von der Gesellschaft zu vermitteln, ohne die Bedingungen, unter denen die Kinder leben, spielen und lernen, unter denen sie ihre Fähigkeiten und Vorstellungen entwickeln, als Grundlage der Vermittlung einzubeziehen. Die Wirklichkeit hier und jetzt wird ausgeklammert, die Kinder können sich nicht mit ihr auseinandersetzen, sondern werden auf sie als ein Zukunftsereignis vorbereitet. Ihre Phantasie und Kreativität z. B. sollen unter der Abstraktion von der Wirklichkeit als persönliche Eigenschaften entwickelt werden, um sie in späteren Jahren verwertbar zu machen. In unserem Vorschulversuch geht es darum, Spiel in die Wirklichkeit hineinzutragen, um auf diese Weise die Trennung von Spiel und Wirklichkeit ansatzweise aufzuheben, die

Wirkli-
gung
weser
begre
Kinder
auch
und in
ser Er
werde
gesta
Hand
Lerne
lich a
garte
dort k
und B
notwe
geben
betät
und z
Unter
oder
als bi
Die E
mit d
zufü
bedü
Dazu
sie si
und A
ihrer
Kinder
Char
rung
Der v
den k
beste
char
stän
schul
weite
und k
Die k
Umw
solch
unve
es ih
und
in de
dem
Gren
den
Dies
gen
typis
mati
änd
Das
lick
aber
steh
tion
muß
Qua
bark
dura
tung
dies
Med
der
von
lung
eing
beg
gen
rung
Einig
gran
der
eing
Unst
wie

Wirklichkeit als jederzeit bestehende Bedingung für die Entwicklung von Fähigkeiten wesentlich durch das Medium des Spiels begreifbar zu machen.

Kinder sollen in diesem Versuch erfahren, daß auch für sie jederzeit der Ernstfall besteht, und im Spiel soll vermittelt werden, wie dieser Ernstfall aussieht, wie auf ihn eingewirkt werden kann, um ihn letzten Endes so umzugestalten, daß er allgemein spielerisches Handeln zuläßt.

Lernen oder Spielen soll also nicht ausschließlich an einem bestimmten Ort, dem Kindergarten oder der Vorschule, stattfinden. Denn dort kann Umwelt nur abstrahiert in Worten und Bildern erfahren werden. Es ist unbedingt notwendig, den Kindern Gelegenheit zu geben, sich spielerisch in ihrer Umwelt zu betätigen, um sie auf diese Weise zu erfahren und zu begreifen.

Unter diesem Aspekt erhält die Vorschule oder der Kindergarten eine andere Funktion als bisher:

Die Erfahrungen, die im spielerischen Umgang mit der Umwelt gemacht werden, sollen nicht zufällig und blindlings erfolgen, sondern sie bedürfen der Vorbereitung und Aufarbeitung. Dazu brauchen Kinder einen Ort, an welchem sie sich treffen können und planen können und Mittel zur Vorbereitung und Verarbeitung ihrer Exkursionen zur Verfügung haben. Der Kindergarten (Vorschule) erhält somit den Charakter eines Stützpunktes zur Organisation der Erfahrungen.

Der wesentliche Unterschied zu den bestehenden Konzeptionen der Vorschulerziehung besteht darin, daß die Vorschule ihres Schulcharakters entkleidet wird: es besteht eine ständige Wechselbeziehung zwischen Vorschule (Kindergarten) und der näheren und weiteren Umgebung sowie zwischen Theorie und Praxis der Kinder.

Die Kinder machen ihre Erfahrungen in der Umwelt jedoch nicht zu dem Zweck, sie als solche hinzunehmen, sie als naturwüchsig und unveränderbar zu verstehen. Denn so könnte es ihnen nie gelingen, die Trennung von Spiel und Wirklichkeit aufzuheben. Bei ihrem Spiel in der Umwelt stoßen sie sehr schnell an die dem Spiel zugeordneten Grenzen. Solche Grenzen werden ihnen besonders gezogen in den für sie typischen Konfliktsituationen. Diese Grenzen gilt es in ihren Zusammenhängen sichtbar zu machen. Das heißt, daß typische Lebenssituationen mit ihnen problematisiert und die Möglichkeit einer Veränderung aufgezeigt werden.

Das spielerische Lernen findet also nach Möglichkeit in der realen Situation statt. Dabei ist aber zu beachten, daß zum Zweck des Verstehens und Veränderns der erlebten Situationen Distanz von diesen ermöglicht werden muß. Diese Distanz und das Erwerben von Qualifikationen im Hinblick auf die Veränderbarkeit der Lebenssituationen können nur durch sorgfältige Vorbereitung und Aufarbeitung in der Vorschule hergestellt werden. Zu diesem Zweck kann ein ganzes Raster von Medien eingesetzt werden. Der Gebrauch der Medien dient aber nicht mehr einer von der Wirklichkeit abstrahierenden Vermittlung von Eigenschaften, Fertigkeiten und Vorstellungen. Vielmehr dienen alle benötigten und eingesetzten Medien dazu, Wirklichkeit zu begreifen und zu verarbeiten und Vorstellungen und Handlungsweisen zu ihrer Veränderung zu entwickeln.

Einige Auszüge aus dem audiovisuellen Programm für die d 5 sollen verdeutlichen, wie der besprochene Prozeß in der Vorschule eingeleitet werden kann.

Unsere Gruppe hat sich Gedanken gemacht, wie im Alltag einer Vorschulgruppe die be-

sprochenen Prozesse eingeleitet werden können. Eine Berliner Kindertagesstätte konnte dafür gewonnen werden, daß die didaktischen Versuche zum Thema „Spiel und Wirklichkeit“ von einer Kindergärtnerin mit ihrer Kindergruppe (5- bis 6jährige Kinder) mit unserer Unterstützung durchgeführt wurden.

Die Arbeitsbedingungen waren die in Berlin üblichen:

Gruppenstärke: 16 Kinder, Öffnungszeiten der Kindertagesstätte: 6 Uhr–17.30 h. Die Eltern aller Kinder sind berufstätig (Arbeiter, untere Angestellte und kleinere, selbständige Gewerbetreibende).

Durchführung unseres Programms

Auf einem Stadtplan im Maßstab 1 : 4000 entdecken die Kinder die Umgebung ihres Kindergartens und ihrer Wohnstätten. Sie verfolgen ihren täglichen Weg zum Kindergarten und markieren ihn mit selbstgebastelten Fähnchen, auf die sie ihre Namen schreiben oder sie sonst kennzeichnen. Axel erfährt jetzt, wo Erik wohnt und Detlev lernt jetzt den Namen seiner Straße kennen. Die Kinder sehen an Hand der Fähnchen, daß einige von ihnen in unmittelbarer Nähe zusammen wohnen.



Erweiterung: Möglichkeiten zum Erlernen der eigenen Adresse, bzw. die der Freunde.

Angeregt durch die Erfahrung im Umgang mit dem Stadtplan, wollen die Kinder ihren täglichen Weg zur Kindertagesstätte (Kita) gemeinsam gehen.



Erweiterung: Hier könnte man die Kinder auch mit den wichtigsten Verkehrsregeln bekannt machen.

Auf diese Weise lernen sie den Weg und die Häuser ihrer Freunde kennen. Sie zeigen sich gegenseitig die Fenster, hinter denen sie wohnen. Einige Kinder möchten Freunde zu sich einladen und fordern sie auf, sich den Weg zu ihnen gut zu merken. Weil wir die Kinder täglich fotografieren wollen, kaufen wir ihnen einfache Fotoapparate, damit sie sich mit dem Vorgang des Fotografierens vertraut machen können.



Erweiterung: Funktion des Lichts, Schattens, Linse (Auge) bis hin zur fotografischen Lochkamera.

Sie fotografieren sich und ihre Häuser, allzu schnell sind die Fotos verknipst. So können sie sich besser an die Häuser ihrer Freunde erinnern.



Auf den gemeinsamen Wegen versuchen wir, den Kindern die umliegenden Gebäude zu erklären, Verwaltungsgebäude, Kaufhäuser, Fabriken, kulturelle Einrichtungen. Die Kinder zeigen sich gegenseitig, wo ihre Eltern arbeiten, wo sie einkaufen und wo „ihr Kino“ und „ihr Bäcker“ ist.

Während der Spaziergänge gelangen wir auch an die Schule, die von den Kindern besucht wird. Die Kinder versuchen sich den Weg von der Schule zur Kita einzuprägen. Für viele von ihnen wird es der tägliche Weg sein, da sie den Hort besuchen müssen. Tanja zeichnet den Schulweg in die Karte ein.

Da die Fotos erst entwickelt werden müssen, malen die Kinder ihre Häuser. Sie können sich so besser zeigen, hinter welchen Fenstern sie leben. Das geschieht dadurch, daß diese Fenster mit Gardinen, Blumen und Gesichtern ausgeschmückt werden. Die Häuser werden so zu ihren persönlichen Häusern. Sie erklären sich gegenseitig, welche Farbe ihr Haus hat, wie der Hausflur, die Eingangstür aussieht, in welchem Stockwerk sie wohnen und ob sie einen Balkon haben.



Erweiterung: Farb- und Zahlbegriff.

Da alle Eltern berufstätig sind, war es den Kindern nicht möglich, sich gegenseitig ihre Wohnungen zu zeigen, obwohl der Wunsch oft geäußert wurde. Lediglich einmal ergab sich die Gelegenheit, eines der Kinder zu besuchen, dessen Mutter eine Gastwirtschaft betreibt. Die Kinder werden großzügig empfangen und bewirtet. Überhaupt ist die Bereitschaft vieler Eltern, ein Vorschulprogramm mit gesellschaftsbezogenen Inhalten und nicht nur rein intellektuellem Training zu unterstützen, groß.

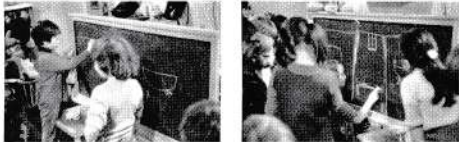
Christian zeigte allen stolz sein Spielzeug und die Kinder stellen fest, daß sie ähnliches Spielzeug haben und tauschen über die verschiedenen Möglichkeiten damit, zu spielen Erfahrungen aus. Gerade für Christian, der Schwierigkeiten in der Gruppe hat, sehr aggressiv ist und anderen Kindern häufig das Spielzeug wegnimmt, ist es wichtig, daß alle Kinder ihn besuchen.

Es macht den Kindern Spaß, die Erwachsenen nachzuspielen, sich auf die Barhocker zu setzen und dort ihre Limonade zu trinken. Am Beispiel eines hereingekommenen Kohlenträgers machen wir ihnen deutlich, daß sie nur einen kleinen, angenehmen Teil seiner Rolle nachgespielt haben. Nach kurzer Zeit wird den Kindern klar, daß sie auch hier bei Christian nicht genügend Spielraum haben und

daß die Gegebenheiten nicht anders sind als bei ihnen zu Hause.

Durch die kleinen Wohnungen bleibt ihnen nicht viel Platz zum Spielen. Unordnung und Dreck sind nicht erwünscht, wer sollte auch wieder aufräumen, wenn die Eltern den ganzen Tag arbeiten und abends müde nach Hause kommen. Sie müssen Rücksicht nehmen auf Mitbewohner und dürfen deshalb keinen Krach machen.

Angeregt durch den Besuch bei Christian versuchen die Kinder die Verteilung der Räume und ihre Wohnungseinrichtungen zu zeichnen, um den anderen zu erklären, wie sie zu Hause leben.

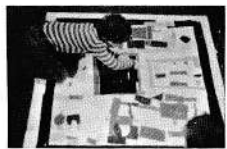
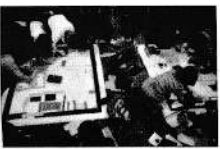
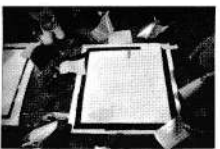


Viel Spaß machte ihnen das Badezimmer mit Wanne und Badeofen, auch die Wasserhähne mit „warm“ und „kalt“ faszinieren die meisten. Einige Kinder stellen den Platz des TV in den Vordergrund, er bildet für sie das Zentrum der Wohnung. Beim Zeichnen ergibt sich Gelegenheit, mit den einzelnen Gruppen darüber zu sprechen, was Miete bedeutet, wem das Haus gehört, daß der Hauswart meist nicht der Hauseigentümer ist, sondern von diesem nur abhängig ist.

Wir unterhalten uns über die Einrichtungsgegenstände und ihre tatsächliche Notwendigkeit. Die Kinder wissen größtenteils auch recht gut, wie schwer es für die Eltern ist, diese Gegenstände anzuschaffen. Daraus ergibt sich für alle die Notwendigkeit, die Wohnungseinrichtung pfleglich zu behandeln.

Erweiterung: Bedienung und Funktion von technischen Geräten.

Bei den gemeinsamen Gesprächen taucht bei einigen Kindern der Wunsch auf, zusammen zu wohnen. Sie planen ein gemeinsames Haus, um auch nach dem Kindergarten zusammen sein zu können. Die Umrisse des Hauses werden auf eine große Weichfaserplatte fixiert.

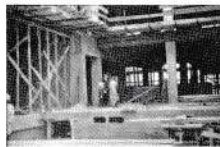


Jedes Kind überlegt nun, welche Gegenstände und welches Spielzeug es in sein Zimmer mitnehmen will. Diese Gegenstände schneidet es aus Buntpapier aus und richtet damit sein Zimmer ein. Meistens ist die Spielzeugkiste das Wichtigste, ein Fahrrad kommt mit in das Zimmer, aber auch Bett und Tisch. Zuerst entstehen nur abgeschlossene Zimmer, der gemeinsame Spielraum wird vergessen. Gemeinsam überlegen sie nun, wie der Spielraum aussehen soll. Es wird ein Schwimmbad gewünscht. Dafür verkleinern nun alle eifrig ihre Zimmer und manche wollten lieber gemeinsam ein Zimmer bewohnen. Die Trennwände werden abgerissen.

Erweiterung: Auswirkung der kleinen Wohnungen. Weckung der Bedürfnisse nach Gemeinschaftseinrichtungen auch für Familien.

Nachdem die Kinder ihr Kinderhaus geplant haben, besichtigen sie eine Baustelle. In dem Häuschen der Bauleitung zeigt ihnen der leitende Ingenieur die Pläne des Neubaus sowie einzelne Modelle. Hier soll ein großes Gymnasium entstehen. Bevor die Kinder den Bauplatz betreten, überreicht ihnen der Bauarbeiter, zur Freude aller, weiße Schutzhelme. Die Arbeiter begrüßen uns ausnahmslos freundlich und hilfsbereit. Sie unterbrechen ihre Arbeit und führen den Kindern ihre Werkzeuge vor und lassen die Kinder selbst damit arbeiten. Stefan und Kerstin wollen alles ganz genau wissen, besonders interessiert sie die Holzverschalung für die Betonmasse, aus der später die Wand entstehen wird. Beide dürfen auf das Gerüst klettern und bei der Errichtung des Stahlrahtgerüsts helfen. Sie können jedoch nur kurze Zeit mithelfen, weil die Arbeiter im Akkord arbeiten, sich daher kaum Pausen leisten können – zumal Kolonnen, die auch im Akkord arbeiten, darauf angewiesen sind, daß die anderen rechtzeitig fertig werden.

Die Kinder können somit erkennen, daß Arbeitsteilung und Spezialisierung zur größeren gegenseitigen Abhängigkeit führt. Ferner, daß auf der Grundlage der Arbeitsteilung das Akkordsystem zur gegenseitigen Konkurrenz und Spaltung der Arbeiter untereinander führt.



Erweiterung: Material- und Werkzeugkunde.

Detlev möchte wie Wolfgang auch einen Bart haben. Wolfgang verhilft ihm wenigstens vorübergehend dazu.

Bei den Gesprächen über die Wohnungseinrichtungen kommt den Kindern die Idee, ihren Gruppenraum in der Kita nach ihren Bedürfnissen und Wünschen einzurichten, besonders nachdem das Kinderhaus zwar geplant ist, sich aber nicht verwirklichen läßt.

Sie bringen Decken, Stöcke, Schaumgummi, Schnüre und sonstiges Verpackungsmaterial von zu Hause mit und bauen Höhlen, Kuschelecken und auf der Galerie eine Wohnung mit Fernseher und allem für sie erdenklichen Komfort. Sie versuchen die verschiedenen Möglichkeiten des Wohnens durchzuspielen und neue Ideen zu entwickeln.

Leider stößt dies auf erheblichen Widerstand seitens der Leitung, weil es zu viel Unordnung und Schmutz mache.



Erweiterung: Materialkunde, hierarchische Struktur, Abhängigkeiten.

In der Zeit, in der wir das Vorschulprogramm durchspielen, wird Fasching gefeiert. Es war schon vor Beginn unserer Arbeit beschlossen worden, daß sich alle Kinder als Chinesen verkleiden. Die Kostüme und Vorstellungen

über China entsprechen denen des vorigen Jahrhunderts und werden von den Erwachsenen übermittelt, die zumeist nicht darüber nachdenken, welche falsche Vorstellung sie damit an die Kinder weitergeben. Die Kinder erscheinen als kleine, gelbe Kulis mit schwarzen Zöpfen. Wir versuchen den Kindern am nächsten Tag durch Bildmaterial und Zeitungsausschnitte zu zeigen, wie die Chinesen heute leben und sich kleiden.

Die Kinder machen sich bei den Spaziergängen und Besichtigungen ein Bild von der Verteilung der Wohnhäuser, Geschäfte, Arbeitsstätten, sozialen und kulturellen Einrichtungen ihres Bezirks. Sie malen und schneiden die Gebäude aus und ordnen sie so zueinander, wie sie sie aus der Realität in Erinnerung haben, um sich ihren Bezirk als Gesamtes genau vorstellen zu können.



Einige Eltern arbeiten in der Nähe der Kita. Wir besuchen diese Eltern um einen Einblick in ihr Arbeitsfeld zu erhalten, da die Kinder nur sehr unklare oder gar keine Vorstellungen von der Tätigkeit ihrer Eltern haben. Wir besuchen Connys Vater in einem Blumengeschäft, ihre Mutter, die in einem Friseurladen arbeitet, Tanjas Mutter am Fließband einer Fabrik für elektronische Geräte und Eriks Mutter in der Verwaltung eines Kaufhauses. Die Kinder sind sehr interessiert an den Berufen ihrer Eltern und beginnen zu Hause die Eltern über ihre Arbeit auszufragen.

Erweiterung: Wandzeitung mit Symbolen der Arbeit.



Die Kinder, deren Eltern wir nicht am Arbeitsplatz aufsuchen können, erzählen uns, was ihre Eltern tun.

Wir spielen mit den Kindern die Berufe Friseur, Bankangestellter, Krankenschwester und Blumenverkäufer. Wir versuchen, ihnen weitgehend naturgetreues Arbeitsmaterial zur Verfügung zu stellen. Die Kinder sind begeistert bei der Sache. Im Blumengeschäft werden Blumen hergestellt, der Bankschalter wird mit vielen Stempeln und Papieren aufgebaut. Im Krankenhaus werden zuerst nur Puppen verbunden, weil die Kinder nicht gewohnt sind, ihren eigenen Körper bewußt in das Spiel einzubeziehen. Erst als wir sie dazu anregen, sich gegenseitig zu verbinden und sich Spielspritzen zu geben, macht das Spiel richtig Spaß und es tauchen merkwürdige Krankheiten auf.

Eddy hat bei einem Streit einen Kratzer am Hals abbekommen, er ist sehr betroffen und untröstlich. Weder gutes Zureden noch der Vorschlag, ein Pflaster aufzukleben, verschafft ihm Linderung. Er fordert sofortige „Behandlung im Krankenhaus“.

Beim Friseur wird rasiert, Haare gewaschen, gefönt, gekämmt. Besonders das Einseifen mit Rasierschaum begeistert sie so sehr, daß

sie si
wied
Ein „
letzu
Blum
Verk



Erwe
haus
bzw.
tor n

Tanja
Elek
in die
erste
band
Die A

versu
da si
wenig
fast n
an de
ner, c
liefer
liere
immer
nur e
keine
tausch
Arbe
Die F
wird
Arbei

Jungs
leitur
band
verdi

Erwe
In der
Kinde
alle a
nur n
fen ei
Teiler
menz

sie sich gegenseitig vollschmieren und nicht wieder damit aufhören wollen. Ein „Kranker“ geht trotz schwerer Kopfverletzung in die Bank, um dort zu arbeiten. Das Blumengeschäft ist oft geschlossen, weil die Verkäufer beim Friseur sind.



Erweiterung: Durch mehrmaliges Krankenhaus-Spielen und Besuch im Krankenhaus bzw. einer Arztpraxis die Angst vor dem Doktor nehmen.

Tanjas Mutter arbeitet in einer Fabrik, in der Elektrozähler hergestellt werden. Ein Besuch in dieser Fabrik vermittelt den Kindern einen ersten Eindruck von den Praktiken der Fließband- und Akkordarbeit.

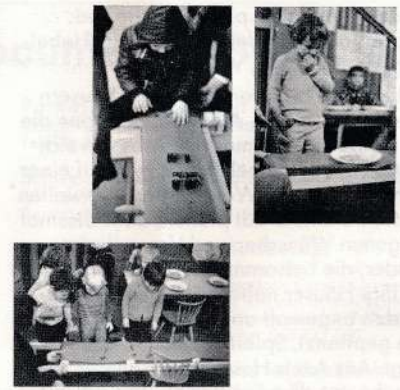
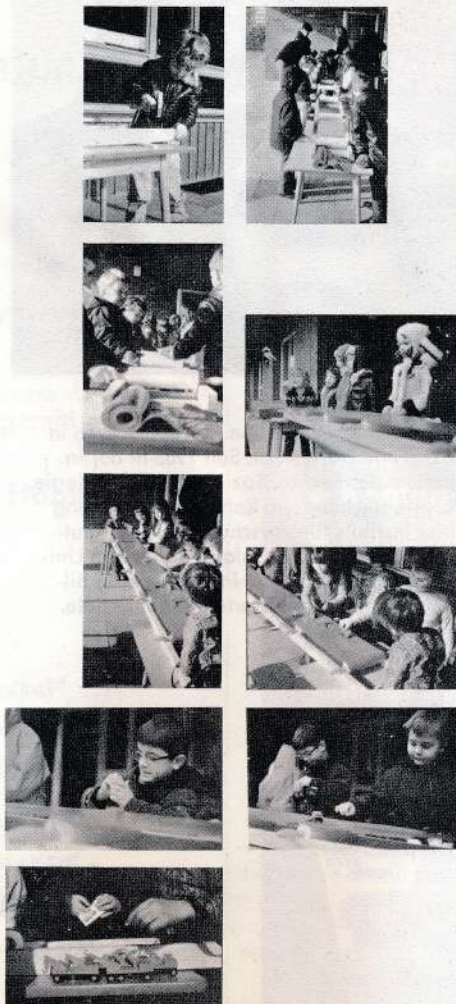
Die Arbeiterinnen sind sehr freundlich und versuchen den Kindern alles zu erklären. Aber da sie im Akkord arbeiten, haben sie nur wenig Zeit für sie. Den Kindern fällt auf, daß fast nur Frauen, darunter auch Ausländerinnen, an den Bändern arbeiten. Während die Männer, die weiße Kittel trugen, meist nur herum-liefen und die Frauen bei der Arbeit kontrollieren. Auch fällt ihnen auf, daß die Frauen immer nur an einem Platz sitzen oder stehen, nur einen einzigen Handgriff verrichten und keine Möglichkeit haben, untereinander zu tauschen, um ein bißchen Abwechslung in die Arbeit zu bringen.

Die Firmenleitung bewirbt die Kinder. Es wird versucht, ihnen ihr zukünftiges Los als Arbeiter schmackhaft zu machen. Einigen Jungen erzählen Angehörige der Betriebsleitung, daß sie später sicher nicht am Fließband zu arbeiten brauchten und auch mehr verdienen würden.

Erweiterung: Geschlechtsrollenverteilung.

In der Kita bauen wir gemeinsam mit den Kindern ein Fließband. Zuerst beteiligen sich alle am Nageln, doch nach einiger Zeit sind nur noch die Mädchen bei der Sache. Wir kaufen einfache Lego-Autos, bestehend aus acht Teilen, die mit je sieben Handgriffen zusammenzusetzen sind. Wir teilen sieben Band-

arbeiter ein sowie einen Vorarbeiter, der das Band antreibt und seine Geschwindigkeit reguliert, einen Kontrolleur, der die fertigen Autos abnimmt und an den Unternehmer weiterleitet, der über die fertigen Autos verfügt, während die Bandarbeiter nur einen geringen Lohn, je einen Groschen, bekamen. Die Kinder haben großes Interesse an der Arbeit, können sich aber über die jeweiligen Funktionen nicht einigen, da die meisten Vorarbeiter, Kontrolleur oder Unternehmer spielen wollen. Andererseits fällt es ihnen schwer, an einem Platz stehen zu bleiben und immer nur einen einzigen Handgriff zu verrichten. Der Unternehmer steht besonders provozierend, wie ein Feldherr, auf einem eigens dazu errichteten Hügel. Er hat auf diese Weise sehr wohl intuitiv die Ordnung in einer Fabrik begriffen. Er legt großen Wert darauf, daß die Kinder nicht spielen, sondern sich seinem Diktat beugen. Die Kinder rebellieren sehr schnell gegen diese Art der Ordnung, sie wollen untereinander die Plätze tauschen, ihre Arbeit abwechslungsreicher gestalten und sehen nicht ein, sich von ihresgleichen kontrollieren zu lassen, da diese Funktion jeder von ihnen genauso ausüben kann. Sie sind besonders erbost darüber, daß der Unternehmer „nichts tut“, sondern „nur kommandiert“ und sie ihm die Produkte ihrer Arbeit abliefern müssen. Sie rebellieren schließlich gegen ihn, worauf er sehr zornig wird und meint, sie „spielten nicht richtig“. Als er sich nicht mehr durchsetzen kann und die Arbeiter ihn stürzen, ist er nicht mehr bereit, mitzuspielen, auch nicht als „Arbeiter“. Trotz der Aggressionen, die sich entladen, stellt das Spiel mit dem Fließband für sie eine große Abwechslung dar im Vergleich zu ihren sonstigen Beschäftigungen in der Kita. Sie wollen das Spiel öfter wiederholen und haben starkes Interesse, manuell und produktiv zu arbeiten.



Erweiterung: Akkordarbeit, Eigentum an Produktionsmitteln, Hierarchie im Betrieb.

Besonderen Spaß bereitet den Kindern, das Fließband als Förderband für ihr Mittagessen oder ihr Spielzeug einzusetzen.

Angeregt durch das Lied vom „Baggerführer Willibald“, versuchen die Kinder das Lied von den fleißigen Handwerkern entsprechend den Arbeitstätigkeiten ihrer Eltern umzu-dichten. Dementsprechend versuchen sie, die im Lied beschriebenen Tätigkeiten nachzuahmen.

Wer will fleißige Handwerker sehen, der muß zu uns Näherinnen gehen. Rata-tat, das Kleidchen muß bald fertig sein.



... Schneider sehen. Schnipp, schnipp, schnipp der Stoff muß zugeschnitten sein.



... Bauarbeiter sehen. Schüttet ein, die Betonwand muß bald fertig sein.

... Schreiner setzen, das Brett muß in die Maschine rein. (Axel schreit, um die Kreissäge seines Vaters nachzuahmen.)

... Verkäufer sehen, der muß ins Blumengeschäft gehen. Bindet ein, wickelt ein, die Blumen müssen ausverkauft sein.



... Arbeiter sehen, der muß zur Tablettenfabrik gehen. Tik, Tik, die Tabletten müssen in die Löcher rein.

... Arbeiter sehen, der muß zu Heliowatt gehen. Klack, klack, der Zähler muß bald fertig sein.

... Schwestern sehen, der muß mal ins Westend gehen, ziehet ein, ziehet ein, das Bett muß frisch bezogen sein.

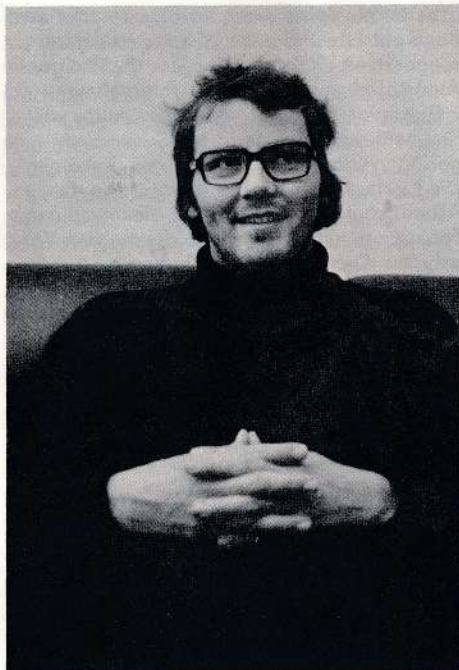
Um den Kindern deutlich zu machen, daß Maschinen Arbeitsvorgänge erleichtern können, bringen wir am Fenster des Gruppenraums einen einfachen Flaschenzug an und stellen draußen unter das Fenster das Förderband. Die Kinder können mit geringem Kraftaufwand nun große Pappkartons oder auch kleine, schwere Gegenstände mit Hilfe des Flaschenzugs durch das geöffnete Fenster ziehen und mit dem Förderband bis zur Budelkiste befördern.

Erweiterung: einfache physikalische und chemische Vorgänge deutlich machen (Hebelwirkung, Verdunstung, Wärme usw.).

Wir haben die Fotos von den Wohnhäusern der Kinder vergrößert. Außerdem bringen die Kinder kleine selbstgemachte Fotos von sich und ihren Familienangehörigen mit. Auf einer riesigen, grundierten Weichfaserplatte wollen wir nochmals eine Stadt planen, aber diesmal nach eigenen Wünschen und Vorstellungen. Die Kinder, die beisammen wohnen wollen, kleben ihre Häuser nebeneinander, die Häuser werden angemalt und verschönert, Bäume werden gepflanzt, Spielflächen und Wiesen angelegt. Aus Axels Haus kann man per Rutschbahn aus dem Fenster direkt nach unten gelangen. In der Stadtmitte entsteht ein großer See. Zunächst hatten die Kinder Hemmungen die kleinen Fotos, die sonst fürs Album bestimmt sind, zu zerschneiden. Später gingen sie frei damit um und bemalen sie sogar. Es wird eine lustige, farbenfrohe Stadt.

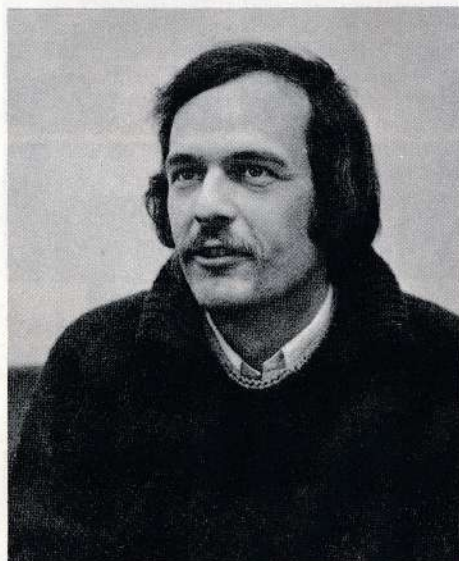


Das durchgeführte Programm bietet viele Möglichkeiten zur Erweiterung. Wir konnten auf Grund der beschränkten Zeit, die uns zur Verfügung stand, natürlich keine langfristigen Erfolge erzielen. Trotzdem haben wir den Kindern Impulse geben können, ihre Umwelt nicht nur „kritisch“ zu betrachten, sondern auch zu verarbeiten. Natürlich kann ein einzelner Betreuer (Betreuerin) den Kindern im einzelnen nicht so viel Aufmerksamkeit schenken und so stark auf jedes einzelne Kind eingehen, wie wir es zu viert und zu fünf tun konnten. Andererseits bietet die langfristige Betreuung der Kinder, die ja die Regel ist, die Möglichkeit, durch ständiges Wieder aufnehmen des schon Erarbeiteten, nachhaltige Erfolge zu erzielen und diese Erfolge mit Freude und Zuneigung der Kinder zu verbinden.



Hans-Henning Borgelt

* 1946. Volontariat beim ZDF. Redaktor in der Redaktion „Das kleine Fernsehspiel“ im ZDF. Autor und Bearbeiter von Fernsehspielen. Seit 1970 als freier Autor und Regisseur für das Fernsehen tätig. Mitbegründer und Mitarbeiter der Kinderfilm-Cooperative-Berlin.



Wolfgang Hoebig

* 1943 Lomnitz/Schlesien. Aufgewachsen in Kassel und Darmstadt. Seit 1963 in Berlin. Studium der Rechte, Soziologie, Psychologie. Veröffentlichung: Im Rahmen der Planung eines Instituts für Vorschulerziehung. Gutachten für das Präsidialamt der Freien Universität Berlin über die in der neueren Bildungsplanung intendierten Bildungsziele.



Linde Burkhardt

* 1937. Studium der Pädagogik. Lehrbeauftragte an der Pädagogischen Hochschule Weingarten. Kunststudium in Zürich, Berlin und Hamburg. DAAD-Stipendiatin in London. Organisation zahlreicher Einzel- und Gruppenausstellungen. Herstellung von Spielobjekten, Beteiligung an der Planung von Spielplätzen. Realisierung verschiedener Großprojekte in der Gruppe „Urbanes Design“.



Ursula Barthelmess

* 1940. Ausbildung als Kindergärtnerin in Berlin. Als Kindergärtnerin sechs Jahre tätig in Kindertagesstätten, dann im Kinderladen. Mitbegründerin und Mitarbeiterin der Kinderfilm-Cooperative-Berlin.

Das gastliche Kassel empfiehlt sich den documenta-Besuchern

Spezialitäten-Restaurant „Kesselkeller“

Inh.: J. Pados. Untere Königsstraße 77. Ruf 7 21 65.
Erstklassige Küche mit über 100 Spezialitäten aus
verschiedenen Ländern. Durchgehend geöffnet von
11.30 bis 24.00 Uhr.

Restaurant Druckspiegel – am Königsplatz

Urgemütliches kleines Restaurant im Herzen der Stadt
direkt neben Kaskade-Kino am Königsplatz. Preis-
günstige und schnelle Bedienung von 11 Uhr bis
1 Uhr nachts – durchgehend warme Küche.

Café-Restaurant Däche

Das Haus gepflegter Gastlichkeit.
Obere Königsstraße 4. Ruf 1 37 61

Weinstuben St. Elisabeth

Gastronomische Leistungen mit Niveau.
Reichhaltige Speisekarte mit Gerichten für jedermann.
Oberste Gasse 6 (1 Minute vom Fridericianum).
Ruf 3 00 61

Kaufhof Restaurant-Café

Obere Königsstraße 31, II. Etage.
Schnellimbiss im Basement.
Geschäftszeit 9.00–18.00 Uhr durchgehend.

Gaststätte Restaurant „Königskeller“

Am Königsplatz – Ecke Karlstraße. 2 Minuten vom
documenta-Center. Durchgehend warme Küche –
ab 10.00 Uhr morgens geöffnet. Im Ausschank
Martini Meisterpilsener.

Gaststätte Einbecker Faß

zünftige Speisen und köstliches Naß!
Inh. J. Küter. 35 Kassel, direkt am Hauptbahnhof
im Hotel Vaterland. Ruf 1 46 68

Stadhallen-Restaurant – Fr.-Ebert-Str. 152

Das gepflegte Restaurant im Westen der Stadt in der
Stadhalle. Preiswerte Tagesgerichte, internationale
Spezialitäten, schnelle Bedienung.
Viele kostenlose Parkplätze. Telefon 7 44 44

Park-Hotel Hessenland

Obere Königsstraße 2, am Rathaus
Telefon Nr. 1 49 74–76

Schnellimbiss-Restaurant „Am Druselsturm“

Inh.: J. Pados. Druselplatz 2.
Durchgehend geöffnet von 10.00 bis 24.00 Uhr.

Hotel Schäferberg – Restaurant

Kassel-Espenau – am Stadtrand von Kassel an der
B 7 und B 83 in Richtung Flugplatz Kassel-Calden.
Ruhig am Walde gelegen. 1 km von Schloß Wilhelms-
thal. Behaglich moderne Zimmer einschl. Frühstück
ab DM 16,00 Endpreis. Telefon 0 56 73 / 8 00

Filou – Omas gute Stube im Schäferberg

täglich von 20 bis 4 Uhr geöffnet. Ein sehr nettes
kleines Lokal im Hotel Schäferberg an der Bundes-
straße 7 und 83 in Richtung Flugplatz Caldén. Netze
Leute – sich wohlfühlen und keine Bar-Preise.
Telefon 0 56 73 / 8 00



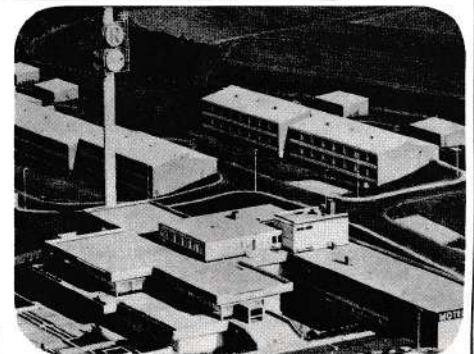
MOTEL-CENTER KIRCHHEIM

DEUTSCHLANDS ZENTRALSTER TAGUNGSORT



- Direkt an der BAB Nord-Süd
- Tagungsräume bis 150 Personen
mit kostenlosem technischen Zubehör
- 350 Pkw-Parkplätze, Gelände für Großmaschinen-
vorführungen und Ausstellungen
- 9 Fahnenmasten für firmeneigene Sechsmeter-
banner und Transparente
- 140 Zimmer, Dusche/Bad/WC/Selbstwähltelefon und
teilweise Zimmerbar, 260 Betten
- Hallenbad/Sauna ab Herbst 1972
- Erholungs-Zentrum im Luftkurort
- 24 Stunden Motel- und Restaurant-Non-Stop-Service

D-6431 Kirchheim ☎ 06625-631 Tx 04-93337



TANZ · ROMANTIK · UNTERHALTUNG

LÖWENBURG- CASINO

im **HOTEL REISS** am Hauptbahnhof

Immer ein netter Abend. Die moderne Unterhal-
tungsgaststätte im alten Burgenstil garantiert stets
einen angenehmen Aufenthalt.

Faßbierbar und Steakbar für Hobbyköche

Im gleichen Hause:

RESTAURANT „Alt Kassel“
RESTAURANT „Hessenklause“
RESTAURANT „JÉROME“

GEPFLEGTE GASTLICHKEIT *
ANGENEHME ATMOSPHÄRE *
AUSGEZEICHNETE KÜCHE
RÄUME FÜR VERANSTALTUNGEN

Im Hotel

Holiday Inn®

fühlen Sie sich wie zu Hause

- Rustikales Restaurant mit Cocktail-Bar
- Internationale Gerichte · Biere vom Faß
- Konferenz- und Veranstaltungsräume
- Hallenschwimmbad und Sauna
- 150 Zimmer mit Farbfernseher
- Bad, Dusche und WC für jedes Zimmer
- Kostenlose Unterbringung der Kinder
unter 12 Jahren im Zimmer der Eltern



Holiday Inn®

35 Kassel, Heiligenröder Str. 61
Telefon (0561) 5 21 51

Fachausdrücke

A

ABC-Kunst – siehe Minimal-art

Abstrakter Expressionismus – siehe Tachismus

Acryl – Kunststofffarben, die ursprünglich für die Anstrichtechnik bestimmt waren, inzwischen aber einen so hohen Standard erreicht haben, daß sie statt Ölmalerei auch in der Kunst angewendet werden. Sind mit Wasser anzurühren, aber trocken wasserunlöslich, vergilben nicht oder kaum.

Aktionsraum – Gründung der Münchner Maler Gulden, Nemetschek und Madelung als Galerie für Aktionskunst, seit Oktober 1969

Assemblage – verschiedene Materialien, zu einem Bild oder einer Plastik zusammengefügt. Früheste Assemblagen von Kurt Schwitters und Hannah Höch (1919/20)

B

Bauhaus – von Walter Gropius (1883–1969) in Weimar 1918 gegründet als handwerklich-künstlerische Schule ohne Ständedünkel und verschwommene Ideologien. Versuch, die Einheit der Künste unter Vorrang der Architektur wiederherzustellen. „Meister“ am Bauhaus: u. a. die Maler Feininger, Klee, Schlemmer, Kandinsky, Moholy-Nagy, Itten, Mücke, Albers, Drexel. 1925 Übersiedlung nach Dessau, 1930 übernimmt Mies van der Rohe die Leitung. 1932 nach Berlin verlegt, 1933 von den Nazis aufgelöst. „New Bauhaus“ in Chicago von Moholy-Nagy gegründet. Die Idee wurde schon in den zwanziger Jahren in Budapest („Budapester Bauhaus“, 1928 von Bortnyik gegründet) und in Italien (Gruppo di Como) aufgegriffen. Der Ausbildungsgang, besonders der Vorkurs, wurde modifiziert später für fast alle Kunstschulen und Akademien Vorbildlich und veränderte die bisherige starre Struktur der Kunstausbildung.

C

Cinema verité – halbdokumentarische Form des Films, entwickelt in Frankreich während der fünfziger Jahre. Eingefangen werden soll die direkte, unverfälschte Wirklichkeit, ohne

Stellungnahme durch den Regisseur oder künstlerischen Gestalter. Szenen werden, mit Schauspielern oder Laien, ähnlich nachgespielt, wie sie stattgefunden haben, Umfragen und Interviews gehören in die Handlung. Hauptvertreter in Frankreich: Chris Marker, Alain Resnais, Joan Rouch, in England („Free Cinema“): Karel Reisz, Tony Richardson, USA („New American Cinema“): Rogosin, Leacock, Shirley Clarke, Brasilien: Glauber Rocha. Die französische Bezeichnung ist eine Übersetzung des russischen Begriffs „Kino Prawda“, der während der Revolution geprägt wurde. Elemente des Cinema verité sind längst in den allgemeinen Spiel- und Fernsehfilm eingegangen.

Collage – Klebebild. Erfunden wahrscheinlich von Braque, der seinen Bildern Papierteile („papiers collés“) beifügte, aufgegriffen von Picasso, seit 1912. Siehe auch Fotomontage.

Concept-art – auch Ideenkunst oder „Kunst im Kopf“. Die Künstler entwerfen theoretische Konzepte, die nicht ausgeführt zu werden brauchen. Lawrence Weiner: „Was wichtig ist an der Kunst, ist die Idee“ – sie soll in möglichst reiner Substanz erhalten bleiben. Eine der ersten Konzepte: Moholy-Nagys Versuch, um 1940 in Chicago „Kunst per Telefon“ zu vermitteln.

D

Dada – ursprünglich literarische Bewegung, entstanden aus den pazifistischen Impulsen in der neutralen Schweiz während des ersten Weltkriegs. Hugo Ball gründete mit dem Rumänen Tristan Tzara, Richard Hülsenbeck und Hans Arp das „Cabaret Voltaire“ im Februar 1916, zu dem auch eine Kunstgalerie gehörte. Hülsenbeck übertrug den Funken noch im ersten Weltkrieg 1917 nach Berlin (Baader, Hausmann, Grosz, Heartfield, Höch): im Gegensatz zu den „schönen Künsten“, die Völkermord nicht verhindern konnten, wollte man nun eine „Anti-Kunst“ sowohl in der Literatur (Lautgedicht) als auch in der bildenden Kunst (Fotomontage). Auftritte in Form einer Mischung aus Kabarett und Happening. Der Name wurde durch Zufall im französischen Larousse-Wörterbuch gefunden. Ausgangspunkt ist dennoch die deutsche Sprache. Hülsenbeck: „Dada war Protest gegen die deutsche ‚Innerlichkeit‘, die wir zerstören wollten; wir waren gegen Kultur, weil diese nur dazu diente, Kriege zu verschleiern.“ In New York ähnlicher Impuls durch Duchamp („Ready-made“) und eine Gruppe um die Zeitschrift „291“ (Stieglitz, Man Ray, Picabia). In Köln: Gruppe um Max Ernst, in Paris um Breton und Aragon. Im Sommer 1922 Treffen aller Gruppen in Tirol, auf dem sich unüberwindliche Gegensätze herausstellen. Dada löst sich auf – aus der Anti-Kunst wird wieder Kunst. Der Protestimpuls – einer der wichtigsten, die die Kunst im zwanzigsten Jahrhundert erfahren hat – bleibt bestehen, wird von Pop erneut aufgegriffen.

de Stijl – ursprünglich holländische Zeitschrift, gegründet 1917 vom Architekten J. J. P. Oud und dem Maler Theo van Doesburg, später konstruktivistische Kunstgruppe um Mondrian, die eine sachlich-nüchterne Geometrie dem

verdeckten Pathos der slawisch-russischen Abstraktion vorzog. Ihre strengen Prinzipien wurden von Doesburg als „Neo-Plastizismus“ definiert. Zeitschrift und Gruppe lösten sich 1928 auf. „De Stijl“ unterstützte die Dada-Bewegung.

E

Environment – Gestaltung ganzer Räumlichkeiten durch den Künstler, wobei die verschiedensten Materialien (Möbel, Erde, Stein, Puppen, Radio- und Fernsehapparate) einbezogen werden können (Kienholz, Oldenburg, Rosenquist, Segal, Beuys, Vostell).

F

Fluxus – Versuch, auf internationaler Basis Dada-Tendenzen wieder aufzugreifen und zugleich die Grenzen zwischen den Künsten (Musik, Theater, bildende Kunst) und zwischen Künstler und Publikum aufzuheben. Früheste Aktionen dieser Art vom Komponisten John Cage, Mitte der fünfziger Jahre, und der japanischen Gutai-Gruppe in Osaka. In USA: Allan Kaprow, Claes Oldenburg, in Paris: Yves Klein, in Deutschland: „Verschimmelungsmanifest“ von Hundertwasser und Brock. Aus Fluxus entstand das Happening (Kaprow, Vostell, Dine, Rauschenberg, Brown, Paik). Anregungen gingen ans Theater (Living Theatre), Ballett (Merce Cunningham) und die bildenden Künste (Aktionskunst, Prozeß-art).

Fotomontage – von Dada in Berlin entwickelt, um 1919. Vorprägung, das heißt bereits publiziertes Bildmaterial wird zerschnitten und zu neuen Zusammenhängen aneinandergefügt. Politisch von Grosz und Heartfield benutzt, ästhetisch-künstlerisch von Baader, Hausmann, Höch, Schwitters. Wiederaufgegriffen von Richard Hamilton 1957 – die Fotomontage wird durch ihn zum allgemeinen Stilmittel auch für die Pop-art.

Frottage – Durchreibung. Von Max Ernst 1925 in einem Hotelzimmer an der französischen Atlantikküste entdeckt, als er die Holzmaserung des Fußbodens festhielt, indem er ein Blatt Papier darauflegte und mit einem Graphitstift darüberfuhr.

H

Happening – „Geschehnis“: Maler „malen“ statt mit Farben mit Aktionen (siehe Fluxus), wobei sich das Publikum beteiligt. In den USA seit 1957 von Allan Kaprow, in Europa von Wolf Vostell, Jean-Jaques Lebel, Yves Klein und anderen zu einer eigenen Kunstform entwickelt. Wiener Happening-Aktionen (Mühl, Nitsch) erregten durch ihre sexuellen Bezüge häufig Entrüstung und sogar Verurteilungen der Happeningisten zu Gefängnis.

Hard-edge – siehe Post Painterly Abstraction

documenta

documenta-
Katalog
800 Seiten
740 Abb.
davon
80 farbig
Preis
DM 65.-

Kassel
30. Juni
bis
8. Oktober
1972



Galerie Lometsch 35 Kassel Kölnische Straße 5

Internationale Graphik für Sammler
Phantastischer Realismus, Neuer Realismus, Konstruktivismus, Abstrakter Expressionismus

Ackermann Albers Antes
Bayrle Bellmer Berges Bill
Böttger Brauer Bremer Bubenik
Chillida Dali
Eggers HM Erhardt
Friedlaender Frohner Fuchs
Gäfigen Geiger Grieshaber
Hausner Hrdlicka Hutter
Hundertwasser Janssen Jones
Kampmann Kausch Kerg Korab
Lausen Lehmden Lenk
Mack Marini Meckseper
Nagel Nöfer
Pflahler Quinte Reichert
Sovák Schlotter Schultze
Schumacher Schwartz Steffek
Uecker Vasarely Voth
A. Paul Weber Winter
Wintersberger Wittenborn
Wunderlich u.a. Ständig: Pravoslav Sovák Roger Platiel Helga Kaiser

Galerie Thomas München

Maximilianstraße 25, Tel. 08 11 / 29 55 17

Galerie Reckermann Köln

Albertusstraße 50, Tel. 02 21 / 21 20 64

Kunst 33704 Kassel

Kurhausstraße 7, Tel. 05 61 / 3 37 04

stellen gemeinsam aus im

CVJM-Haus (Hospiz) Kassel Wolfsschlucht 21

täglich von 9.30-20.30 Uhr vom 29.6.-29.9.1972

Einmalig in Kassel

VOLKSKUNST AUS CA. 40 LÄNDERN
RARITÄTEN FÜR ANSPRUCHSVOLLE

Typische Erzeugnisse aus:

Bolivien, Peru, Guatemala, Columbien, Brasilien, Argentinien, Indien, Japan, Nepal, China, Thailand, Philippinen, Hongkong, Türkei, Spanien, Ägypten, Ghana, Tunesien, Niederlande, England, UdSSR, Syrien, Marokko, Algerien, Frankreich, Italien u. s. w.

Der fremdländische Reiz wird Sie begeistern

Pavillon der Spezialitäten

GESCHENK DICKMANN · KASSEL
KURT-SCHUMACHER-STR. 27 / HANSAHAUS

100 Tage-Galerie

Niederstein bei Kassel
(während der documenta 5)

30. 6. - 8. 10. 1972 täglich, außer Montag, 14 - 19 Uhr
oder nach telefonischer Vereinbarung.
3501 Niederstein - Kasseler Pfad 4 - Tel. 05624 / 725

TINE HEILMANN
Magnet-Objekte

ULTZ VON KANITZ
Malerei, Grafik

THIJS
VAN KIMMENADE
Stahlplastiken

Man sollte die documenta nicht überschätzen

edition
staeck

D-69 Heidelberg 1
Postfach 471 D
Ingrimstraße 3
Telefon (06221) 24753

Anatol
Beuys
Böhmler
KP Brehmer
Broodthaers
Canogar
Christo

Dias
Distel
Equipo Cronica
Eggenschwiler
Filliou
Dan Graham
Heerich

Kounellis
Masi
Minnich
Palermo
Panamarenko
Polke
Rinke

Rot
Schwegler
Spadari
Spoerri
Staeck
Vautier

Originalgrafik und Objekte zu ungewöhnlich günstigen Preisen. Bitte fordern Sie unverbindlich Prospekte an.
Prints and objects at unusually low prices. Please send for prospectus.

I

Informel – siehe Tachismus

K

Kinetik – bewegliche Kunst. Plastik wird durch Luftzug (Calders „Mobiles“) oder Elektromotoren angetrieben. Frühe Formen schon im Bauhaus (Moholy-Nagy) und von Duchamp („Rotor-reliefs“) entwickelt.

Konstruktivismus – Kunst, die nicht impulsiv-ästhetisch, sondern montagehaft-überlegt hergestellt wird. Besonders in Ost-Europa ausgeprägt (Gabo, Pevsner, Tatlin, Moholy-Nagy, Malewitsch), im ersten Weltkrieg von Holland aufgegriffen (de Stijl). Bedeutendster Maler: Mondrian. Auch das Bauhaus zeigte zuweilen konstruktivistische Tendenzen. Auf dem Konstruktivismus beruhen Hard-edge und Op-art.

Kritischer Realismus – im Zuge der Pop-art in den sechziger Jahren einsetzender Realismus in der Malerei, der sich zunehmend auch kritisch äußert, häufig mit den Stilmitteln der Fotomontage. Im engeren Sinn: Gruppe um die ehemalige Selbsthilfe-Galerie „Großgörschen“ in Berlin (1964–67): Baehr, Berges, Diehl, Petrick, Sorge, von Arnim und andere.

L

Land-Art – nachdem die Künste über die Begrenzungen von Tafelbild und Skulptur hinauswuchsen (siehe Environment), strebten sie jetzt großräumige Veränderungen der Landschaft, der Erdoberfläche oder im Meer an. Auch sollten natürliche Prozesse – wie Wachstum und Vergehen, aber auch chemische Umsetzungen – integriert werden. „Land-Art“ wurde einer breiteren Öffentlichkeit zuerst von der Fernsehgalerie Gerry Schum 1969 im Ersten Deutschen Fernsehen vorgestellt.

M

Magischer Realismus – siehe Neue Sachlichkeit

Merz – Kurt Schwitters wird zum Dadaismus gerechnet, obwohl er – ein enger Gefährte Dadas und de Stijls – sich selbst besonders von den Berliner Dadaisten fernhielt. Er wollte eine betont unpolitische Kunst, die er darum „Merz“ nannte. Das Wort fand er beim Herstellen einer Collage, als er eine Anzeige der Commerzbank zerschnitzelte und dieses Restwort in der Hand behielt. MERZ ist Dada mit Humor statt Satire, mit Poesie im Hintergrund statt gesellschaftlichem Engagement.

Minimal-art – wurden die Anregungen der konstruktivistischen Russen Tatlin, Rodtschenko, Malewitsch und Gabo von den Holländern

um Mondrian und Vantongerloo konsequent zu Ende gedacht und zu Ende geführt, so setzte die in den sechziger Jahren in den USA entstandene Minimal-art wieder bei de Stijl an. Mit einfachsten formalen Elementen soll ein Höchstmaß an Wirkung und Wirksamkeit auf die Gesellschaft erreicht werden. „Minimal“ – eine Formulierung von Richard Wollheim – versteht sich als gesellschaftskritisch und will mit ihren lapidaren Kunstäußerungen die Umwelt beeinflussen und verändern. Der herkömmliche „Kunst“-Wert ist auf ein Minimum reduziert, dafür werden Grundformen aus Geologie, Physik und Chemie in das Formenreservoir von Bildhauerei und Environment aufgenommen. Minimal wird mitunter auch als ABC-Kunst, Primary Structures, Cool School, Serielle Kunst oder Nachkubistische Plastik bezeichnet.

Monochromie – Bilder in einer einzigen Farbe bei Yves Klein (1928–1962), der sich auch „Yves le Monochrome“ nannte, vorzugsweise in Blau oder Gold.

Multiple – Industriell vervielfältigter Entwurf (Bild, Siebdruck, Kunststoffplastik) in häufig beliebig hoher Auflage.

N

Neue Sachlichkeit – ein 1923 von G. F. Hartlaub, dem damaligen Direktor der Mannheimer Kunsthalle, geprägter Begriff für eine Richtung der Malerei, die – als Reaktion auf den „verzerrenden“ Expressionismus – die Dingwirklichkeit der Figuren und Gegenstände überbetonte. Hauptvertreter in Deutschland: Kandolt, Mense, Radziwill, Schrimpf, Scholz, zeitweilig auch Dix, Grosz, Beckmann. Der Münchner Kunsthistoriker Franz Roh fand einen zweiten Begriff für das gleiche Phänomen: „Magischer Realismus“. In Italien wurde die Richtung „Valori Plastici“ genannt, nach einer gleichnamigen Kunstzeitschrift, die 1918 von Mario Broglio gegründet wurde. Sie beeinflusste nicht nur die Neue Sachlichkeit, sondern auch den Surrealismus.

Nouveau Réalisme – französische Stilrichtung, die schon vor der englischen Pop-art an Dada anknüpfte und besonders die Material-Assemblage pflegte: Yves Klein, Cesar, Tinguely, Christo, Niki de Saint-Phalle und andere.

O

Objet-trouvé – Fundstück aus dem Alltag, das so, wie es ist, ins Kunstwerk übernommen wird. Schwitters benutzte Straßenbahnfahrtscheine, Zeitungsfetzen, Fahrradfelgen und viele andere Gegenstände als objets-trouvés, indem er sie seinen Bildern einverleibte.

Op-art – Zeichnung und Malerei, die in strenger Geometrie verläuft und dabei die Struktur des menschlichen Auges ausnutzt – eng nebeneinander verlaufende Linien, die sich krümmen oder ballen, vermitteln dem Auge, das eigenmächtig respondiert, irrealer Bewegungsvorgänge. Larry Poons hat auch

Bilder gemalt, bei denen auf monochromer Fläche verschiedenfarbige Punkte in solchen Abständen verteilt wurden, daß sich in der menschlichen Retina die Farben der Punkte je nach Blickrichtung verwandeln und in Komplementärfarben umschlagen. Die entscheidende Ausstellung dieser Richtung, „The Responsive Eye“, gestaltete William C. Seitz 1965 im New Yorker Museum of Modern Art.

P

Pop-art – das Wort fand der englische Kritiker Lawrence Alloway auf einer Fotomontage, die Richard Hamilton für eine Ausstellung in der Whitechapel-Gallery, London, geklebt hatte. Der Name der Ausstellung: „This is tomorrow“, 1957. Die kühne Prophezeiung („So wird es morgen sein“) erwies sich als richtig – in Reaktion auf die damaligen voll-abstrakten Tendenzen entstand mit dieser Ausstellung die englische Pop-art. Sie basierte auf jenen Reklame- und Konsumwerbungen, die visuell den Großstadtag bestimmen. Pop nimmt diese Dinge gleichsam als „Ready-mades“ und überträgt sie – nicht unkritisch, wohl aber optisch konform – in die Kunst. In England neben Hamilton: R. B. Kitaj und Jim Dine, zwei in London lebende Amerikaner, Allen Jones, David Hockney, Joe Tilson, Eduardo Paolozzi und andere. Gleichzeitig wurde Pop in New York ein zweites Mal geboren. Ähnlich wie Hamilton verwandte Robert Rauschenberg in seinen „Combine Paintings“ Elemente des Werbealltags, Jasper Johns das Emblem der amerikanischen Fahne, Robert Indiana die Zahlen- und Buchstaben-schablonen von Industrieerzeugnissen. Roy Lichtenstein gliederte den Comic-strip, Andy Warhol das aktuelle Foto (Marilyn Monroe, Campbell's Suppenbüchsen) in die Pop-art, die auch in Frankreich (siehe Nouveau Réalisme) Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre eine Weile zur vorherrschenden Kunstrichtung wurde. Pop-art in Deutschland: Werner Schreiber, Peter Brünig, Wolf Vostell, Lambert Maria Wintersberger („Cosmetic Art“ und, später, „Verletzungen“), Werner Berges und andere. Eine besondere Rolle spielt der amerikanische Bildhauer Georges Segal, der Menschen in Gips abgießt und sie in natürliche Environments stellt: der Mensch als Ready-made.

Post-Painterly Abstraction – „Nachmalerische Malerei“, Malerei aus der reinen Farbqualität und Farbquantität heraus. Besonders gepflegt zwischen 1955 und 1965 von der Washington School (Morris Louis, Kenneth Noland, Ellsworth Kelly). Hieraus entwickelte sich die „Hard-edge“-Malerei, die das freie Farbspiel in großen Formaten wieder in strenge geometrische Formen – harte Ecken – bannte.

Primary Structures – siehe Minimal-art

R

Ready-made – „Vorgefertigter“ Gebrauchsgegenstand, den ein Künstler mit nur geringen Veränderungen oder unverändert übernimmt. Die ersten „Ready-mades“ stellte Marcel Duchamp 1913 in New York in die Galerien,



Edition Merian

Unser Programm 1972

Kunst des 20. Jahrhunderts

Die EDITION MERIAN ediert handsignierte
Druckgraphiken namhafter Künstler wie:

UECKER	GEIGER	WALTER
MACK	QUINTE	SCHREITER
PIENE	SUNDHAUSSEN	BUCHHOLZ
PFAHLER	DÄNIKER	SCHUMACHER
LENK	DAHMEN	SOTO

Bitte fordern Sie gratis unseren farbigen Katalog an:

Name: _____

Ort: _____ Datum: _____

EDITION MERIAN

415 Krefeld, Richard-Wagner-Straße 8-12
Telefon 02151/59232

MODERNES ANTIQUARIAT

Collagen aus sechs Jahrzehnten.

Ausstellungskatalog Frankfurter Kunstverein 1968.
59 S. Text u. 147 Taf. Kt. **DM 3.50**

Bernard Dorival: L'École de Paris.

Nationalmuseum der Modernen Kunst.
320 S. mit 123 Farbtaf. u. 189 Abb. Ln.
statt DM 19.80 nur DM 9.80

Pablo Picasso: Werke und Tage.

Eine photographische Studie von E. Quinn.
276 S. mit 282 Fotos, davon 52 in Farben. Hldr.
statt DM 82.— nur DM 39.80

Annette Vaillant: Bonnard.

Mit Beiträgen von J. Cassou, R. Cogniat u. H. R. Hahnloser.
232 S. mit 224 Abb., davon 52 in Farben. Ln.
statt DM 98.— nur DM 56.—

Denys Sutton: James M. Whistler.

Gemälde, Aquarelle, Pastelle u. Radierungen.
204 S. mit 129 Taf., davon 19 farbig. Ln.
statt DM 42.— nur DM 22.80

Paul Wescher: La Prima Idea.

Die Entwicklung der Ölskizze von Tintoretto bis Picasso.
132 S. u. Bildteil mit 70 Abb. Ln. **statt DM 32.— nur DM 15.80**

Jan Lauts: Carpaccio.

Gemälde und Zeichnungen. Gesamtausgabe.
318 S. mit 260 Abb., davon 18 in Farben. Ln.
statt DM 48.— nur DM 24.—

NEUWERK-BUCHHANDLUNG, 35 Kassel-W.,
Heinrich-Schütz-Allee 35 / Telefon 30015

XXIII. Internationales Heinrich Schütz-Fest in Kassel und Marburg— Kasseler Musiktage

30. September bis 4. Oktober 1972

Schirmherr Bundespräsident Dr. Gustav
W. Heinemann

Eröffnungskonzert mit dem Nederlands Vocaal
Ensemble, den Prager Madrigalisten und der Span-
dauer Kantorei
(Werke von Schütz, Gabrieli und Antoniou — Ur-
aufführung)

Ökumenischer Gottesdienst
(Spandauer Kantorei — Burkhard, Messe)

Psalmkonzert der Kantorei an St. Martin und
des Vokalensembles Kassel
(Werke von Schütz, Bach, Distler, Penderecki,
Schmidt, Strawinsky u. a.)

Konzert der Prager Madrigalisten
(Weltliche Madrigale der Schütz-Zeit)

Konzert des Nederlands Vocaal Ensemble
(Werke von Weill, Penderecki, Kelterborn u. Klebe)

Konzert des Marburger Bachchors
(mehrchörige Werke von Gabrieli, Monteverdi u.
Schütz)

Sinfoniekonzert des Staatstheater-Orchesters Kas-
sel (Werke von Kl. Huber, Bialas und Bruckner)

Orgelkonzert (Michel Chapuis, Paris, spielt Werke
von Sweelinck, Titelouze, Muffat, Bruhns u. a.)

Kammermusik mit dem Concentus musicus Wien
(Schütz, Symphoniae sacrae u. a.)

Konzert des Süddeutschen Madrigalchors
(Schütz, Psalmen; Verdi, Quattro pezzi sacri)

Claudio Monteverdi, Orfeo — konzertante Auffüh-
rung (Vokalsolisten, Monteverdi-Chor München,
Kammerensemble Münchener Instrumentalsolisten)

Vorträge: Thrasybulos Georgiades; Otto Brodke

Ausstellung „Heinrich Schütz und seine Zeit“.
Bilder, Drucke, Handschriften, Instrumente, Doku-
mentation

Verkaufsausstellung von Noten, Büchern und
Schallplatten

**Ausführlicher Prospekt auf Anforderung
von der Geschäftsstelle,
D 3500 Kassel-Wilhelmshöhe,
Heinrich-Schütz-Allee 35**

so das berühmte auf einen Hocker montierte Fahrrad-Vorderrad, einen Flaschentrocken- ständer, einmal sogar – unter erheblichen Protesten – ein Urinoir.

S

Science Fiction – schon seit den zwanziger Jahren erscheinen in den USA Magazine und Bücher mit phantasievollen Zukunftsgeschichten, in denen die utopische Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts (Jules Verne, H. G. Wells, Hans Dominik, George Orwell, Aldous Huxley) in wissenschaftlich-technischen Details noch übertroffen wird. Roboter und Raumschiffe streifen durch ferne Galaxien und erleben phantastische Abenteuer. Hauptautoren: Ray Bradbury, Isaac Asimow, R. A. Heinlein. In Deutschland hat auch Uwe Bremer, der phantastische Grafiker, Science-Fiction-Geschichten seinen Zeichnungen nacherzählt („Vierte Dimension“).

Siebdruck (Serigraphie) – grafische Vervielfältigungstechnik, die aus den USA nach dem zweiten Weltkrieg auch in Europa eingeführt wurde, ursprünglich wohl eine fernöstliche Methode. Auf einer Druckform werden mit Schablonen alle zu bedruckenden Flächen ausgeschnitten. Dann wird ein ursprünglich mit Seide (später auch Nylon oder anderen Kunststoffen) bespannter Rahmen darüber gelegt und mit einem Gummirakel oder einer Walze die Farbe hindurchgedrückt. Das Sieb verhindert ungleichmäßigen Farbauftrag. Kommerziell wird diese Methode besonders für Plakate und den Druck auf Blech oder Holz bei Konsumartikeln genutzt. Besonders seit der Pop-art hat sich die Serigraphie aber auch in den bildenden Künsten eine gleichberechtigte Stellung neben Lithographie und Radierung erobert; sie ist so etwas wie die Lieblingstechnik der sechziger und angehenden siebziger Jahre geworden. Bedeutende Drucker wie Chris Prater (Kelpra-Studio) in London führen für Künstler komplizierte Drucke nach Collagen aus, wie sie von keiner anderen Drucktechnik bewältigt werden könnten. Die Verwendung von Deckfarben sorgt für eine starke Farbwirkung, die durch Leucht- oder Phosphoreffekte verstärkt werden kann.

Soak-stain – „Einfärbetechnik“, von Helen Frankenthaler 1956 entwickelt. Schon der Tachist Jackson Pollock verwendete für seine Trüffelbilder (siehe Tachismus) ungrundierte Leinwand. Auch Helen Frankenthaler läßt Farben über unpräpariertes Leinen laufen, so daß sich kein direkter Farbauftrag, sondern nur Einfärbungen ergeben. Pollock benutzte sehr dicke Farbmischungen, die Frankenthaler dagegen äußerste Terpentin-Verdünnungen. Morris Louis (siehe Post-Painterly Abstraction) ließ Farbe durch Rinnen laufen, die er aus Wachs aufgetragen hatte. Durch die Soak-stain-Technik ergeben sich zarte- pastellhafte und transparente Farbwirkungen.

Surrealismus – entstanden aus der französischen Dada-Gruppe um Tzara und Aragon. André Breton, das heimliche Oberhaupt des Surrealismus (1896–1966) veröffentlicht 1924 das „Erste Manifest des Surrealismus“. Es propagierte das Wissen von irrationalen, unterbewußten Dingen im Gegensatz zur rationalen Anschauung. Traum und Unterbewußtsein sollten – wie Sigmund Freud es

wissenschaftlich aufgezeigt hatte – nun auch in der Kunst eine Art von „Superwirklichkeit“ erzeugen. Literarisch lief diese Forderung auf ein „automatisches Schreiben“ hinaus, das impulsiv in Assoziationen vor sich ging und jede Kontrolle durch den Intellekt ausschloß. Auch Maler haben es „automatisch“ versucht, so André Masson, der aus unbewußten Linien Bilder malte (und der später, in der amerikanischen Emigration während des zweiten Weltkriegs, dem Tachisten Pollock die Trüffeltechnik beigebracht haben soll). Max Ernst, der ehemalige Dadaist, schuf die Technik der Frottage (= Durchreibung), die von Strukturen ausgeht, die sich ergeben, wenn man etwa Holzmaserungen durch Bleistiftschraffuren auf ein Blatt Papier überträgt. Stärker wurde die surrealistische Malerei allerdings von den italienischen Malern der „Pittura Metafisica“, besonders Giorgio de Chirico, beeinflusst, der Traumvorgänge sehr realistisch, fast schon im Stile der gleichfalls von ihm beeinflussten Valori Plastici (siehe Neue Sachlichkeit) ins Bild übertrug. Maler wie Salvador Dalí – der freilich bei einem der vielen Krähe um Breton aus dem Kreis der Surrealisten schon 1929 ausschied – bevorzugten einen exakten alt-akademischen Naturalismus, wie er im krassen Gegensatz zur Unwirklichkeit der dargestellten Vorgänge steht. Weitere bedeutende Maler des Surrealismus: der Franzose Tanguy, der Spanier Miró, der Engländer Sutherland, die Belgier Magritte und Delvaux, der farbige Kubaner Wifredo Lam; unter den Bildhauern ragt der Italo-Schweizer Giacometti, unter den Zeichnern der Österreicher Kubin hervor. Der engere Kreis um Breton löste sich schon in den dreißiger Jahren auf. Der Stil blieb über alle politischen und stilistischen Wandlungen hinweg lebendig und hat die verschiedensten Kunstrichtungen angeregt und oft sogar unterlaufen.

Symposion – als „Symposion Europäischer Bildhauer“ vom Wiener Karl Prantl zunächst in einem Steinbruch in St. Margarethen im östlichen Burgenland 1959 ins Leben gerufen. Die Idee war, daß Bildhauer unter freiem Himmel gemeinschaftlich – aber nicht in kollektiver Arbeit – Plastiken aus Stein schaffen, die landschaftliche Elemente einbeziehen. In St. Margarethen wurden mehrere Symposien abgehalten, 1961 folgte ein Eisen-Symposion in Kapfenberg (Österreich) und im gleichen Jahr ein Stein-Symposion in Kirchheim bei Würzburg. 1961–63 trafen sich internationale Bildhauer in Berlin auf dem Platz der Republik vor dem alten Reichstagsgebäude unmittelbar an der eben gezogenen DDR-Mauer. 1964 in der Tschechoslowakei, 1965 in Pasadena im US-Staat Kalifornien dehnten Symposions-Künstler ihre Arbeit auch auf andere Materialien (Kunststoff, Bronze) aus. 1963 fand das erste japanische Symposion statt, dem drei weitere, von der Zeitung „Asahi Shimbun“ organisierte, folgten, das größte zur Weltausstellung in Osaka 1970. 1964 stellten Bildhauer in regelmäßigen Abständen Stein-skulpturen an eine neue Wüstenstraße durch den Negew in Israel, 1965 auf einen Berg bei Ruzbach, CSSR, 1968 führten 18 Bildhauer aus aller Welt in Mexiko eine „Straße der Freundschaft“ zu den Olympischen Spielen aus. Die olympische Idee hat sich der des Symposion auch insofern adäquat erwiesen, als vielfach Bildhauer des Kreises um Prantl zu olympischen Arbeiten herangezogen wurden, so der in Paris lebende Yasuo Mizui zur skulpturalen Ausgestaltung des Olympia-Stadions in Tokio von Kenzo Tange (1964) und für eine große Mauer für die Winterspiele in Grenoble (1968).

Syn – deutsche Malergruppe, die eine Synthese aller formalen Tendenzen anstrebt, welche das zwanzigste Jahrhundert hervorgebracht hat. Streng geometrische Gestaltung wird von expressiven Elementen aufgelockert – und umgekehrt. Die Ausstellungsgruppe („Möglichkeiten einer integralen Kunst jenseits der Festlegungen eines Formalismus oder eines Informalismus auf der Grundlage reiner bildnerischer Prinzipien“) bestand bei der Gründung 1965 aus fünf Mitgliedern: Klaus Jürgen-Fischer, Bernd Berner, Rolf-Gunter Dienst, Eduard Micus und dem Engländer Marc Vaux. Sympathisierende Maler wie der Deutsche Arnold Leissler und der Peruaner Jorge Piqueras haben sich der Gruppe zeitweilig angeschlossen. Klaus Jürgen-Fischer und Rolf-Gunter Dienst sind zugleich einflußreiche Kritiker und Redakteure der Zeitschrift „Das Kunstwerk“.

T

Tachismus – von „la tache“, französisch: der Fleck. Das Wort fand der französische Kritiker Michel Seuphor um 1950 für jene Maler, die aus dem surrealistischen Automatismus hervorgegangen waren, ihn aber bis zum Vollabstrakten vorangetrieben hatten. Hauptrepräsentant war der in Frankreich lebende, am Bauhaus ausgebildete deutsche Emigrant Wols (= Wolfgang Schulze, 1913–1951). Unmittelbar nach dem Kriege bildete der Tachismus, auch „informelle Malerei“ oder kurz „Informel“ genannt, die durchaus romantische Abkehr von aller Engagiertheit und politischer Auseinandersetzung, ein Triumph der reinen Farbe in einer von allen Abhängigkeiten formaler Art befreiten Malerei. Hauptvertreter in Frankreich: Hans Hartung, Mathieu, Bissière, Soulages, der Chinese Zao Wou-Ki und die Spanier Tapiés und Saura, in Italien: Vedova, Santomaso, Corpora, Burri; in Portugal: Vieira da Silva; in Deutschland: E. W. Nay, Emil Schumacher, K. O. Goetz, Thieler, Trier. Eine besondere Rolle spielte die nordische Gruppe „Cobra“ (1948–1951 – das Wort ist eine Zusammenziehung von Copenhagen, Brüssel, Amsterdam), die mit leuchtenden Farben und impulsiver Form eine Verbindung von Expressionismus und Surrealismus anstrebte und großen Einfluß in Europa gewann (Jorn, Appel, Alechinsky, Constant, Corneille und andere). In den USA kam die Entwicklung deutlich vom Surrealismus, und zwar aus der Schule der nach Amerika emigrierten Europäer wie Max Ernst und Yves Tanguy. Der Armenier Gorky schrieb visionäre Gesichter abstrakt nieder. Jackson Pollocks „Trüffeltechnik“ – er ließ die Farbe aus durchlöchernten Büchsen auf die am Boden liegende ungrundierte Leinwand tropfen: „Action Painting“, Aktionsmalerei – soll von Max Ernst und André Masson stammen. Zugleich aber macht sich der große Einfluß des gebürtigen Bayern Hans Hofmann (1880 bis 1966) mit seinen expressionistischen Tendenzen bemerkbar, daher auch der in den USA für den Tachismus gebräuchliche Name: „Abstrakter Expressionismus“. Weil sich die Bewegung auf New York konzentrierte, spricht man auch von einer „New York School“, die ihren Höhepunkt Ende der vierziger, Anfang der fünfziger Jahre hatte (de Kooning, Kline, Motherwell, Baziotas, Still, Reinhardt, Rothko). Von Rothko führt ein Weg zur Monochromie, von anderen (Barnett Newman) zur Post Painterly Abstraction und zum Hard-edge. Eine Seitenlinie an der Westküste nimmt kalligraphische Elemente fernöstlicher Herkunft

in den abstrakten Expressionismus auf (Mark Tobey, Jenkins, Sam Francis). In Kanada: Riopelle.

Tafelbild – ein auf einen zweidimensionalen Bildträger (ursprünglich aus Holz, seit dem 15. Jahrhundert auch und sogar vor allem Leinwand) gemaltes Bild. Der Unterschied betraf noch bis vor kurzem den Gegensatz zum Wand-, Decken-, Glas- und Miniaturgemälde. Heute meist im Gegensatz zum raumgreifenden Bild, das plastische Formen aufweist, und zum Environment verwendet.

V

Valori plastici – siehe Neue Sachlichkeit

W

Wiener Schule – auch „Phantastische Malerei“, ein Neo-Surrealismus, der kurz nach dem zweiten Weltkrieg in Wien unter dem Einfluß des französischen Literaten Edgar Jené entstand. Fast alle Vertreter der Wiener Schule sind Schüler des Schriftstellers und Malers Albert Paris Gütersloh (geb. 1887), der an der Akademie der bildenden Künste lehrte. Ein-

zige Ausnahme: Rudolf Hausner. Ein zutreffender Name für diese Richtung wäre auch „Neuer Manierismus“, denn ihre Anregungen bezogen und beziehen die Maler vor allem aus dem Kunsthistorischen Museum und der Wiener Albertina. Die Wiederentdeckung des Begriffs „Manierismus“, der ursprünglich nur für eine bestimmte Periode angewendet wurde (1520–1590), und seine Ausweitung auf „alle künstlerischen und literarischen Tendenzen Europas von der Antike bis heute, die der Klassik entgegengesetzt sind“ (Gustav René Hocke), gab dieser Art von Surrealismus mit ihrer bewußt historisierenden Morbidität das theoretische Gerüst. Neben Hausner: Brauer, Fuchs, Hutter, Lehmden und unzählige andere, insbesondere Scharen von Epigonen nicht nur in Wien.

Z

ZAAZ – Versuch der Publikation von unbegrenzt reproduzierbarer Op-Grafik in Form einer Zeitschrift (1966). Bewußter Verzicht auf das „Original“. Primus inter pares der Berliner Arbeitsgemeinschaft war der Maler Manfred Gräf.

Zebra – Hamburger Malergruppe, die um 1962 zu studieren begann und um 1968 gemeinsam hervortrat. Sie pflegt – mit

individuellen Unterschieden – einen harten Realismus, der sich auf das Foto bezieht und auch die „erstarrten“ Posen der Momentfotografie übernimmt. Die Grenzen zum Surrealismus sind weit geöffnet: Dieter Asmus, Peter Nagel, Nikolaus Störtenbecker, Dietmar Ulrich.

Zero – gemeinsam mit französischen Freunden, vor allem Yves Klein (1928–1962), begannen rheinische Künstler schon Mitte der fünfziger Jahre einen Sturm auf gegen den Tachismus. An die Stelle des strikten Individualismus traten gemeinsame Aktionen, an die Stelle abgezierter Bilder erste Environments und utopische Träume, so Heinz Macks „Sahara-Projekt“, das er später, Ende der sechziger Jahre, mit Hilfe des Fernsehens zu einem Teil realisieren konnte: die Wüste als Ort gigantischer Licht-Stelen war zugleich ein Vorgriff auf die Land-art. Zur Kerntruppe von Zero gehörten Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker, häufige Gäste waren neben den Deutschen Goeppfert, von Graevenitz auch die Italiener Piero Manzoni und Fontana sowie die französischen Nouveaux Réalistes. Als erste Gruppe deutscher Nachkriegskunst fand Zero internationale Anerkennung, besonders 1964/65 in den USA. Sie löste sich konsequenterweise nach dem Gemeinschaftserfolg auf.

Abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des C. Bertelsmann Verlages, München, aus Heinz Ohff, Galerie der neuen Künste – Revolution ohne Programm.

Der Kasseler Kunstverein e.V.

– gegründet 1835 –

zeigt

während des documenta-Jahres 1972

in seinen Ausstellungsräumen Ständeplatz 16

1. 1. - 14. 2. Jahresschau nordh. Künstler
27. 2. - 26. 3. Landschaft – Landschaft
12. 4. - 14. 5. Kalinowski
28. 5. - 10. 7. Walter Pichler *)
26. 7. - 15. 9. Die Moderne in Deutschland *)
25. 9. - 25. 10. Profitopolis *)
1. 11. - 1. 12. Giger

in seiner Studio-Galerie Kölnische Straße 44-46

15. 1. - 26. 2. Fischer, Naujok, Tafelmeyer
18. 3. - 15. 4. Dick und Strub
22. 4. - 31. 5. Raumecken
14. 6. - 22. 7. Monkiewitsch *)
2. 8. - 27. 8. Tripp und Deventer *)
2. 9. - 15. 10. Dressler *)

*) Ausstellungen während der documenta 5. Die Werke von Walter Pichler werden mit Unterstützung des Österreichischen Bundesministers für Unterricht und Kunst gezeigt. „Die Moderne in Deutschland“ steht unter der Schirmherrschaft des Hessischen Ministerpräsidenten Albert Osswald; sie zeigt Aquarelle und Zeichnungen aus hessischen Museen (s. dazu Sonderplakat). Die Ausstellung „Profitopolis“, die Probleme des modernen Städtebaues behandelt, wird gemeinsam mit dem Bund Deutscher Architekten veranstaltet.

documenta- Konzerte

2.-15. Juli 1972, Martinskirche Kassel

Seit geraumer Zeit steht die Kasseler Martinskirche alle zwei Jahre im Mittelpunkt einer Musikwoche: „Neue Musik in der Kirche“. Sehr rasch hat diese Veranstaltungsreihe internationale Beachtung gefunden, und gelegentlich sprach man schon von einer „documenta der neuen geistlichen Musik“. Daher bedarf es wohl keiner besonderen Motivation, wenn der gleiche Veranstalter, die Kantorei an St. Martin in Kassel, anlässlich der documenta 5 eine Reihe von Konzerten mit neuer Musik anbietet. Damit soll keineswegs ein weiterer Versuch unternommen werden, etwa Parallelen in der Entwicklung verschiedener künstlerischer Disziplinen aufzudecken und zu demonstrieren. Dies wäre eher eine Aufgabe für Wissenschaftler denn für praktische Musiker. Vielmehr soll der an moderner bildender Kunst Interessierte die Möglichkeit haben, sich über verschiedene Äußerungsformen in der neuen geistlichen Musik zu informieren. Er soll sie im Kontext zu dem in der documenta Gesehenen hören und darüber sprechen können.

Ähnlich wie bei den Musikwochen „Neue Musik in der Kirche“ sind in den hier angezeigten documenta-Konzerten die zeitlichen, nationalen und konfessionellen Grenzen sehr offen gehalten. Neben Orgelmusik von Schönberg bis Isang Yun oder Improvisationen an vier Orgeln umfaßt das Programm Werke für Schlagzeug in verschiedenen Kombinationen und Kompositionen in vokaler Besetzung. Elektronische, durch Tonband ver-

mittelte Realisationen werden weitere Klang- und damit Ausdrucksmöglichkeiten in der neuen Musik zeigen. Außer den beiden, im Chor und auf der Westempore der Kirche stehenden Orgeln werden noch zwei elektronische Instrumente auf der Süd- und Ostempore die Möglichkeit schaffen, den gesamten Raum in das musikalische Geschehen einzubeziehen.

Die einzelnen Programme sind so disponiert, daß noch Zeit bleibt für einen Kommentar, eventuelle Wiederholung einzelner Stücke und ein anschließendes Gespräch zwischen Komponisten, Interpreten und Hörer. Diaprojektionen einzelner Partituren sollen dem Hörer Einblick in die Struktur der Komposition und in den Vorgang ihrer Interpretation gewähren. Durch verbale, visuelle und akustische Vermittlung soll er ein möglichst komplexes Bild erhalten.

Sonntag, 2. Juli, 20 Uhr

Konzert I

Arnold Schönberg
Sechs Stücke, op. 19
Bengt Hambraeus
Constellationen II
Hans Peter Haller
Klanginformationen
Karlheinz Stockhausen
Gesang der Jünglinge
Klaus Martin Ziegler, Orgel
Tonband

Mittwoch, 5. Juli, 20 Uhr

Konzert II

Siegfried Reda
Servite Domino
Paul Hindemith
Vor der Passion
Pietà
Klaus Huber
In te, Domine, speravi

Olivier Messiaen
L'épouse
Prière exaucée
Verset
Gerlinde Hoffmann, Sopran
Klaus Martin Ziegler, Orgel

Sonntag, 9. Juli, 20 Uhr

Konzert III

Isang Yun
Tuyaux sonores (1. Fassung)
Dieter Schnebel
AMN
Isang Yun
Tuyaux sonores (2. Fassung)
Vokalensemble Kassel
Peter Schumann u. Klaus Martin Ziegler, Orgel

Mittwoch, 12. Juli, 20 Uhr

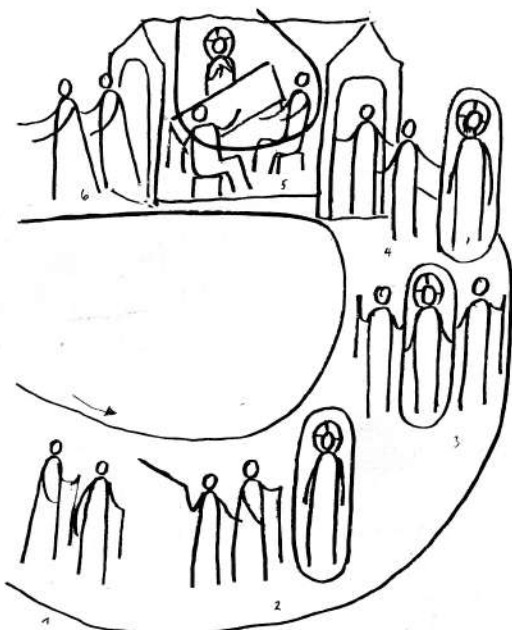
Konzert IV

Jürgen Beurle
Variable Realisationen
Siegfried Fink
Horeb (UA)
Marek Kopelent
Halleluja
Günter Becker
Meteoron
Siegfried Fink, Schlagzeug
Klaus Martin Ziegler, Orgel
Tonband

Samstag, 15. Juli, 20 Uhr

Konzert V

Improvisation
Orgel und Schlagzeug
Pierre Henry
Credo
Xavier Benguerel
Crescendo
Zsigmond Szathmary
Dialog II
**Improvisation
an vier Orgeln**
Josef Michel, Peter Schumann, Zsigmond Szathmary, Klaus Martin Ziegler, Orgel
und Schlagzeug – Tonband



Helmuth Uhrig
Sprechzeichen

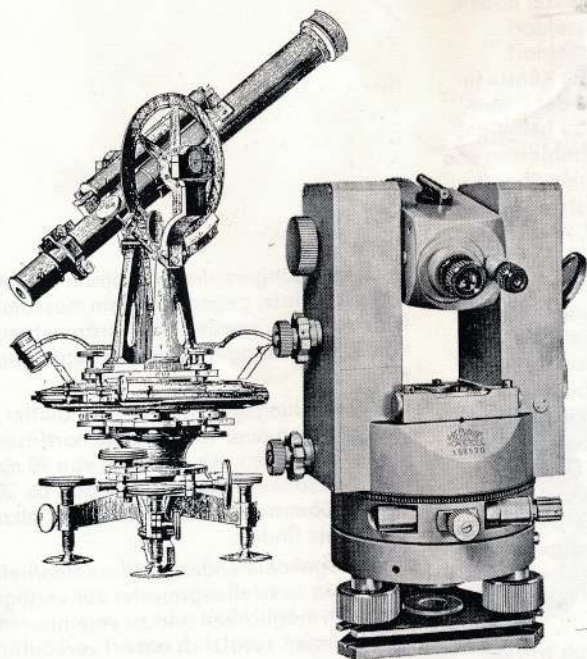
40 Seiten Einführung und 85 Bildtafeln
zur Erläuterung DM 24.-

Sprechzeichen ist der Versuch, mit einfachen, jedermann zugänglichen Zeichen Personen, Tiere, Gegenstände darzustellen und sie im Rahmen einer Erzählung – auch einer biblischen – aufeinander zu beziehen. Diese Technik – vielerorts erprobt – kann überall dort eingreifen, wo die Mittel verbaler Verständigung nicht ausreichen.

Johannes Stauda Verlag Kassel

**BREITHAUPT
KASSEL**

1762 - 1972



F. W. BREITHAUPT & SOHN

FABRIK GEODÄTISCHER INSTRUMENTE · GEGRÜNDET 1762
35 Kassel, Adolfstr. 13 · Fernruf (0561) 13042/43 · Telex 0992258

GUTE DRUCKSACHEN SIND *die beste Werbung*

GESCHÄFTSDRUCKSACHEN
FÜR HANDEL, GEWERBE,
INDUSTRIE UND BEHÖRDEN
MEHRFARBENDRUCKE
KUNSTDRUCKE
BÜCHER
ZEITSCHRIFTEN

EDLE SCHRIFTEN · GESCHMACKVOLLE AUSFÜHRUNG
ENTWÜRFE IM EIGENEN HAUS · FACHGERECHTE BERATUNG



**BÄRENREITER
DRUCKEREI**

KARL VÖTTERLE KG

KASSEL-W. · HEINRICH-SCHÜTZ-ALLEE 29-37 · FERNRUF 30011-17

BUCHDRUCK · OFFSETDRUCK · BUCHBINDEREI

**HENSCHEL Lokomo-
tiven, Getriebe und
Achsen, Formteile,
HENSCHEL Diesel-
motoren, Flughafen-
technik.**

RHEINSTAHL
Transporttechnik



RHEINSTAHL AG Transporttechnik

D 35 Kassel
Henschelstraße 2



Maßarbeit in Stahl

Studio Kausch

Kassel, Friedrich-Ebert-Straße 167
Forum für Kunst und Visuelle Kommunikation
Öffnungszeiten: Montag-Samstag, 16-19 Uhr
Ausstellungsprogramm des Studio Kausch
während der documenta 5

16. 6.-28. 6. in Raum 1+2

Klaus Warmuth, Neue Bilder, Malerei, Grafik
Werner Kausch, Bildtafeln zur technischen Semantik

29. 6.-20. 7. in allen Räumen

Winfred Gaul, Farbobjekte, Signalbilder, Grafik

21. 7.-24. 8., 1. Ausstellung

Avantgarde in Belgien in Mitarbeit der Galerie New Reform aus Aalst, Belgien. Eröffnung durch den Kulturattachée der Belgischen Botschaft in Bonn: Dr. De Buck

2. Ausstellung

New Reform retrospektiv, Schwerpunkt: Concept-art

24. 7.-5. 8.

Thijs van Kimmenade, Plastik, Objekte, Zeichnungen

7. 8.-19. 8. in Raum 1

Peter Zweifel, Semantische Plastik

25. 8.-5. 9. in Raum 1

Karl Oskar Blase, Malerei, Grafik

6. 9.-13. 9. in Raum 1

Erhard Christiani, Funktions-Objekte

15. 9.-14. 10. in allen Räumen

Floris-Michael Neusüss, Experimentelle Fotografie

In der Filmabteilung der documenta wird unter **open screening** der 16 mm-Farbfilm **Technische Semantik** von Werner Kausch gezeigt

Das Studio Kausch zeigt neue Bilder von Winfred Gaul zur documenta in Kassel

Winfred Gaul, der Begründer der Signal-malerei, von dem wesentliche Intentionen auf die Kunst der sechziger Jahre ausgingen, wird, obwohl er bereits an vielen Orten in Europa und den USA ausstellte, im Studio Kausch seine erste Alleinausstellung in Kassel haben. Winfred Gaul wurde 1928 in Düsseldorf geboren. Er lebt in Neuß bei Düsseldorf. 1950-1953 studierte Gaul bildende Künste in Stuttgart. 1961 begann er sich mit der Ikonographie der Massengesellschaft zu befassen; besonders mit Verkehrszeichen, Emblemen und Signalen. Seit dieser Zeit erscheinen über ihn zahlreiche Aufsätze in allen Kunstzeitschriften in Europa und den USA. Mit H. P. Alvermann gibt er 1963 das „Erste QUIBB Manifest“ heraus. 1964 wurde ihm der Villa-Romana-Preis zuerkannt. Große Einzelausstellungen fanden seit 1945 in Europa und den USA statt. In Kassel war Gaul auf der documenta II vertreten. Zu einer Zeit, als sich die bildende Kunst noch in einer ausschließlich ästhetischen Isolation befand, forderte Gaul bereits eine neue Integrierung von Kunst und Gesellschaft. Das optische Kommunikationsmittel, Verkehrszeichen bildete den Ausgangspunkt. Über den signalartigen Bedeutungsgehalt eines Zeichens hinaus, zeigte sich eine neue Ästhetik, die u. a. in der „Op-Art“ ihren Niederschlag fand.

Die eigenständige Kreativität Gauls tritt besonders hervor, wenn seine Farbobjekte und Signale mit der freien Landschaft konfrontiert werden. So stellte er als erster ein farbiges „Signal“ 1962 an der Autobahn bei Mailand auf. Durch diese und ähnliche Aktionen in Berlin und in der Lüneburger Heide, sowie durch die Verbreitung seiner Ideen, hat Gaul wesentlich dazu beigetragen, eine Diskussion in Gang zu bringen, die heute mehr und mehr nach der gesellschaftlichen Relevanz der Kunst fragt. Wenn heute Möglichkeiten eröffnet werden, durch neue ästhetische und soziologische Phänomene die Kunst aus ihrer elitären Rolle zu befreien und zur Sache der Öffentlichkeit zu machen, so hat Gaul Voraussetzungen dazu geliefert.

Das Studio Kausch stellt deshalb zur 5. documenta ganz bewußt Winfred Gaul der Öffentlichkeit vor.

W. K.

politische graphik am rand der documenta 5

in der fußgängerzone im zentrum kassels am friedrichsplatz, gegenüber dem museum fridericianum, werden zwei stränge baugerüst von 50 meter länge, beidseitig zugänglich, montiert.

das ausstellungsgut wird, je zwei blätter rückwärtig gegen eine versteifende hartfaserplatte, in taschen aus pvc-folie von 90 mal 90 cm verschweißt gehängt, so daß ca. 200 motive, über nacht sicherheitshalber abzunehmen, platz finden.

die infragekommenden produzenten/lieferanten stellen ausstellungsmuster zur verfügung und nach möglichkeit und zu vereinbarenden bedingungen zusätzlich am ort verkäufliche exemplare.

über den verkauf wird von den teilnehmern und gegenüber dem städt. kulturamt rechnung abgelegt. der nach abgeltung der von den organisatoren zu investierenden mittel und arbeit evtl. verbleibende überschuß wird für einen der intention des unternehmens entsprechenden zweck, z. B. die präsentation der schau in anderen städten, verwendet.

während der hundert tage der d 5 kann die ausstellung laufend durch neuhinzukommende beiträge ergänzt und verändert werden.

kontaktadresse: kf. günther, 35 kassel, goethestr. 11, tel. 0561 / 1 27 34.

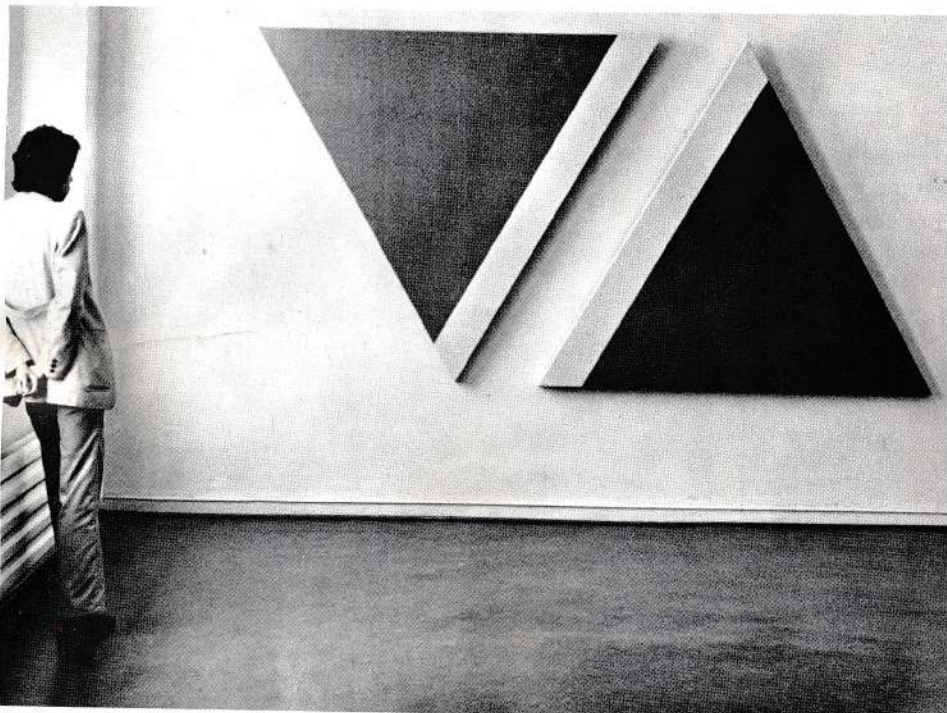
gezeigt werden sollen plakate von politischen organisationen und gruppen und graphik engagierter künstler - motive, die kritisch-informativ und agitatorisch-pointiert auf aktuelle politische bedingungen, verhältnisse, ereignisse eingehen.

der aufklärerische impetus dieser „bilder“ ergänzt die abteilung „politische propaganda“ des d 5-programms damit durch exempel, in denen „das abgebildete real“ (= wahr) ist, in denen „es sich nicht nur um eine realität der abbildung handelt“ (die z. B. verschleiern wirken kann) - wie die bearbeiter dieser abteilung ihr material in zwei gruppen spezifizieren: gegen den flachen formalismus des programmschemas, nach dem für den transport des realen (= wahren) die sektion „wirklichkeit des abgebildeten“ mit den vehikeln westküstenrealismus, fotojournalismus, pop-art usw. zuständig ist.

der versuch dieser freilichtausstellung ist auf das interesse der politisch engagierten künstler angewiesen, die diese gelegenheit zur mitteilung an ein 3 monate lang zusammenströmendes publikum solidarisch wahrnehmen sollten.

zugänglichkeit für jedermann auf der straße und verständlichkeit der aktuellen politomotive begünstigen evtl. den austausch mit der kasseler bevölkerung am rand der d 5, die wie die zurückliegenden documenta 1-4 das für die stadt eigentlich extern stattfindende weltkunstspektakel bleiben dürfte.

f. deventer kf. günther w. kausch



**Wir
Schützen
Ihr**

Ihr Gebäude, Ihren Hausrat, Ihre sonstige Habe

Zuhause

Wir erstreben keine Gewinne. Dienst am Gemeinwohl ist unsere beste Tradition. Deshalb vertraut man uns. Werte von 85 Milliarden stehen unter unserem Schutz



Im dritten Jahrhundert

HESSISCHE BRANDVERSICHERUNGSANSTALT

-die Sicherheit in der Nähe-

**jung
ideenreich
modern
aktuell**

anregend

preiswert

KAUFHOF
KASSEL

Blickpunkte

die antike Steinschneidekunst und Glaskunst sind würdig repräsentiert.

Abteilung Vor- und Frühgeschichte

Landesmuseum, Brüder-Grimm-Platz 5
Die umfangreichen Bestände aus Nordhessen belegen die ältere Steinzeit, ebenso wie das Mesolithikum und das Neolithikum (3000 bis 1600 v. Chr.), das mit einer Vielzahl von Kulturen vertreten ist (Bandkeramik). Zwei prächtige skulptierte Stelen gehören zur Becherkultur (1900 bis 1600 v. Chr.). Reich ausgestattete Männer- und Frauengräber bilden den Fundbestand der Bronzezeit (1600 bis 1200 v. Chr.) (Frauengrab von Bolzbach). Auch die Urnenfelder- und Hallstattzeit ist mit Fundgruppen vertreten.

Abteilung Volkskunde

Landesmuseum, Brüder-Grimm-Platz 5
Neben Marburg bietet diese zum größten Teil noch magazinierte Abteilung die umfangreichsten Bestände zur Volkskunde und -kunst in Hessen dar. Handwerkszweige, wie Töpfer und Korbmacher, sind mit schönen Beispielen vertreten. Ein bäuerliches Fachwerkhäus aus Kassel-Bettenhausen und das Bienenhaus aus Calden bilden besondere Anziehungspunkte.

Abteilung Plastik und Kunsthandwerk

Landesmuseum, Brüder-Grimm-Platz 5
Schon seit dem Mittelalter befanden sich der sogenannte „Katzelnbogische Willkomm“, eine silbervergoldete Schenkanne, und die Seladonschale (China) im Besitz der hessischen Landgrafen. Auch der fatimidische Bronzelöwe und das maurische Schwert, das mit dem letzten König von Granada in Verbindung gebracht wird, gehören zum alten hessischen Besitz. Das Kernstück der Abteilung bildet die Kunstkammer Wilhelms IV., die mit ihren Silbergefäßen, Trinkspielen, silbergefäßen Straußenei-, Nautilus- und Kokosnußpokalen, Bergkristallgefäßen, Schmuck und Kleinodien ein lebendiges Bild fürstlicher Sammeltätigkeit bietet. Die mittelalterliche deutsche Plastik (Cauer Madonna, Eberbacher Pietà) und Malerei (Ahnaberger Altar) bilden einen weiteren Schwerpunkt. Neu angelegt wurde die Sammlung Fuldaer und Kasseler Porzellane, die durch bedeutende Gläser (Kasseler Venezianerhütte) ergänzt wird. Neu angelegt ist auch die Sammlung von Kunsthandwerk und Möbeln des Jugendstils (Gallé, Tiffany, van de Velde, Olbrich).

Kupferstichkabinett

Schloß Wilhelmshöhe
Es umfaßt ca. 30.000 Blätter, darunter etwa 125 niederländische Zeichnungen des 17. Jhs. und große Bestände an Stichen der niederländischen Manieristen und Rubensstecher. Rembrandt ist mit 20 Radierungen vertreten. Die Kasseler Maler (Tischbein, Nahl, Ruhl, L. E. Grimm, von Rohden, Hummel, Bromeis bis zu Kollitz und Bantzer) sind ausgezeichnet repräsentiert. Die Sammlung zeitgenössischer Graphik wurde durch die Bestände aus dem Besitz der Stadt Kassel (Beckmann, Corinth, Slevogt, Kirchner, Heckel, Pechstein, Nolde, Hofer, Dix u. a.) wesentlich bereichert.

Astronomisch-Physikalisches Kabinett

Landesmuseum, Brüder-Grimm-Platz 5
Die Azimutalquadranten Wilhelms IV. und die astronomischen Experimentieruhren seines Hofuhrmachers Jost Bürgi gehören zu den ältesten erhaltenen Stücken dieser Sammlung. Der Destillierofen des Landgrafen Moritz vermittelt, wie seine Sonnenuhren und mathematisch-geodätischen Instrumente, die Freude an der Verbindung von wissenschaftlicher Zweckbestimmung und ornamentalem Formenschatz. Der Dampfzylinder, der um 1700 von dem Franzosen Denis Papin konstruierten Dampfdruckpumpe, ist ein Kulturdenkmal ersten Ranges. Weiter sind die Demonstra-

tionsapparate aus dem Collegium Carolinum (1709 gegr.), die Erzeugnisse der optisch-feinmechanischen Industrie der Stadt Kassel aus dem 18. und 19. Jh. und der Mauerquadrant von Breithaupt (1785) zu erwähnen.

Brüder Grimm-Museum

Ausstellung
im Schloß Bellevue, Schöne Aussicht 2
(voraussichtlich ab 1. Juli)
Montag–Freitag 10–18 Uhr
Samstag und Sonntag 10–13 Uhr
Archiv und Forschungsstätte
in der Murhardschen Bibliothek der Stadt Kassel und Landesbibliothek,
Brüder-Grimm-Platz 4A
Montag–Freitag 10–17 Uhr

documenta archiv

Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts
Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel und Landesbibliothek, Brüder-Grimm-Platz 4A
Montag–Freitag 9–17 Uhr

Louis Spohr-Gedenk- und Forschungsstätte
Brüder-Grimm-Platz 4A
im Gebäude der Murhardschen Bibliothek
Freitag 15–18 Uhr
oder nach Vereinbarung, Telefon 7 22 63

Stadtarchiv

Wildemannsgasse 1, Marstall
Montag–Freitag 9–12.30 Uhr und 14–16 Uhr

Deutsches Musikgeschichtliches Archiv

Ständeplatz 16
Montag–Freitag 8.30–12.30, 14–16.30 Uhr
und nach Vereinbarung

Kasseler Kunstverein

Ständeplatz 16
Montag–Freitag 10–16, Mittwoch bis 19 Uhr,
Samstag und Sonntag 10–13 Uhr

Studio Galerie des Kasseler Kunstvereins

Kölnische Straße 44/46
Montag–Samstag 19–21 Uhr, Mittw. ab 17 Uhr

Galerie Lometsch

Kölnische Straße 5
Montag–Freitag 9.30–18 Uhr, Samst. 8–13 Uhr

Studio Kausch

Friedrich-Ebert-Straße 167
Wochentags 16–19 Uhr

Kleine Galerie für Handwerk + Kunst

Amalienstraße 16
Montag bis Freitag 9–18 Uhr
Samstag und Sonntag 10 bis 13 Uhr
Telefon 1 26 57

Deutsches Tapetenmuseum

Schloß Wilhelmshöhe
April–Sept. 10–18, Okt.–März 10 bis 16 Uhr

Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel und Landesbibliothek

Brüder-Grimm-Platz 4A
Montag–Freitag 9–19 Uhr, Samstag 9–13 Uhr

Naturkundemuseum

im Ottoneum Steinweg
Dienstag–Freitag 10–16.30 Uhr, Samstag,
Sonntag 10–13 Uhr

Marmorbad an der Orangerie

Karlsaue
von April bis Oktober Sonn- und Feiertag
10–18 Uhr, Samstag 13–18 Uhr
sonst nach Vereinbarung, Tel. 2 11 71

Schloß Wilhelmshöhe

täglich Nov.–Febr. 10–16 Uhr, Oktober–März
10.00 bis 17.00 Uhr, April–September 10–18 Uhr

Löwenburg

Schloßpark Wilhelmshöhe
siehe Schloß Wilhelmshöhe

Schloß Wilhelmsthal

siehe Schloß Wilhelmshöhe

Gesamthochschule Kassel

Zentralverwaltung Friedrich-Ebert-Straße 35,
Staatstheater

Friedrichsplatz

Großes Haus, Kleines Haus

Theater „Komödie“

Friedrich-Ebert-Straße 39

Staatliche Kunstsammlungen Kassel Gemäldegalerie Alte Meister

Landesmuseum, Brüder-Grimm-Platz 5
Die Kasseler Gemäldegalerie bietet ihrem Besucher einen guten Überblick über die abendländische Malerei von 1500 bis 1750. Der Schwerpunkt der Sammlung, die im wesentlichen von Landgraf Wilhelm VIII. in den Jahren 1725 bis 1756 zusammengebracht wurde, liegt auf den niederländischen Meistern. Bildnisse Joos van Cleves und des Antonis Mor, das Familienbild des Marten van Heemskerck leiten über zu den großen Meistern des 17. Jahrhunderts, zu Frans Hals („Der Mann mit dem Schlapphut“) und zu Rembrandt, der mit 17 Werken vertreten ist. Die „Hl. Familie“ und der „Segen Jakobs“ zählen zu den Hauptwerken des Meisters, dessen Bildniskunst (2 Selbstbildnisse, Saskia van Uylenburgh, Nicolas Bruyningh) reich belegt ist; zwei der seltenen Landschaften vervollständigenden den Überblick. Ausgezeichnet vertreten sind die holländischen Fachmaler (Jan Steen, G. Terborch, G. Metsu, A. Ostade, Ph. Wouwermann, de Witte, A. und W. van de Velde, Salomon und Jakob I. van Ruisdael). Auch die flämischen Meister sind würdig repräsentiert: Rubens (8 Bilder, „Triumph des Siegers“), van Dyck (11 Bilder) und J. Jordæns (größte Sammlung außerhalb Belgiens). Spanien ist durch Ribera und Murillo, Frankreich durch Poussin und Bourdon vertreten; die italienischen Maler (Tizians „Bildnis eines Edelmannes“, Tintoretto, Palma Giovane, bis hin zu G. B. Piazzetta und G. Nogari) bilden ein homogenes (Barock-) Ensemble, wobei das Hauptgewicht auf der venezianischen Malerei liegt. Die kleine Gruppe der altdeutschen Meister (Aldorfer, Cranach, Baldung Grien) scharft sich um den Glanzpunkt, Dürers Bildnis der Elisabeth Tucher von 1499.

Neue Galerie

Schöne Aussicht 1, voraussichtlich 1974 zugänglich.

Die Neue Galerie, die Bestände der Staatlichen und der Städtischen Kunstsammlungen von 1750 bis zur Gegenwart vereinigt, wird nach dem Ende der documenta 5 in den Räumen des Gebäudes an der Schönen Aussicht eingerichtet.

Antikenabteilung

Landesmuseum, Brüder-Grimm-Platz 5
Griechische und römische Marmorskulpturen bilden einen Schwerpunkt der Antikenabteilung, die zu den bedeutendsten der Bundesrepublik zählt. Zu den Hauptwerken gehört der „Kasseler Apoll“, der auf ein berühmtes, heute nicht mehr erhaltenes Bronzestandbild des Phidias zurückgeht. Weihreliefs und Porträtbüsten lassen die Entwicklung der antiken Plastik von der Klassik bis zur römischen Kaiserzeit erkennen. Beispiele für die griechische Töpferkunst und Vasenmalerei reichen von der spätmykenischen Epoche bis in die Zeit Alexanders d. G. Auch



N



folklore der welt

Interessante Aufnahmen aus Europa/Asien
Lieder aus der Pfalz / DC 95032 / 22 DM
Deutsche Volkslieder / EURO.117 / 22 DM
Griechenland: Bouzouki/EURO.112 / 22 DM
Italienische Volkslieder/ALBA.8089/22 DM
Rumänien: Ciocirlia II/ELEC.0471 / 22 DM
Polen: Mazowsze V / MUZA 0658 / 22 DM
Tschechische Tanzlieder / PANTON 110221
Ungarischer Bilderbogen/HUNG.18006/22 DM
Schnuckenack Reinhardt IV/DC 95035/22 DM
Chinesische Instrumente/ANTHO.4000/25 DM
Indische Musik IV / BM 2021 / 25 DM
Japanische Musik VI / BM 2017 / 25 DM

Interessante Aufnahmen a. Afrika/Amerika
Dinizulu, Dinizulu II / EURO.139 / 22 DM
Amharas in Äthiopien /ANTHO.6000/ 25 DM
Mali I: Die Mandingo / BM 2501 / 25 DM
Mali III: Die Songoy / BM 2503 / 25 DM
Mali VI: Fanta Damba / BM 2506 / 25 DM
Mali IX: Alter Löwe 2 / BM 2553/ 25 DM
Nigeria II: Die Hausa / BM 2307 / 25 DM
Sudanesische Musik / AFRO.500 / 25 DM
Kanem/Republik Tschad / BM 2309 / 25 DM
Arabische Musik Tunesien/EURO.146/22 DM
Republik Zentralafrika /BM 2310 / 25 DM
Argentinische Tangos / EURO.135 / 22 DM

Schallplatten-Aufnahmen aus den Ländern
AFGHANISTAN, AFRIKA, AMERIKA, ÄTHIOPIEN
CHINA, DEUTSCHLAND, FINNLAND, GRIECHEN-
LAND, INDIEN, IRAN, ISRAEL, ITALIEN, JUGOS-
LAWIEN, KAMBODSCHA, LAOS, MALAYSIA, MALI
MONGOLEI, NIGERIA, NORWEGEN, PHILIPPINEN
POLEN, RUMÄNIEN, RWANDA, SCHWEDEN, SPANIEN
SUDAN, TIBET, TSCHAAD, TSCHECHOSLOWAKEI
TUNESIEN, TÜRKEI, UdSSR, UNGARN, VIET-NAM
REPUBLIK ZENTRALAFRIKA, ZIGEUNERFOLKLORE
Folklore-Spezial-Prospekt a. Anforderung

**disco-
center**

35 KASSEL-WILH. · POSTFACH 180

Denise René:
Paris

Denise René:
New York

Denise René Hans Mayer:
Düsseldorf