

## **10. VÝCHOZÍ TEXTY V ORIGINÁLE**

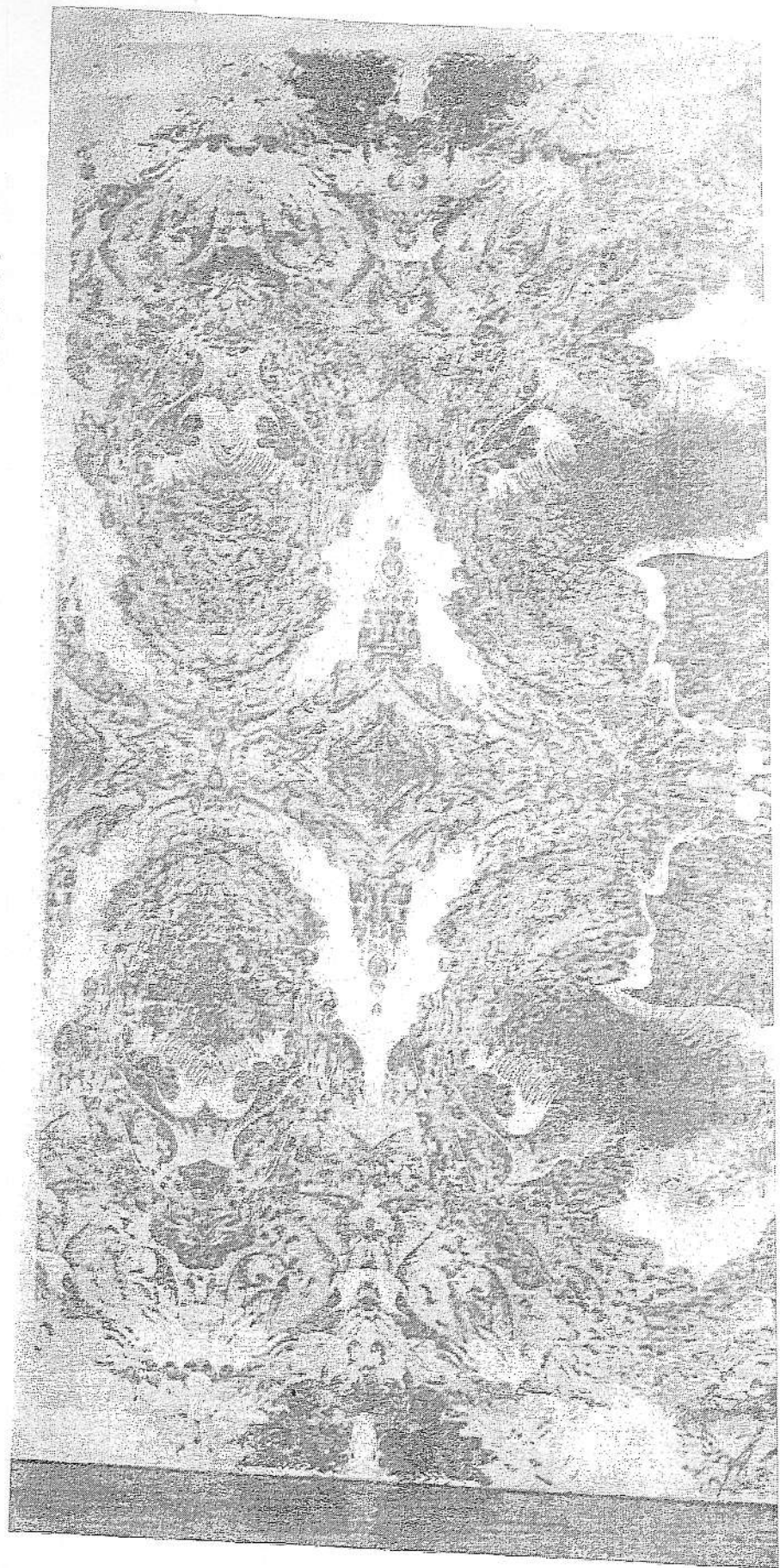
### **10.1 Schön? Schön! – Schönheit in der zeitgenössischen Kunst**

TEXT: ALMUTH SPIEGLER

**D**ynamisch, intensiv, intelligent, kraftvoll, komplex, originell, ästhetisch, komplex – all das darf man Kunst nennen. Aber ein Wörtchen des Lobes wird nur ganz schüchtern gehaucht im internen Kunstdiskurs. Das behielt man sich für Botticellis Idealfrauen oder Monets Seerosen auf, oder – wie die Macher der „Documenta 12“ – als provokanten „Kampfbegriff“: schön! Doch die Akzeptanz für das ungebrochen Schöne, das auf den ersten Blick Gefällige scheint sich in den vergangenen zwei Jahren schleichend geändert zu haben. Der bisherige Höhepunkt wurde voriges Jahr erreicht, als der in Glasgow lebende Künstler Richard Wright für die „Schönheit“ seines Werks den britischen Turner-Preis erhielt, der sonst eher schrille Provokation oder herbe Sprödeheit belohnte.

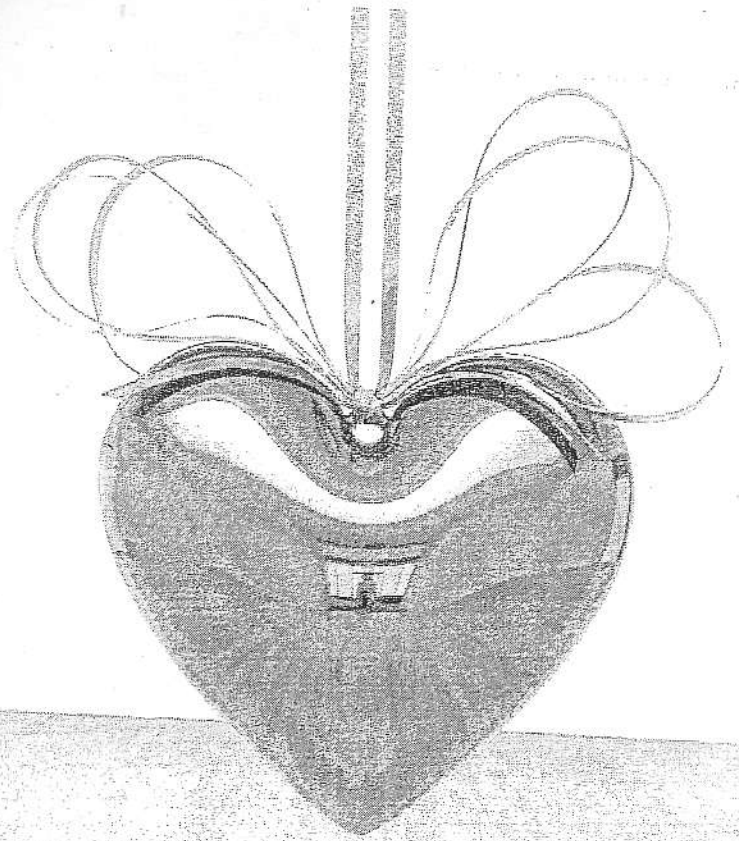
2 Doch entschied sich die international besetzte Jury diesmal überraschend nicht für die Objekte aus plastiniertem Rinderhirn von Favorit Roger Hiorns, sondern für das monumentale goldene Ornament Richard Wrights, das „so verdammt schön ist, dass man versteinert davor steht“, wie der Kunstkritiker des „Daily Telegraph“ jubelte. In wochenlanger Arbeit hatte der 49-jährige Maler samt Assistenten in altmeisterlicher Freskotechnik die Wand mit einem dekorativen Muster aus Blattgold überzogen, das nach der Ausstellung – wie es sich für „wahre Schönheit“ gehört – auch wieder verging, nämlich übermalt wurde. Betrachtet man diesen zeitgeistigen Kunstwettbewerb jedoch genauer, hatte die Jury des Turner-Preises diesmal gar keine andere Wahl außer der Schönheit. Denn auch Wrights Konkurrent Hiorns bedient sich für seine Kunst alchemischer Schönheit, er war schließlich nicht primär für seine Rinderhirne nominiert worden, sondern für eine blaue Märchengrotte aus Kristallen: Hiorns hatte 2008 eine Londoner Wohnung mit Kupfersulfat geflutet, worauf sie nach einigen Wochen über und über mit nachtblauen Kristallen bedeckt war. Unwirklich schön, oder?

Nur, was verstehen wir heute überhaupt unter Schönheit in der Kunst? Und woher kommt diese Hinwendung zur Schönheit? Ist „dekorative“ Kunst etwa das Ergebnis der porös gewordenen Grenzen zwischen Kunst, Design und Medien? Wird ästhetisch gefällige Kunst nur sichtbar, weil das Publikum in Zeiten der ökonomischen Krise ein >



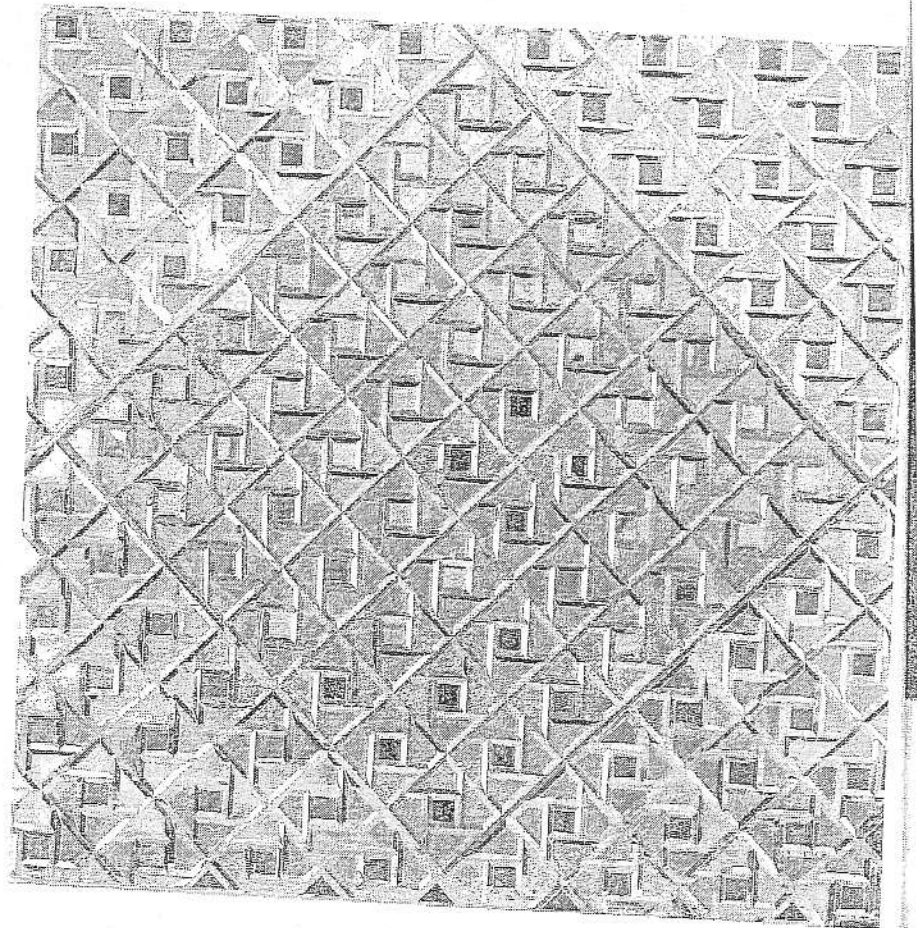
Ist dekorative Kunst das Ergebnis der porösen Grenzen von Kunst und Design?

› stärkeres Verlangen nach eskapistischen  
Zerstreuungen verspürt? Oder ist „schöne  
Ware“ nur ein im Auslaufen begriffenes  
Phänomen des Kunstmarktbooms der Null-  
60erjahre? Bekommt hier eine neokonserva-  
tive Gesellschaft einfach die Kunst, die sie  
verdient? Oder reagieren westliche Künstler  
mit diesen Werken auf die neue Konkurrenz  
mit nichtwestlicher Kunst, deren Schön-  
65heitsbegriff nicht durch eine gegenüber  
dem schönen Schein äußerst skeptisch ein-  
gestellte Moderne irritiert wurde?



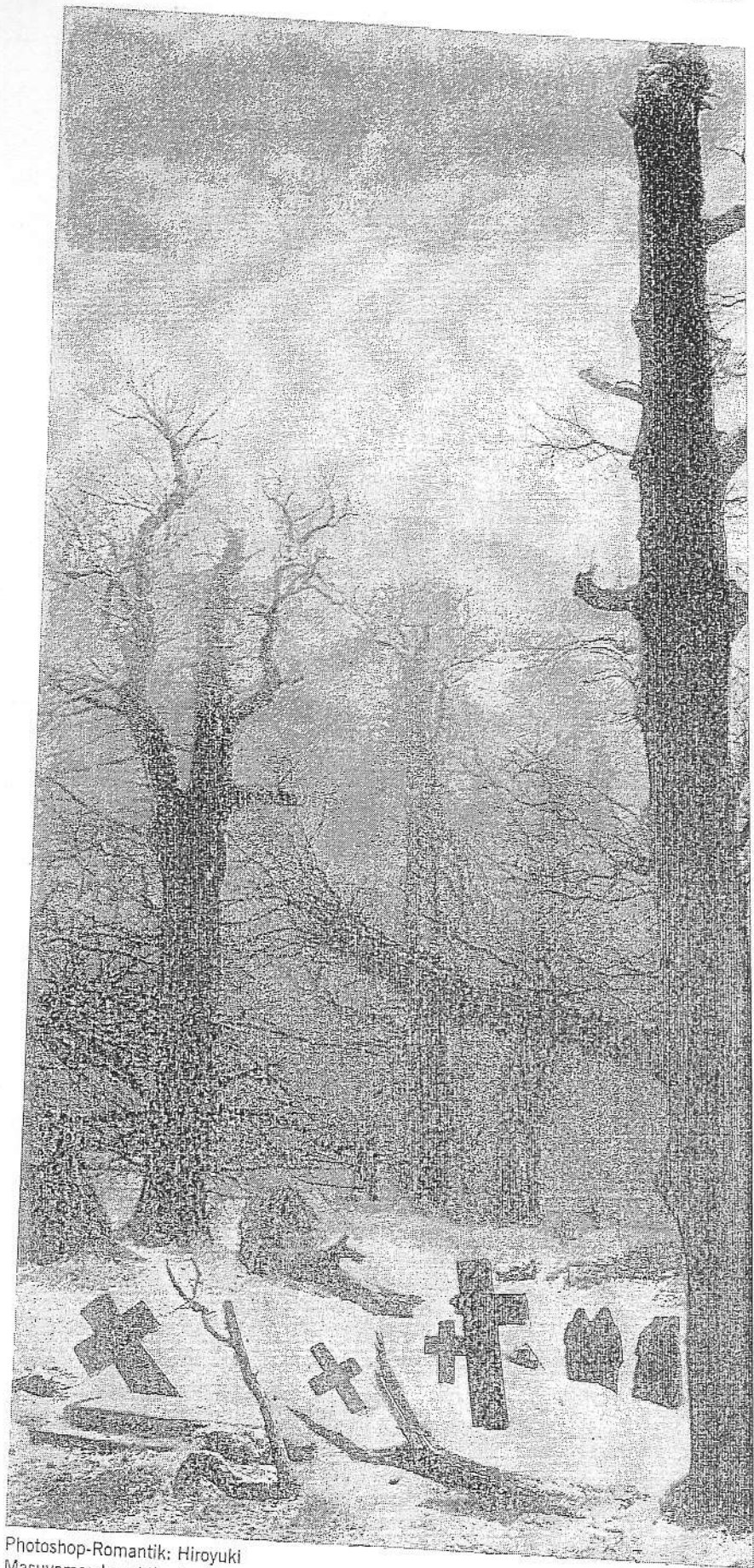
Bei den zu Beginn des Jahrtausends  
rund um die Welt aus dem Boden  
70 geschossenen Biennalen und Kunst-  
messen treffen diese Kunstentwicklungen  
plötzlich gleichberechtigt aufeinander. Das  
Malerische, Opulente, Dekorative, Narrati-  
ve oder prächtig Ornamentale der Künstler  
75 aus Indien, Asien oder aus islamischen Län-  
dern feierte jedenfalls in den vergangenen  
Jahren einen Siegeszug durch interna-  
tionale Gruppenausstellungen und Auktionssä-  
le, hat eine potente lokale Fanggemeinde  
80 hinter sich, die im Kunstbetrieb zuletzt im-  
mer lauter das Sagen hatte, seien es Oligar-  
chen, Mogule oder Scheichs. Raqib Shaw  
zum Beispiel ist einer der jungen Stars einer  
fantastischen, farbenprächtigen indischen  
85 Kunst, die in London Erfolge feiert, er ist  
in der tonangebenden „White Cube“-Galerie  
vertreten. In den „Middle East“-Auktionen  
der internationalen Auktionshäuser errei-  
chen derweil die in ihren knalligen Farben  
90 fast schon an Pop Art erinnernden kalligra-  
fischen Abstraktionen eines Mohammed  
Ehsai (geboren 1939 im Iran) Preise jenseits  
der Million Dollar. Bisher nahm man vor  
dem Einfluss westlicher Kunst auf die  
95 zeitgenössischen Szenen dieser Länder wahr.  
Doch sollte man wohl langsam auch an-  
fangen zu akzeptieren, dass hier kein kolo-  
nialistischer Monolog, sondern ein (nicht  
zuletzt per Internet) spannender Dialog  
100 zwischen den Kulturen stattfindet.

Ob wir wirklich schon so weit sind, dass  
westliche Kunst von östlicher beeinflusst  
wird, darüber ist sich Cheyenne Westphal,  
die Chefin des Zeitgenossen-Departments  
105 bei Sotheby's, zwar noch nicht ganz im Klar-  
ren. Aber „eines ist jedenfalls klar“, bestätigt  
sie. „Schönheit ist ein Kriterium, das ge-  
sucht wird.“ Den Maler Peter Doig nennt sie  
als Beispiel oder Gerhard Richter, dessen ›



110 Kerzenbild ihr Haus für rund acht Mil-  
 lionen Pfund versteigern konnte. „Das sind  
 Maler, die zwar auch schon früher so gear-  
 beitet haben. Die hohen Preise aber erzielten  
 sie erst nach 2000. Die neunziger Jahre wa-  
 115 ren eher von tougher Kunst bestimmt, Marc  
 Quinns Kopf aus gefrorenem Blut etwa.“  
 Im Zuge des Kunstmarktbooms haben  
 sich die Produktionsbedingungen für Künst-  
 120 ler geändert: Die Galerien übernahmen die  
 Rolle der Institutionen, konnten es sich leis-  
 ten, die Kosten für Projekte ihrer Stars vor-  
 zuschießen. „Es gab auffallend gigantische  
 Produktionen, die wenig Substanz hatten“,  
 125 fiel Kathrin Rhomberg, Kuratorin der Ber-  
 lin-Biennale, auf. „Mir scheint Schönheit,  
 Ästhetik und Pathos hatten eine ziemliche  
 Konjunktur. Brachial Schönes habe ich da-  
 bei aber verstärkt in Deutschland und Eng-  
 land wahrgenommen, die am Kunstmarkt  
 130 starke Rollen spielen. Wenn man im Ver-  
 gleich dazu Israel oder Ägypten nimmt –  
 dort ist die gesellschaftspolitische Situation  
 so relevant, dass man sich auf Derartiges  
 nicht zurückziehen kann.“ Geht es mit dem  
 135 Kunstmarkt bergab, wird es wieder tiefgrün-  
 diger? „Es wird jedenfalls wieder spannen-  
 der in den nächsten Jahren“, meint Rhom-  
 berg. „Wobei es Schönheit in der Kunst  
 immer gab – interessant ist die Frage, ob mit  
 140 ihr wieder mehr transportiert wird.“

Arne Ehmann von der Galerie Thaddaeus  
 Ropac (Salzburg/Paris) sieht die Zeit  
 von „Schönheit, Erhabenheit und Re-  
 präsentation“ ebenfalls auf die Boomjahre  
 145 von 2001 bis 2008 beschränkt, „als ganz  
 neue, ungebildete Käuferschichten auf  
 den Markt strömten“. 2009 dagegen habe er  
 „so viele ‚schwierige‘ Arbeiten verkauft wie  
 noch nie.“ Vielleicht war es ja paradigma-  
 150 tisch, dass die bereits legendäre Auktion  
 am Ende dieser Hochphase „Beautiful In-  
 side My Head Forever“ hieß. Es war der von  
 Damien Hirst inszenierte Abgesang. Er ließ  
 genau an dem Tag, an dem 2008 die Leh-  
 155 man Brothers crashten, eine ganze Jahres-  
 produktion seiner Werkstatt direkt über  
 „Sotheby's“ verkaufen. Danach ging es berg-  
 ab mit den Märkten. Und jetzt, wo sich der  
 Kunstmarkt langsam wieder erholt? Jetzt  
 160 malt Hirst eben wieder, eigenhändig, ganz  
 das romantische Malergenie. Und er hat  
 diese dunkelblauen, morbiden Fin-de-Siè-  
 cle-Bilder in einem der exklusivsten Tem- >



Photoshop-Romantik: Hiroyuki  
 Masuyamas Leuchtkastenfoto „Caspar  
 David Friedrich, Klosterfriedhof im  
 Schnee, 1817–19“ (2009)

› pel der Schönheit, der privaten Wallace  
165 Collection in London, ausgestellt, wo auch  
eines der reizvollsten Bilder der Kunstge-  
schichte verwahrt wird, „Die Schaukel“ von  
Rokoko-Maler Jean-Honoré Fragonard.

Gerade zwei der einflussreichsten Künstler  
170 der Nullerjahre, Hirst und Olafur Eliasson,  
haben sich ausdrücklich mit der Schönheit  
beschäftigt: Hirst mit seinen Schmetterlings-  
bildern, glitzernden Schädeln und goldenen  
Kälbern. Eliasson mit seinen Inszenierun-

175 gen einer künstlichen Natur: Ausgerechnet  
„Beauty“ hieß die Arbeit, mit der er 1993  
erstmals einer breiteren Öffentlichkeit auf-  
fiel, ein künstlich erzeugter Regenbogen. Den  
Durchbruch schaffte der Künstler, der im

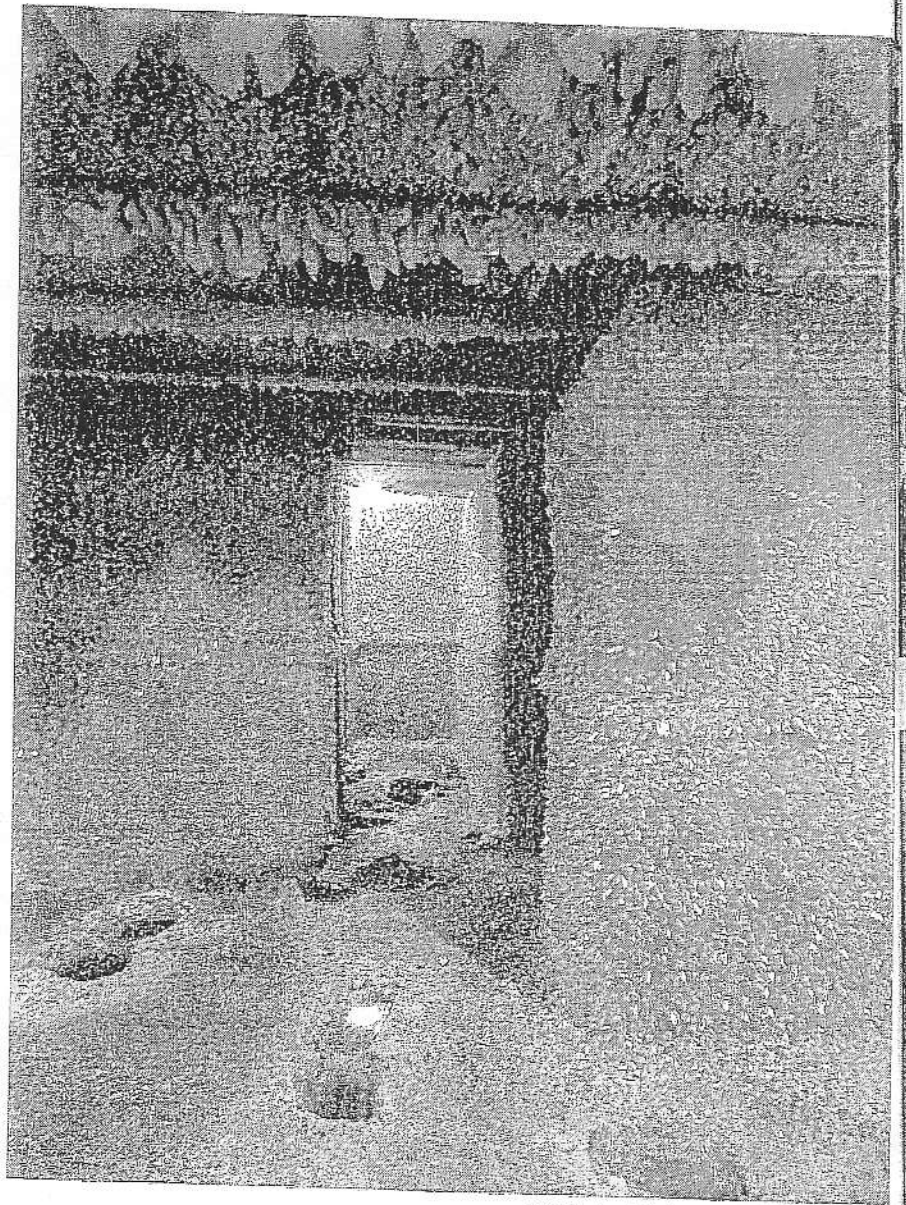
180 April eine große Retrospektive im Gropius-  
Bau in Berlin hat, allerdings erst zehn Jahre  
später mit einer Installation, die für Hun-  
derttausende den Zugang zur zeitgenös-  
sischen Kunst ungemein erleichterte: Die

185 künstliche Sonne in der Turbinenhalle der  
Tate Modern ließ wohl keinen der über zwei  
Millionen Besucher kalt, sie war einfach, tja,  
zu schön. Zu schön, um wahr zu sein. An-  
scheinend ein wichtiges Kriterium gerade

190 in der ästhetischen Beurteilung von Land-  
schaftsbildern. Die haben nämlich eine aus-  
gewogene Mischung aus Kultur- und Nat-  
urlandschaft bereitzustellen, um uns nicht  
zu beunruhigen: Vorne bestellte Felder, hin-

195 ten wilde Berge, der Himmel sonnig, aber  
mit ein paar Wolken, so beschreibt der Kul-  
turgeograf Werner Bätzing das über Jahr-  
hunderte gepflegte Bild der Alpen.

200 Solche Landschaftsbilder aber sind  
wohl nicht das, was sich Kunstprofis  
wie Cheyenne Westphal und Kathrin  
Rhomberg an die Wände wünschen wür-  
den. Während bis in die Moderne in der  
Kunstwelt eine Avantgarde bestimmte, was  
205 schön zu sein habe, regiert in der post- und  
postpostmodernen Zeit die Vielfalt. Selbst  
zwei 2008 herausgegebene Bände des Kunst-  
forums International über „Schönheit“ kom-  
men zu keinem allgemein gültigen Schluss,  
210 außer dass Kunst und Schönheit „eine  
schwierige Liaison“ seien. Was man einer-  
seits als Triumph der Freiheit feiern kann,  
das beäugen andere wie Umberto Eco aber  
als „Orgie der Toleranz“, vor dem „Erfor-  
215 scher der Zukunft“ „kapitulieren“ werden  
müssen. Von dem Schriftsteller stammt ei-  
ne populäre „Geschichte der Schönheit“, ›



Für die Installation „Seizure“ (oben) ließ  
Roger Hiorns 2008 in einer Wohnung  
Kristalle wachsen; Mohammed Ehsai lässt  
sich bei Bildern wie „He Is The Merciful“  
(2007, 202 x 347 cm, oben rechts)  
von arabischer Kalligrafie inspirieren;  
Maurizio Cattelans Skulpturengruppe „All“  
(2007, rechts) im Kunsthaus Bregenz

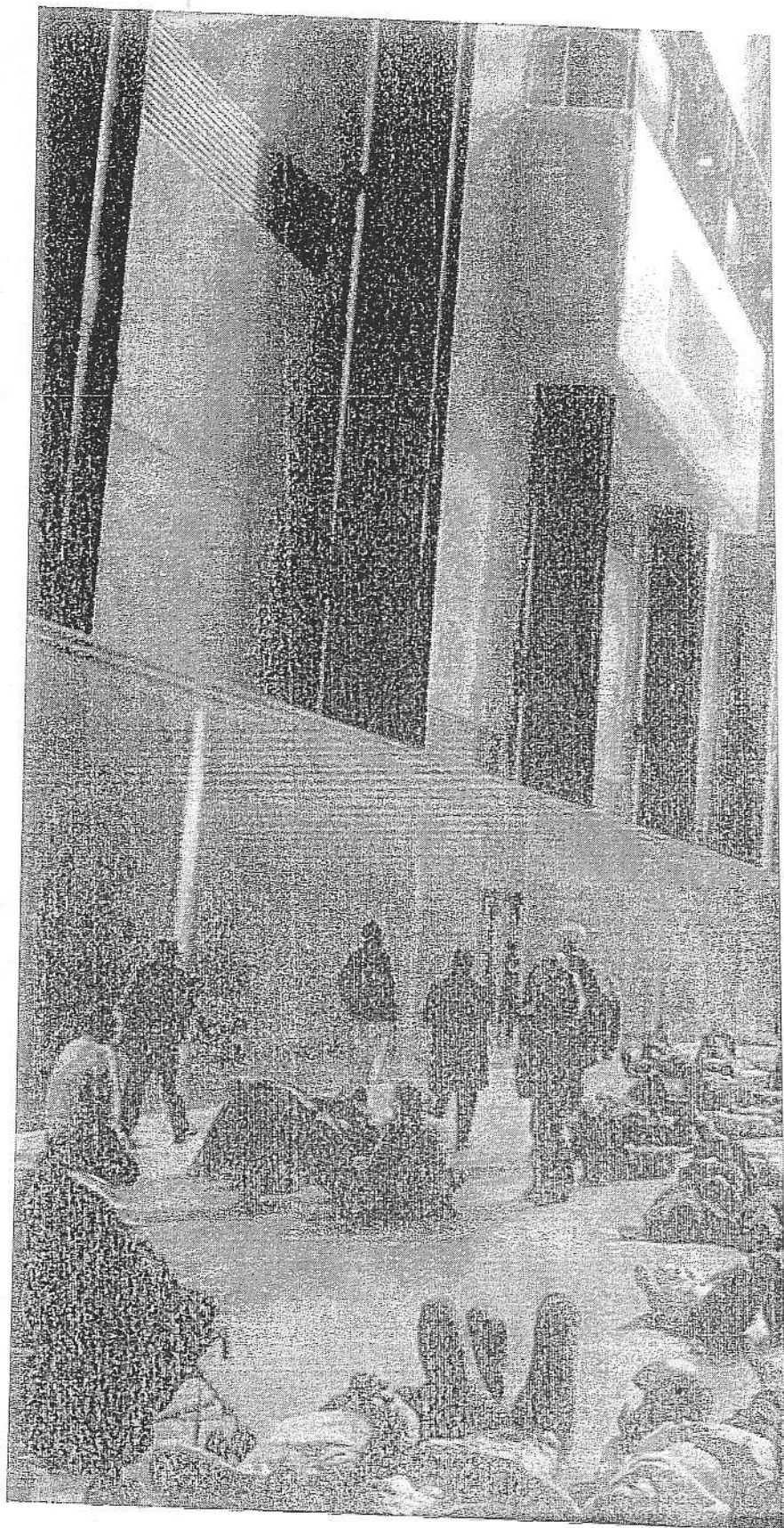
Während bis in die Moderne eine Avant-  
garde bestimmte, was schön zu sein hat,  
regiert in der Postmoderne die Vielfalt

> die 2009 bereits in dritter Auflage erschienen ist. Konziser hat es der österreichische Philosoph Konrad Paul Liessmann in seinem voriges Jahr erschienenen Bändchen „Schönheit“ überblickt. Er hält es mit einer der poetischsten Definitionen von Schönheit, sie stammt vom französischen Schriftsteller Stendhal: „Die Schönheit ist lediglich Verheißung von Glück.“ Von der Antike bis in die Renaissance war die Vorstellung von Schönheit aber von pragmatischeren Kriterien bestimmt, sie lassen sich mit der „Großen Theorie“ des polnischen Ästhetikers Wladyslaw Tatarkiewicz zusammenfassen: Proportionalität (der Goldene Schnitt), Harmonie und Symmetrie, verbunden mit dem Wahren und moralisch Guten.

235 Als exklusiver Tummelplatz der Schönheit wurde die Kunst allerdings erst in der Renaissance definiert: Das Kunstschöne wurde über das Naturschöne gestellt. Eine idealisierte griechische Antike wurde im Klassizismus wieder zum Vorbild, Johann Joachim Winckelmann attestierte ihr die berühmte „edle Einfalt“ und „stille Größe“. In der Romantik wurde die Forderung nach Schönheit dann nicht mehr auf die Kunst beschränkt, sondern aufs Leben ausgedehnt, wie später im Fin de Siècle. Um 1900 war Schönheit aber nicht mit dem Leben, sondern mehr mit dem Tod verbunden. Im 20. Jahrhundert wurde das als bürgerlich erachtete, klassizistische Schönheitsideal endgültig zum Freiwild. Dass sich gerade totalitäre Regime an ihm orientierten, machte es zusätzlich suspekt. Schönheit in der Kunst wurde als moralischer Verrat angesehen, fasst Liessmann zusammen.

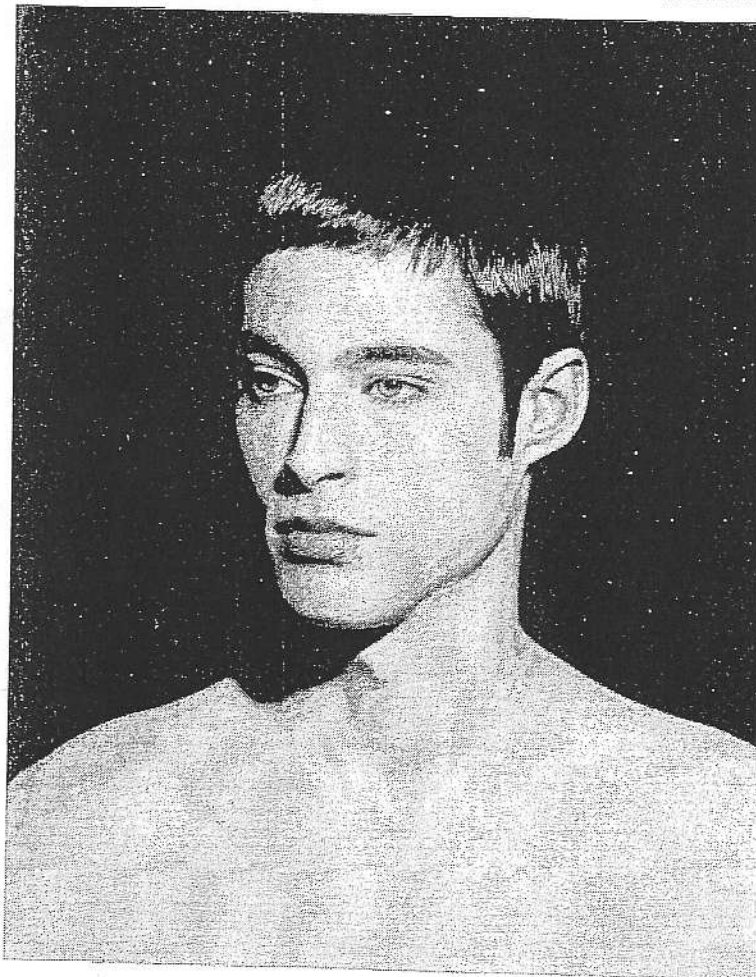
Mit der Kitschkunst eines Jeff Koons oder Takashi Murakami begann die Rehabilitation. Die Gagosian Gallery stellte in einer groß angelegten Ausstellung über Marmor voriges Jahr Koons Selbstporträtbüste gemeinsam mit einem Marmorstuhl von Designer Marc Newson ans Ende einer Entwicklung, die man mit anatolischen Idolen beginnen ließ. Und als Galionsfigur des neuen Privatmuseums von Megasammler François Pinault in Venedig dient die strahlend weiße, neoneoklassizistische Skulptur des US-Künstlers Charles Ray, die einen Jungen zeigt, der einen Frosch in der Hand hält.

270 Dieser Rückgriff auf die Kunstgeschichte lässt sich bei vielen Beispielen für augen- >



Von der Antike bis zur Renaissance war Schönheit von pragmatischen Kriterien wie Proportion und Symmetrie bestimmt

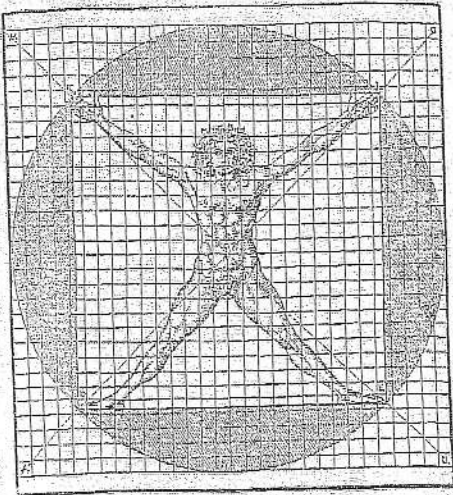
Valérie Belin spielt in den digital bearbeiteten Fotopor- träts ohne Titel von 2006 mit männlichen und weiblichen Merkmalen



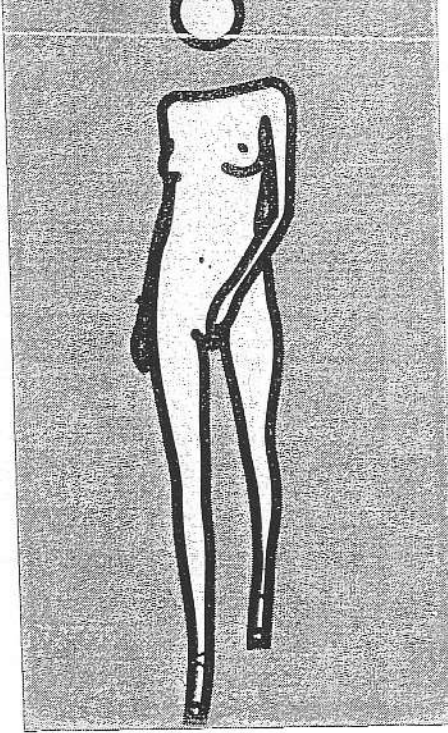
› fällig „Schönes“ in der aktuellen Kunst beobachten: Sei es die marmornen, ver- hüllten Leichen von Maurizio Cattelan, die 275 an den „Verschleierten Christus“ von Giuseppe Sanmartino in Neapels Capella Sansevero gemahnen. Sei es Richard Wrights goldenes Wandfresko, seien es die leeren, fast monochromen Landschaftsbilder von 280 Elger Esser, Hiroyuki Masuyamas nachfotografierte Landschaften von Caspar David Friedrich. Oder der auffällige Hang zur Ge- staltung von sakralen Glasfenstern, ange- fangen bei Gerhard Richter, über Neo Rauch 285 bis zu Spencer Finch. Nicht nur im europä- ischen Mittelalter, auch im islamischen Raum soll in Licht und Glanz die ultimative Schönheit (Gottes) erfahrbar werden. Der erste Raum der Venedig-Biennale sollte hier 290 als programmatisches Statement in Rich- tung „erhabene Schönheit“ nicht vergessen werden; Viele verweilten andächtig unter den Strahlensträngen aus Goldfäden, einer Arbeit der 2004 gestorbenen brasilianischen 295 Künstlerin Lygia Pape.

Aber auch eine ganz junge Generation beschäftigt sich wieder mit der Kunstge- schichte: Als eine Art Gegenreaktion zum glamourösen, oberflächlichen Kunstmarkt, 300 meint Kuratorin Kathrin Rhomberg, hat sich eine junge Generation von Künstlern im „ehemaligen Westen“ zurückgezogen in ihre Ateliers und Wohnungen. Rhomberg konstatiert fast eine „romantische“ Ten- 305 denz, eine Präferenz für klassische Medien und ein „unglaubliches Interesse an Kunst- geschichte und an formalen Aspekten“. Die Malerin Tomma Abts mit ihren kleinformati- gen, spröden Abstraktionen wäre ein Bei- 310 spiel für diese Szene. 2006 gewann sie dafür den Turner-Preis. Wobei prinzipiell auffällt, dass sich gerade Künstlerinnen im Spiel mit der Schönheit bisher eher zurückhielten. „Schönheit langweilt mich“, behauptete 315 Cindy Sherman zum Beispiel schlicht in einem Interview. In den weiblichen Ohren scheint wohl bis heute noch das schmerz- hafte Mantra von Marina Abramović nach- zuklingen, die 1975, während sie sich mit 320 einem Metallkamm brutal die Haare strigelte, gebetsmühlenartig wiederholte: „Art must be beautiful. Artist must be beautiful.“ 35 Jahre später ist Schönheit in der Kunst kein Grund mehr, sich die Haare zu raufen. 325 Die Schönheit der Künstler dagegen ... wir wollen es nicht übertreiben.

Das Dritte Buch Vitruvii  
Zugleich einfache Anweisung wie in die Grundlegung Men (Schöner) ge-  
mäßung (nach rechter Symmetrie) in andere Kleinere Vertheilung in die  
gesäße einzubringen (ey) dem mittleren Centro des Ma-  
ßes Proportionellisch wird  
getreht.



Stellung des Körpers einmischen auf solcher Mäßigkeit abgeholt, so können sie  
an Kraft alle von der allergerichsten Form. Dieses selbste Bildniß von  
Gott dem Herrn, selber nach seiner gleichnißlich erschaffen und geblidet, mit solcher  
wunderberührender Schönheit schenkt der Welt, und in demselben ist einmischen  
ten die Höhe/Weite/Seiten/Größe/Verhältnisse/Proportionen/Größen  
vnd



Der „Homo bene figura-  
tus“ von Marcus Vitruvius  
Pollio (1. Jahrhundert  
vor Christus) wurde zur  
Idealfigur der Renaissance.  
Julian Opies „Suzanne  
walking forward“ (2005,  
rechts) ist eine Schönheit  
der Computergeneration

$$Y = b_0 + b_1 \cdot X_1 + b_2 \cdot X_2 + \dots + b_n \cdot X_n$$

Vom Ideal zum Beauty-Terror: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden fragt: „Was ist schön?“

**H**urra, Schönheit ist messbar! Forscher der Universität Regensburg entwickelten einen Beautycheck, der auf einer Skala von 1 bis 7 die Attraktivität von Körpern bestimmt – bislang nur die von weiblichen, an den Männerparametern wird noch gearbeitet. Die Formel lautet:  $Y = b_0 + b_1 \cdot x_1 + b_2 \cdot x_2 + \dots + b_n \cdot x_n$ . Für knapp zehn Euro und nach Einsendung eines Bikinifotos können wir alle, meine Damen, erfahren, ob unser Aussehen dem Schönheitsideal der deutschen Bevölkerung entspricht. Nun könnte man meinen, diese Serviceofferte zeige nur ein weiteres Symptom des aktuellen globalen Schönheitswahns, und wer Noten unter Drei erhält, wird gleich an den nächsten kosmetischen Chirurgen überwiesen. Doch der Wunsch, Schönheit in Formeln und Gleichungen zu pressen, ist weit älter. So waren bereits die Anhänger des griechischen Philosophen Pythagoras (6. Jahrhun- dert vor Christus) überzeugt, dass die Vollkommenheit des Kosmos wie auch jene von Musik auf errechenbaren Zahlenverhältnissen beruhe. Später sah Platon im irdischen Schönen nur einen ärmlichen Abglanz von göttlicher Wahrheit und hegte besonders gegenüber Kunstwerken großes Misstrauen. Doch auch er konnte sich der Harmonie von Tönen oder geometrischen Körpern nicht entziehen. Immer wieder spielte die Zahl ei-

ne Schlüsselrolle bei der Bestimmung und auch bei der Produktion von Schönheit. In diesem Sinne entwarf etwa der römische Architekt Vitruv seine Theorie für unwiderstehlich anmutige Bauwerke: Proportion, Eurythmie und Symmetrie machen, so Vitruv, den Reiz eines Gebäudes aus. Lange dauerte es nicht, bis derlei Maßstäbe auf den Menschen und dessen Abbild übertragen wurden – dass hier Künstler die Deutungs- hohheit über die nötigen Formeln übernahmen, wundert nicht. Die Idealbilder, die etwa Leonardo da Vinci als treuer Sohn seiner antike- und schönheitsbesessenen Epoche schuf, gehorchen einer strengen Proportionslehre. Ebenmaß, allgemeines Wohlgefallen und ein wenig Langeweile faszinieren noch heute an den Bildwerken der Renaissance. Auch Dürer nahm an den Klassikern Maß – und an seiner eigenen ansehnlichen Gestalt. Hinter der ewigen Suche nach der Schönheit steht auch eine ganz praktische Verheißung, nämlich Glück bei der Partnerwahl. Nicht umsonst erklart der Wissenschaftler Winfried Menninghaus den Schönheitsdrang als evolutionsbiologisches Relikt: Verführerische sexuelle Ornamente bei Tier und Mensch sichern nach wie vor beste Plätze bei der Fortpflanzungskonkurrenz.

Bleibt immer noch die Frage: Was eigentlich ist schön? Denn Schönheitsideale sind wandelbar und hängen eng mit Moden und

der jeweiligen ethnischen und kulturellen Prägung zusammen. Die kommende Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum in Dresden umkreist die ewige Gretchenfrage mit griffigen Themenräumen: „Sehnsucht und Versprechen“ etwa nimmt Klischees und Stereotypen aufs Korn, „Macht und Macher“ zielt auf die klinische und mediale Produktion von menschlicher Vollkommenheit und „Norm und Differenz“ blickt tief in die Geschichte der Schönheitsideale. Im letzten Raum lässt die Berliner Videokünstlerin Gabriele Nagel Menschen über ihr persönliches Verhältnis zu schönen Gegenständen, Handlungen und Erlebnissen erzählen. Zwischen den Kammern des Schönen konfrontiert ein 70 Meter langer Spiegelgang die Besucher unbestechlich mit dem eigenen Aussehen und dessen Defiziten. Dazu braucht es nur ein kritisches Auge und eigentlich keinen Beautycheck per Formel. Gegen das Diktat von solchen Normen regt sich übrigens schon lange Widerstand im Cyberspace: „Fight Lookism“ heißt eine Initiative, die sich gegen den Gruppenzwang zur Attraktivität wehrt und den Mut zur Hässlichkeit propagiert.

SUSANNE ALTMANN

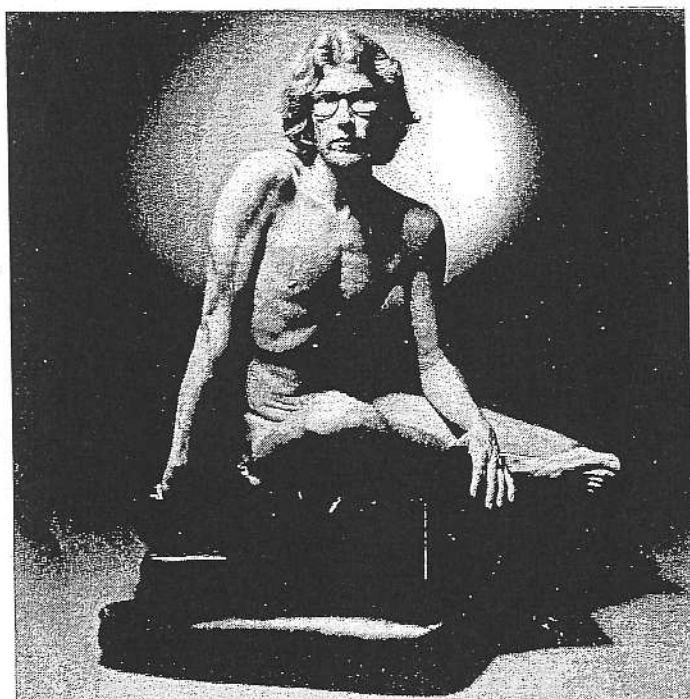
Ausstellung: „Was ist schön?“, Deutsches Hygiene-Museum, Dresden, 27. März bis 2. Januar 2011. Katalog: Wallstein Verlag, 24,90 Euro



## **10.2 Marrakesch, mon amour**

# Marrakesch, mon amour

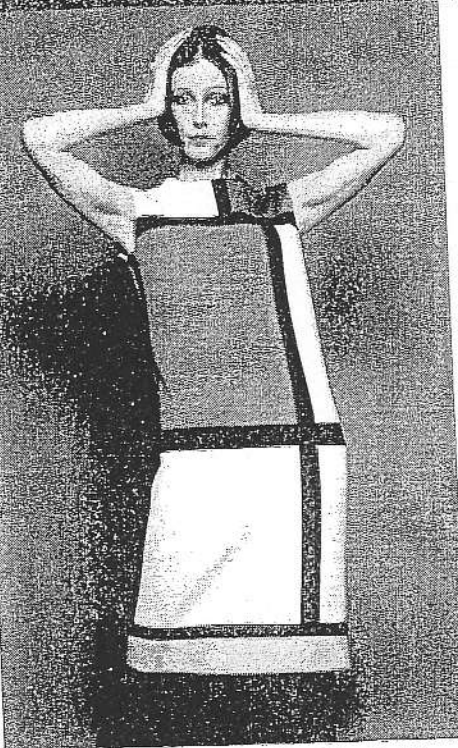
Yves Saint Laurent (1936 bis 2008) gilt als wichtigster Modedesigner des 20. Jahrhunderts. Dass er sich zeichnend auch als Künstler sah, war nur wenigen bekannt. *art* zeigt exklusiv eine Auswahl von Blättern aus einem bisher unbekanntem Konvolut – in Marokko zelebrierte der große Designer seinen privaten Traum vom Orient



Das berühmte Skandalfoto: 1971 warb YSL nackt für das eigene Parfüm



Treffen der Giganten: 1972 unterhalten sich Andy Warhol und Saint Laurent auf einer New Yorker Party



YSL war ein Meister der Adaption: hier ein Jerseykleid mit Mondrian-Mustern von 1965



Catherine Deneuve und der Modedesigner, 1968 nach einer Modenschau in Paris

TEXT: GERHARD MACK

**D**rogen, Partys und Sonne, so stellt man sich das Leben eines Luxushippies vor. Die Freunde kommen, „Rauch steigt in den blauen Himmel von Marrakesch, perlt um die glücklichen Gesichter und umrahmt sie mit einem dunstigen Schein. Die Sonne wandert über die Geländer der Pergola, der Pfefferminztee verströmt sein frisches Aroma, das Kupfer des Tablett und der Teekanne überstrahlen die ausgewaschenen Streifen des Teppichs. Schwebend zwischen Himmel und Erde treiben wir zum Klang von Debussy auf einem Pianola.“ Als der 35-jährige Yves Saint Laurent diese Stimmung 1970 in Marrakesch in sein Tagebuch notiert, verkörpert er wie kaum ein anderer das Lebensgefühl einer Generation. Er ist weich wie die Luft in Oran, der algerischen Stadt seiner Kindheit; er experimentiert mit Drogen und jettet bei jeder Gelegenheit zur Hippie-Destination Marrakesch. Dort schlägt er sich mit Talitha und J. Paul Getty, einem Sohn des Ölmagnaten, Tage und Nächte um die Ohren! In New York und Paris zieht er mit Andy Warhol durch die Clubs. Paloma Picasso ist oft mit von der Partie, Catherine Deneuve steht ihm auch in schweren Zeiten bei. Er ist schön, schräg und nicht fassbar. Mit 19 hatte seine Karriere bei Christian Dior in Paris begonnen, seit den späten fünfziger Jahren beherrscht er die internationale Mode.

Yves Saint Laurent hat den Frauen mit dem Hosenanzug und dem Smoking Klei-

dung für ihr neues Selbstbewusstsein geschenkt, mit Models aus verschiedenen Kulturkreisen die Vorstellungen von Schönheit erweitert und nackte Brüste durch eine transparente Bluse schimmern lassen. Er bediente sich für seine Frauendesigns im Kleiderschrank der Männer und entwarf die Samtjacken und Kettengürtel seiner ersten Männerkollektion so, als wollte er Frauen dafür begeistern. Bianca Jagger schickte er im weißen Hosenanzug vor den Traualtar mit Mick, und wenn es schon ein Brautkleid sein musste, stickte er dem Patchwork-Gewebe das Motto auf „Love Me Forever Or Never“. Er war der Couturier des Pop, und weil dieser alles für alle fordert, lancierte Saint Laurent als erster Designer aus dem exklusiven Pariser Modezirkel sein eigenes Label für Kleider von der Stange. Die modebewusste Jugend reißt die Prêt-à-porter-Stücke von „Rive Gauche“ aus den Regalen, als ab 1966 Boutiquen eröffnet werden. Miuccia Prada, damals noch Dramaturgiestudentin in Mailand, trägt sie beim Verteilen von Flugblättern.

So viel Instinkt für den Zeitgeist kostet Kraft. Erschöpfung, Depressionen und Drogenexzesse wurden zu Kehrseiten des Erfolgs, das Haus in Marrakesch zum Refugium vor der Hektik des Modegeschäfts. Yves Saint Laurent und Pierre Bergé, der die Firma leitete, hatten es 1967 gekauft. Dass sein Name Dar el-Hanch „Haus der Schlange“ bedeutet und diese von Anfang an in dem verschlungenen Logo aus seinen Anfangsbuchstaben enthalten war, hat Yves Saint Laurent immer wieder fasziniert. Sie kehrt

im Tagebuch von Marrakesch ebenso häufig wieder wie das Bedürfnis nach Ruhe im Schweben und Gleiten.

Das Journal ist bisher der Öffentlichkeit nicht bekannt. Es zählt zu einem Konvolut von über 360 Blättern, die Yves Saint Laurent zwischen 1990 und 1992 einem Mitarbeiter der Firma schenkte, zu dem er in dieser Zeit ein Liebesverhältnis unterhielt. Als der Empfänger eines Morgens erwachte und der große Couturier mit einer Vase über ihm stand, um sie auf ihm zu zertrümmern, trennte er sich und zog nach Südfrankreich. Die Beziehung ließ tiefe Spuren zurück, er trudelte durch Krisen und fand materiellen und seelischen Halt an einem badischen Investor, der in Monaco Geschäfte machte. Diesem schenkte er das Konvolut weiter, um sich von der Vergangenheit zu befreien; beide ziehen es auch heute noch vor, nicht an die Öffentlichkeit zu treten. Das Auktionshaus Sotheby's hat die Arbeiten geprüft und ihre Echtheit bestätigt. In art wird eine Auswahl davon nun erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt.

Die Zeichnungen und Collagen zeigen Teile des privaten Unterfutters des großen Couturiers. Auf ihnen begegnet man den Abstürzen ebenso wie den Rettungsversuchen und Befreiungen. Erfolg und Verzweiflung stehen nebeneinander. Die Obsession durch die Mode tritt bruchlos neben diejenige für den Körper. Yves Saint Laurent stellt sich als Totenkopf dar, wenn er in einer suizidalen Stimmung gefangen ist, er feiert sein geliebtes Marokko mit den schönen jungen Männern und der nordafrikanischen



In Marrakesch rettete YSL den verwilderten Garten des Malers Jacques Majorelle (1886 bis 1962), sein blaues Atelier ist heute ein Museum



In der Pariser Komischen Oper präsentiert YSL 1981 sein Parfüm „Kouros“ mit den Ballettlegenden Rudolf Nurejew und Zizi Jeanmaire

Atmosphäre seiner Kindheit, und er badet in erotischen Fantasien. Nicht zuletzt gibt er auf den Blättern seinen Träumen von einer künstlerischen Welt Raum, der er sich zugehörig fühlt, für die ihm der Alltag der Modebranche aber nur begrenzt Zeit lässt.

Bereits sein Lehrmeister Christian Dior hatte den jungen Mann gewarnt, er müsse sich Alternativen suchen, welche die Fantasie anders fordern als die Mode. Für Yves Saint Laurent war diese andere Welt das Theater. Von der Bühne und ihrer Pracht war er bereits als Kind fasziniert. Er baute sich zu Hause sein eigenes Theater. Die Mutter besuchte Vorstellungen im heimischen Oran. Als der 13-Jährige sie in Molières „Schule der Frauen“ mit Louis Jouvet in der Hauptrolle und einem Bühnenbild von Christian Bérard begleiten durfte, träumte er davon, selbst einmal solche Ausstattungen zu entwerfen. 1959 war es so weit. Der junge Choreograf Roland Petit bat ihn in Paris, sein neues Ballett „Cyrano de Bergerac“ auszustatten. Das Ergebnis begeisterte beide so, dass sie für viele Jahre zusammenarbeiten sollten. Wenn man in dem vorliegenden Konvolut die Skizzen für Bühnenwerke wie Victor Hugos „Lucrezia Borgia“ oder ein Ballett zu La Trémoilles „Die Gesänge des Maldoror“ anschaut, so zeigen sie eine hohe Sensibilität für den Raum als Ort einer Erzählung. Saint Laurent wollte, dass die Bühne nicht nur das Geschehen umrahmt, sondern selbst einen Teil der Geschichte erzählt, den die Akteure nicht eigens ausdrücken können. Deutlich wird aber auch, wie nahe die freien Entwürfe fürs

Theater und diejenigen für die Modekollektionen einander waren. Da ist derselbe Strich, eine vergleichbare Art der Abstraktion und der Verknappung der zeichnerischen Sprache, vor allem aber zeigt sich eine verwandte Auffassung von der Ausstattung als Element in einem lebendigen Umfeld. Wenn Saint Laurent Kostüme skizziert, stellt er sich die Trägerinnen stets in Bewegung vor. Umgekehrt kleidet er die Bühnenhelden so selbstverständlich, als wären sie Teil unserer Lebenswelt.

Nicht zuletzt ist bei keinem Couturier das Spiel mit Künstlern und Epochen so vielfältig wie bei Yves Saint Laurent. Er applizierte nicht nur Mondrian-Muster auf Kleider, er ließ sie so nähen, dass sie auch flach wie die Gemälde wirkten, wenn sie getragen wurden. Er entwarf eine Kollektion Pop mit Gesichtern und Körperpartien, die sich zu einem Spiel aus Positiv- und Negativformen verbanden. Picasso und Braque inspirierten ihn ebenso wie Velázquez, Goya und van Gogh. Gleich, ob Stoffe und Objekte aus Nordafrika, die Kunst des Abendlandes oder die Lederjacken der

Yves Saint Laurent feiert sein geliebtes Marokko mit den schönen jungen Männern und der Atmosphäre seiner Kindheit

Beatniks Ende der fünfziger Jahre: Alles findet in einem großen Bildgedächtnis zusammen, aus dem Yves Saint Laurent schöpfte, ganz ähnlich wie viele Künstler es heute tun, die damit aufgewachsen sind, keine Grenzen zwischen den Bildformen zu ziehen. Er wird zu einem Wegbereiter für die innige Beziehung von Mode und Kunst in den letzten Jahren.

Er und sein Partner Pierre Bergé schätzten Kunst und Design auch privat über alles und zogen an Wochenenden in einem Kaufrausch durch die Pariser Galerien. Yves Saint Laurent liebte es, die Häuser, die sie nach und nach in Marrakesch erwarben, selbst einzurichten, und streifte tagelang durch die Souks der nahe gelegenen Altstadt auf der Suche nach handwerklich schönen Objekten. Die farbige arabische Welt seiner Kindheit sollte einen eigenen Klang entfalten. Deshalb erwähnt er in seinem Tagebuch aus Marrakesch jede Teekanne und jedes Holzstück. Er will in ihnen eine ganze Kultur verdichten.

Welche Schätze das Paar in seiner Pariser Wohnung in der Rue de Babylone und in verschiedenen Landsitzen angesammelt hatte, konnte die staunende Öffentlichkeit wahrnehmen, als Bergé sie nach dem Tod des Lebenspartners vor einem Jahr durch Christie's in Paris versteigern ließ und dabei mitten in einer der größten Kunstmarktkrisen der letzten Jahrzehnte 374 Millionen Euro erlöste. Kunst war Elixier einer exquisiten Lebenswelt und ein Mittel zur Beruhigung der Nerven zugleich. Damit verband sich der Anspruch, einen artifiziellen >



In der Pariser Rue de Babylone waren Yves Saint Laurent und Pierre Bergé von Kunst umgeben; 2009 wurden die Werke bei einer spektakulären Auktion im Grand Palais versteigert

› Kosmos zu erschaffen, für den sich Yves Saint Laurent Marcel Proust zum Vorbild nahm. Die geschlossene Welt am Ende einer Epoche vor 100 Jahren, den damaligen Verlust an Kultiviertheit empfand Saint Laurent als Modell für seine eigene Situation: Die alte bürgerliche Welt mit ihren klaren Konventionen löste sich auch in Frankreich seit den späten fünfziger Jahren auf. Die Zukunft gehörte dem Pop, der globalen Kultur, die von Amerika aus ihren Siegeszug antrat.

Mit seinem Status als Symbolfigur des Lebensstils einer Generation engagierte sich Yves Saint Laurent auch für die Emanzipation der Schwulen. Er selbst hatte vom Außenseiterdasein des gehänselten Schülers bis zum späten Geständnis an den Vater kurz vor dessen Tod genügend quälende Erfahrungen mit der gesellschaftlichen Ächtung seiner sexuellen Orientierung gemacht. Er und Pierre Bergé machten nie einen Hehl aus ihrer Beziehung. Dennoch gab es einen Aufschrei, als Saint Laurent seinen nackten Körper zur Schau stellte. „Ich will einen Skandal“, sagte er zu dem Fotografen Jean-loup Sieff, als er 1971 dessen Atelier betrat. Er hatte ein Parfum für Männer entworfen.

Das war ohnehin schon eine Provokation in einer Zeit, in der das stärkere Geschlecht sich Pitralon auf die Haut schmierte. Dass er für „Pour Homme“ nun auch noch nackt werben wollte, forderte das Schicklichkeitsgefühl vieler Zeitgenossen heraus. Der 35-Jährige sitzt mit einem makellosen Körper und langem, gewelltem Haar auf einem Kissen. Völlig harmlos aus heutiger Sicht. Da-

mals weigerten sich manche Magazine, das Motiv abzudrucken. Für die Schwulenbewegung der siebziger Jahre wurde die Anzeige eine Ikone. Erstmals hatte sich ein schwuler Weltstar nackt für die Öffentlichkeit fotografieren lassen. Und kurz darauf zollte Saint Laurent dem Camp-Stil der Transvestiten Tribut; er hatte ihn in Warhols Factory gesehen, die New Yorker Schriftstellerin Susan Sontag hatte ihn bereits 1964 in ihrem berühmten Essay „Anmerkungen zum Camp“ beschrieben: „Es ist gut, weil es scheußlich ist“, formulierte die Kulturkritikerin die Maxime des Camp. Und das „Time Magazine“ machte denn auch unter der Überschrift „Yves Saint Debakel“ den „guten Kumpel“ Andy Warhol für den Camp-Einfluss verantwortlich.

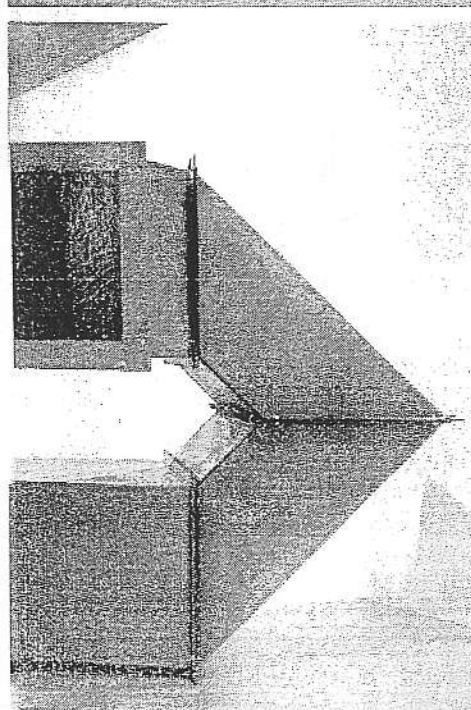
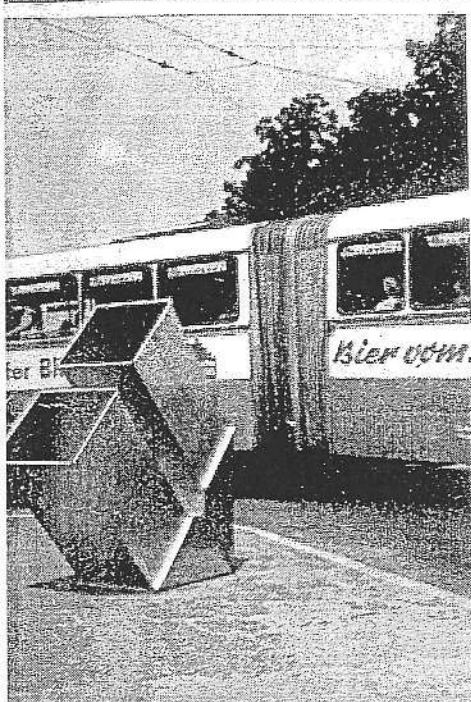
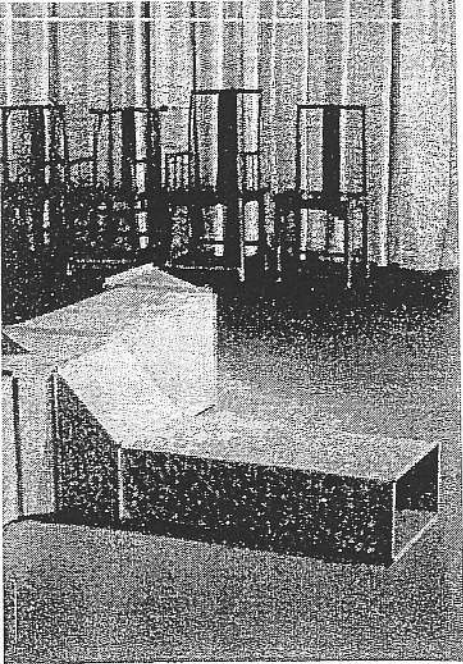
Diesem inneren Impuls aus der eigenen Lebensgeschichte gab Yves Saint Laurent auf einem beträchtlichen Teil der Zeichnungen nach, die in dem Konvolut des ehemaligen Geliebten enthalten sind. Da zeichnet und beschreibt er die Minarette der umliegenden Moscheen als rosafarbene Penisse. Auf Entwürfen für Stoffdekors krin-

Yves Saint Laurent badet in erotischen Fantasien – zahllose Blätter hat er mit realen oder vorgestellten Liebhabern gefüllt

280 geln sich die Linien zu einem Gewirr erigierter Männlichkeit. Vor allem aber hat er zahllose Blätter mit realen oder fantasierten Liebhabern gefüllt. Ganz im Stil des Porno-Comiczeichners Robert Crumb treten die Männer mit Körpern auf, die aus den Hemden und Hosen platzen. Die Geschlechtsteile können in ihrer Größe mit allem mithalten, was der Taschen-Verlag kürzlich in seinem „Big Penis Book“ publiziert hat. Der Fahrer und der Gärtner sind genauso darunter wie der Geliebte, der zufällige arabische Gespieler, der Lebenspartner Pierre Bergé oder der verstorbene Sänger der Rockband Queen, Freddie Mercury. In endloser Wiederholung entfaltet sich ein Katalog schwerer Kostümierungen, Rituale und Posen, in dem sich der einst schlanke, groß gewachsene Yves Saint Laurent sehr wieder fand, dass er die Blätter immer wieder einmal veröffentlichen wollte, wie der ehemalige Geliebte ihrem heutigen Besitzer erzählte.

325 Dass Saint Laurent davor zurückschreckte, mag nicht nur dem Drängen des Partners Pierre Bergé geschuldet sein. Er wollte wohl auch nicht gefährden, was er in den Augen der Öffentlichkeit war. Er wusste sehr wohl, dass er bei allen Abstürzen, bei aller Abhängigkeit von Tabletten, Alkohol und Drogen zu dem Couturier geworden war, in dem sich die Mode des 20. Jahrhunderts verkörperte wie in niemandem sonst, nicht einmal in Coco Chanel, mit der ihn eine wechselseitige Verehrung verband. Er hatte der Frau, die Christian Dior und Coco Chanel befreit hatten, die Hosen angezogen, er hatte seit den späten fünfziger Jahren Entwicklungen der Zeit vor allen anderen gespürt und in seinen Modeentwürfen und Parfums zum Ausdruck gebracht. Was auf der Straße geschah, übersetzte er in kostbare Garderoben, um diese dann als erster Couturier in Prêt-à-porter-Boutiquen als Kleider von der Stange zu demokratisieren. Und er beharrte auf hoher Handwerkskunst, edlem Schnitt und klassischer Würde, als die Haute Couture am Ende war und eine neue Generation nur noch für die schnelle Gegenwart produzierte. Er war der Klassiker, der Leuchtturm der Mode des Jahrhunderts, an dem sich alle ausrichten konnten. In seinen Zeichnungen ist viel davon zu spüren. a

### **10.3 Schluss mit der Ichigkeit**

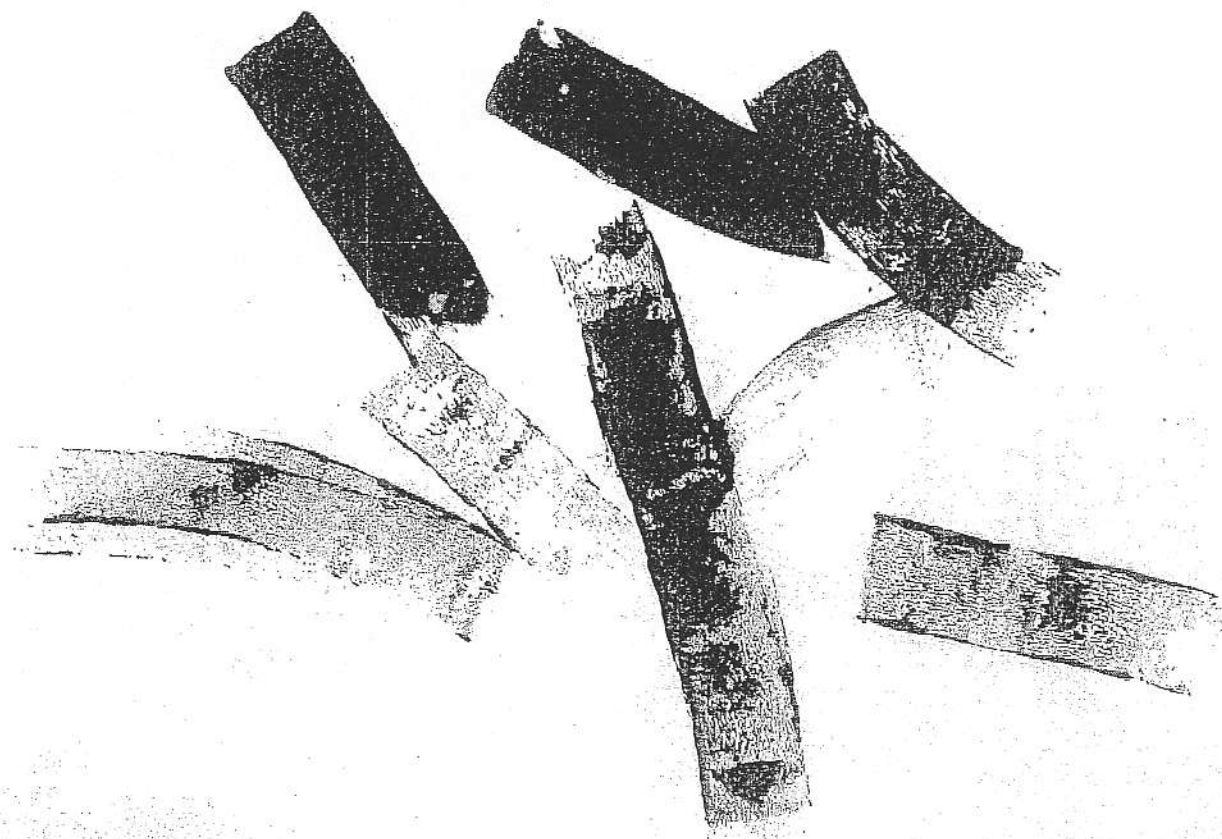


# Schluss mit der Ichigkeit

Sie fertigte visionäre Objekte aus Blech, Pressspan oder Pappe. Dann beschloss Charlotte Posenenske 1968, die künstlerische Arbeit einzustellen. Die Kunst, so lautete damals ihr Fazit, trage nicht ausreichend zur Veränderung der Gesellschaft bei. 525 Jahre nach ihrem Tod wird nun die Wiederentdeckung der deutschen Minimal- und Konzeptkünstlerin gefeiert

TEXT: MIRJA ROSENAU

„Gesellschaftliche Orte“ wünschte sich die Künstlerin für ihre frei kombinierbaren „Vierkantrohre“. Die meisten wurden erst postum installiert



Von Mondrian inspiriert: frühe, mit Plakafarbe auf Papier aufgetragene „Spachtelarbeit (Baum)“ (um 1959, 49 x 63 cm)

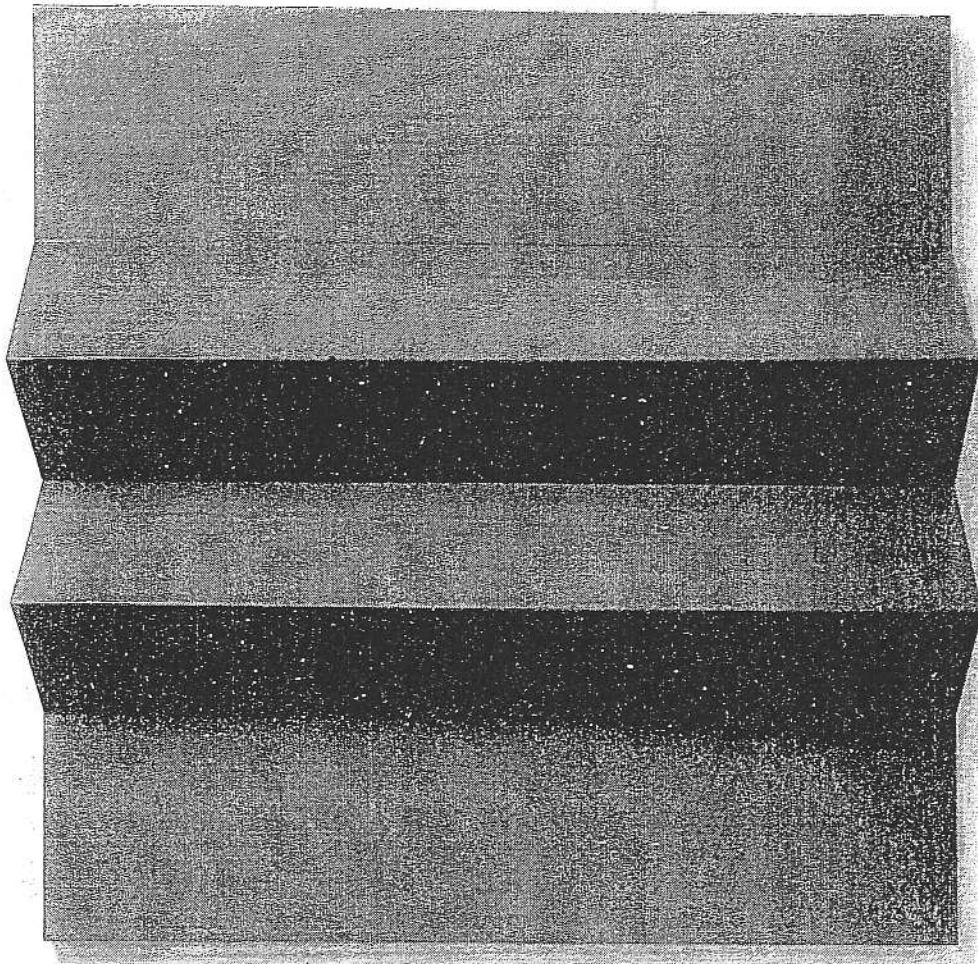
Er musste sich nur kurz an die Straßenbahnhaltestelle stellen und zielgenau auf die an der Fassade des gegenüberliegenden Bahnhofs befestigten Metallrohre starren, bis sich neben Burkhard Brunn der folgende Wortwechsel ergab. „Ein Entlüftungrohr, da oben, das habe ich ja noch nie gesehen“, sagte einer. Darauf ein Zweiter: „Ein Entlüftungrohr? Das ist aber doch zu beiden Seiten offen!“ Ein Dritter habe sich schließlich das funktionslose Metallding dort oben mit den Worten erklärt: „Das muss dann wohl Kunst sein!“

Das war 1989. Charlotte Posenenske, die Künstlerin der an der Fassade befestigten „Vierkantrohre“, war seit vier Jahren tot. Und Brunn, ihr langjähriger Lebensgefährte, der nun ihren Nachlass verwaltete, hatte nicht nur die Blicke der Passanten auf ihre unscheinbar in den Alltag eingefügte Kunst gelenkt. Er hatte sie überhaupt erst dort oben für sie befestigt: Zu Lebzeiten hatte Posenenske selbst ihre Rohre auf einer Offenbacher Straßenkreuzung oder dem Frankfurter Flughafen positioniert – Brunn trug sie postum weiter in eine Rathausgarage, die Vorstandsetage einer Bank oder eine Großmarkthalle. Denn die Künstlerin hatte sich „gesellschaftliche Orte“ für ihre Kunst gewünscht: Orte, an denen Menschen, Güter und Geld verteilt werden. Ähnlich vielleicht, wie ein Entlüftungrohr Luft aus einem Raum in einen anderen überführt.

Spätestens seit bei der Documenta 12 Posenenskens Rohre auch unter der Decke des Fridericianums hingen, ist die zuvor in Verborgenheit geratene, wenn auch als „Künstler-Künstlerin“ hoch geschätzte Schülerin Willi Baumeisters einem breiteren Kunstpublikum bekannt. 2010 hätte sie ihren 80. Geburtstag gefeiert, gleichzeitig jährt sich ihr früherer Tod zum 25. Mal. Zwei Retrospektiven ehren in Paris und Zürich die Wiederentdeckte. Und was am Lebenswerk der 1930 in Wiesbaden geborenen Minimal- und Konzeptkünstlerin heute dabei vor allem fasziniert, ist paradoxerweise der Umstand, dass Posenenske 1968 Schluss mit der Kunst gemacht hatte – aus freiem Entschluss, unwiderruflich und sachlich begründet: „Es fällt mir schwer, mich damit abzufinden, dass Kunst nicht zur Lösung drängender politischer Probleme beitragen kann“, erklärte sie in einem in der Zeitschrift „Art International“ veröffentlichten Manifest.

Andere Kunstaussteiger gingen parallel andere Wege: Auch Posenenskens Freunde, der Künstler Peter Roehr und der Werber und spätere Galerist Paul Maenz etwa, hatten „von Kunst und Werbung die Schnauze voll“. In ihrem Laden „Pudding Explosion“ verkauften sie 1968 lieber „Sachen, die wir für richtig halten“: Das waren „Psychodelicatenessen mit Hippie-Zubehör“ wie Hasischpfeifen und Mao-Bibeln, Anti-Nazi-Spray und indische Räucherstäbchen. Und Konrad Fischer, alias Konrad Lueg, gab die Malerei zugunsten eines neuartig konzipierten Ausstellungsraumes auf.





„Gegenstand, der sich zum Raum verflüchtigt“: dreidimensionale „Faltung“ aus lackiertem Aluminium von 1966 (75 x 75 x 14 cm)

Posenenske hatte kurz vor dem Abgang noch gegen die Documenta demonstriert: „Denken Sie, wenn Sie vor den Werken dieser Ausstellung stehen, intensiv daran“, heißt es auf einem von ihr aufgehobenen Flugblatt in mahnenden Worten, „dass im selben Moment Menschen gemordet, Kinder verbrannt, Frauen geschändet werden.“ Vietnamkrieg, ein gerade entstehender Kunstmarkt, das herrschende kapitalistische Gesellschaftssystem – man witterte Zusammenhänge zwischen allem und jedem. „Es war wie die Erbsünde“, erklärt Brunn. „Immer wurde man schuldig, ob man produzierte, konsumierte oder versuchte auszusteigen. Gegen ‚das System‘ zu sein, war die einzige Alternative.“

Als trennscharfe Denkerin wird Posenenske von Brunn beschrieben, als höflich aber verschlossen, wortkarg, aber in allem, was sie dann sagte, „sehr überlegt“ und „unglaublich klug“. „Spröde“ wirkte sie auf andere Menschen. Und nach ihrer Trennung

Verschlossen, wortkarg, aber in allem, was sie dann sagte, unglaublich klug



vom Architekten Paul Posenenske habe man gemeinsam betont provisorisch im Neonlicht und zwischen Stahlregalen („den gleichen wie in der Universität“) gelebt, umgeben von Pfeildiagrammen und ansonsten weißen Wänden. Die habe sie Brunn einmal damit erklärt, dass die Bewohner „lebendig und scharf konturiert vor der freien Fläche agieren“ sollten, und nicht „ihre ‚Ichigkeit‘ über die Wände verbreiten“.

Ihre eigene „Ichigkeit“ zieht die Künstlerin nach und nach auch aus ihren Arbeiten ab: Ab 1967 lässt sie ihre Plastiken anonym von Werkstätten herstellen, signiert sie erst nur noch mit Initialen, später dann überhaupt nicht mehr. „Der Künstler der Zukunft müsste mit einem Team aus Spezialisten in einem Entwicklungslaboratorium arbeiten“, sieht sie in ihrem Abschlussmanifest voraus. Neben „gesellschaftlichen >

Gerade noch Künstlerin: Charlotte Posenenske 1967 in einer Galerie in Schwenningen



„Vierkantreihe Serie DW“ in der Ausstellung „Dies alles, Herzchen, wird einmal dir gehören“, 1967 in der Frankfurter Galerie Dorothea Loehr

120 > Orten“ gilt ihr Interesse „gesellschaftlicher Arbeit“, die sie in ihrem nach dem Kunstausstieg mit Brunn gemeinsam aufgenommenen Soziologiestudium dann einer akribischen Analyse unterzieht.

125 Die Diplomarbeit mit dem monströsen akademischen Titel „Vorgabezeit und Arbeitswert – Interessenkritik an der Methodenkonstruktion: Leistungsgradschätzen, Systeme vorbestimmter Zeiten, Analytische Arbeitsbewertung“ legen sie schließlich einer großen Gewerkschaft vor („Gewerkschaftler mögen keine Fremdwörter“, sollen sie zur Antwort bekommen haben, worauf Posenenske sie anstandslos einer Vereinfachung unterzog). Darin untersuchten sie

135 Effizienzsteigerungsmaßnahmen in Fabriken: „Wir wollten wissen, wie die Ausbeutung *wirklich* funktioniert, wie man dem Arbeiter seine Lebenszeit wegnimmt und er schließlich zu einem bloßen An-

140 hängsel der Maschine wird.“

Posenenskens Engagement für die Ausgebeuteten hat Brunn unter anderem vor dem Hintergrund ihrer Lebensgeschichte inter-

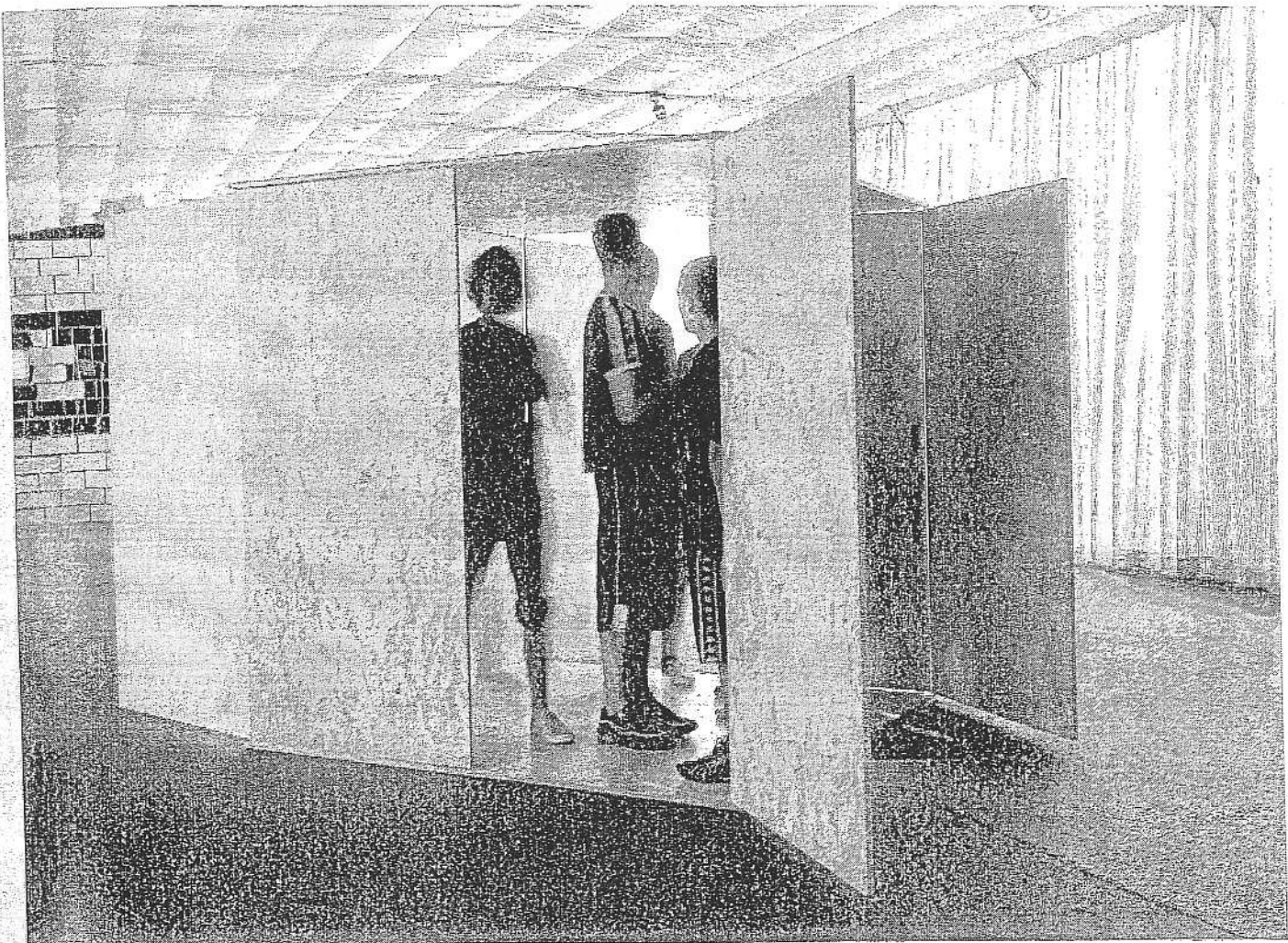
„Der Künstler der Zukunft müsste mit einem Team aus Spezialisten in einem Entwicklungslaboratorium arbeiten“

145 pretiert: Als Tochter eines jüdischen Apothekers, der sich unter dem Druck der NS-Verfolgung das Leben nimmt, wird die als Liselotte Henriette Mayer geborene Posenenske von den Nazis als „Mischling ersten Grades“ diskriminiert und – obwohl eine begabte und leidenschaftliche Schülerin – 150 der Schule verwiesen; weiteren Diffamierungen entgeht sie, von der Mutter in einer Wiesbadener Waschküche versteckt.

Ihr Leben lang setzt sie sich nach der Erfahrung des Nationalsozialismus für demokratische Organisationsformen und gleiche Bildungschancen für alle ein. Ihre Kunst will sie als für jeden verständlich wissen und hält in diesem Sinne auch nach dem Scheitern

160 der Utopien der Moderne unbeirrt an dem Glauben fest, es in der Geometrie mit allen gleichermaßen zugänglichen Universalformen zu tun zu haben. Von Mondrian beeinflusst, legt sie sie in frühen, mit Acryl-

165 und Ölfarbe auf Papier und Hartfaserplatten gespachtelten, kantigen Naturstudien in den Bäumen der Taunuswälder frei und findet sie später auf Autofahrten durchs



Minimalismus mit performativer Wendung: „Drehflügel“ aus Pressspanplatten, 2007 postum im Auepavillon der Documenta 12 installiert

170 flache Holland, wo 1968 mit Maenz und  
 175 Roehr eine unter dem Titel „Monotonie ist  
 schön“ zusammengefasste Reihe von Super-  
 8-Filmen entsteht, in denen sich die drau-  
 ßen vorbeirauschende Landschaft zu paral-  
 lelen Streifen verflüchtigt. „Unsere Filme  
 sind ungeheuer dilettantisch und langwei-  
 180 lig“, wirbt die Künstlerin in einem Brief an  
 ihre Amsterdamer Galeristen. „Zum Bei-  
 spiel: Anfang des Dammes – Damm – Ende  
 des Dammes. Oder 47 gleiche Bäume.“

185 Ab 1965/66 faltet und spannt Posenens-  
 ke rechteckige Bleche: zu „Wellen“, „Fal-  
 190 tungen“ und schließlich „Reliefs“, die sie  
 noch wie Tafelbilder an der Wand befestigt.  
 „Es werden Gegenstände zum Raum ver-  
 flüchtigt“, erklärt sie, „und Räume zum Ge-  
 genstand verfestigt.“ Ihre Gegenstände wer-  
 den aus billigen, industriell hergestellten  
 und damit für praktisch jedermann zugäng-  
 lichen Materialien hergestellt (neben Blech  
 etwa auch Pressspanholz oder Pappe). All-  
 das rückt sie in Nähe zu den US-Minima-  
 195 listen, mit deren Programm sie sich nach-  
 weislich auseinandersetzt.

195 Während diese in bewegten Zeiten die  
 autonome Kunst allerdings noch als Refu-  
 gium der Freiheit verteidigten, forderten  
 andere vom Künstler gesellschaftsver-  
 bessernde Visionen ein. Und Charlotte Po-  
 senenske hatte, bei allem Minimalismus  
 ihrer Formen, eine solche Vision zu bieten.

200 Die „Vierkantrohre“ zum Beispiel gab  
 sie nur noch als Bausatz vor, dessen  
 „Rechteckrohre“, „Winkelstücke“ und  
 „Öffnungen“ die „Konsumenten“ dann  
 205 höchst demokratisch und fern jeder fremd-  
 bestimmten Arbeitsorganisation in spiele-  
 rischer Kooperation zusammenbauen soll-  
 ten – ein Prinzip, das Brunn „mit der  
 betrieblichen Mitbestimmung in Deutsch-  
 210 land vergleichbar“ nennt. Auch Posenenskes  
 „Drehflügel“, in denen die Benutzer mittels  
 Flügeltüren über Ein- und Ausschluss ent-  
 scheiden, fordert zur kooperativen Ent-  
 scheidungsfindung auf. Einen „Raumtei-  
 215 ler“, dessen Entwurf nun erstmals für die  
 Zürcher Ausstellung ausgeführt werden  
 soll, wollte die Künstlerin in ganz alltägliche

Wohn- und Arbeitsumgebungen integriert  
 sehen: „Immer weniger“ sollten, so ihr Ma-  
 220 nifest, ihre Arbeiten „als ‚Kunstwerke‘ er-  
 kennbar“ sein.

Von dem Engagement ihres Nachlassver-  
 walters können sie daher nur profitieren: In  
 ihm haben sie jemanden, der sich zu Pas-  
 225 santen an die Haltestelle gesellt, um ih-  
 ren Blick auf Posenenskes sich fast bis zur  
 Selbstauflösung an das gesellschaftliche Le-  
 ben anschmiegende Kunst zu lenken. Der  
 darüber hinaus ihre zur unendlichen Re-  
 produktion bestimmten Serien neu wiede-  
 rerauflegt. Und der sogar die Galeristen  
 bezahlt, die die nun so vielgefragte Kunst-  
 aussteigerin heute wieder vertreten: In Ab-  
 230 wehr jeden kapitalistischen Begehrens hat-  
 te die kluge Künstlerin nämlich bestimmt,  
 dass ihre Blechrohre nur zu Selbstkosten-  
 preisen verkauft werden dürfen.

Ausstellungen: „Pergola“, Palais de Tokyo, Paris,  
 19.2.–16.5.; Haus Konstruktiv, Zürich, 25.3.–  
 23.5.2. Literatur: Renate Wiehager, Burkhard  
 Brunn: „Charlotte Posenenske. 1930–1985“, Hatje  
 Cantz Verlag 2009, 58 Euro