



Die an strategisch wichtigen Punkten eingestreuten Texte dienen also nicht allein der Erläuterung. Sie sind auch Störelemente, die einer allzu ästhetischen Betrachtungsweise der Kunstwerke entgegenwirken. Ein besonderes Anliegen dieser Kunstbewegung war es ja, Objekte ohne betonten Originalitätscharakter an den Mann zu bringen. Also Kunstwerke herzustellen, die bei- läufig akzeptiert werden konnten wie irgendein Gebrauchsgegenstand. Vor allem Munari propagierte das Kunstwerk als Massenprodukt schon in den frühen fünfziger Jahren. Tinguely und andere machten Vorschläge für Bilder, die das Publikum selbst ausführen konnte. Die hier gezeigte Edition MAT ist das deutlichste Ergebnis solcher Bemühungen.

War es in der Ausstellung also zunächst einmal notwendig, durch die Art der Präsentation die Objekte nicht mit einer falschen Aura zu belasten, so ergab sich hieraus aber umgekehrt wieder das Problem, wie die Dinge dennoch als Kunstwerk in Erscheinung treten konnten –



also nicht als Gegenstände für den Verbrauch. – Es besteht ja ein großer Unterschied darin, ob man von einem Kunstwerk sinnvoll Gebrauch macht oder es einfach sinnlos verbraucht. Diese Verbrauchshaltung wird vor kinetischen Werken erfahrungsgemäß rasch eingenommen. Allzu leicht wird dann vergessen, daß häufig ein sanfter Anstoß oder bloßer Blickwechsel genügt, die Bilder in Schwingung zu versetzen – und daß innere Ruhe durchaus wichtig ist, um die zarten Verschiebungen aufnehmen zu können. Zudem fordert jedes Objekt eine andere Einstellung; hier muß also der Betrachter selbst kreativ werden. Und schließlich wollen zahlreiche kinetische Werke, nachdem sie in Bewegung gesetzt worden sind, einfach wie Bilder angesehen werden.

Unter anderem um diesen Bildcharakter zu verdeutlichen, wird im Zentrum der Ausstellung Tinguelys „Stabilité totale P. K. No. 4“ (man beachte: Totale Stabilität) im Schnittpunkt zweier Schautafeln mit Originalen von Moholy-Nagy, Ernst, Arp, Berlewi und Mathieu gezeigt. Diese Bilder-Wand mit Gemälden und Grafiken aus den frühen zwanziger bis späten fünfziger Jahren läßt Tinguelys „Meta-matic“ als Bild in Erscheinung treten. Gleichzeitig wird auf diese Weise erkennbar, wie die neue Bildkunst sich aus den unterschiedlichen Raum-Vorstellungen der Malerei mit der Zeit herausgeschält hat. Und da die teuren Originale der Klassiker ohne besonderen Abstand um das Maschinenbild gruppiert sind, kann von ihnen aus auch kein falsches Licht auf den einfachen Bildvorgang in der Mitte fallen.

Wenn eben vom Zentrum der Ausstellung die Rede war, so geschah das, weil Jean Tinguely – schon wegen der Fülle der Objekte in der Krefelder Sammlung – hier im Haus Lange als Schlüsselfigur oder Dreh- und Angelpunkt des Aufbaus präsentiert wird. In seinem Werk, das



In der Ausstellung – Drei Aufnahmen mit Tinguelys Arbeiten im Zentrum

konstruktivistische wie dadaistische Züge aufweist, das mit der informellen Kunst aufzufassung spielt und sie wieder auf ihren surrealistischen Ausgangspunkt zurückführt, laufen die unterschiedlichsten Fäden der dynamischen Kunst zusammen. Das ist nicht nur an den Bildertafeln abzulesen, auch der angrenzende Rückraum mit dem Calder-Mobile und den unnützen Apparaten von Bruno Munari weist hier auf entscheidende Querverbindungen hin. Die Arbeiten von Calder, besonders aber von Munari waren für Tinguely ein wichtiges Lösungsmittel bei seinen Bemühungen, den Zufall „systematisch“ in seine Maschinenbilder einzubauen. Um diese besondere Perspektive seines Werks neben dem Bildcharakter der Arbeiten in den Vordergrund zu rücken, wurden Tinguelys Vorstöße unmittelbar mit den Texten und geschnittenen Büchern und dem Gummiband-Bild von Diter Rot zusammengebracht. Rot ist geradezu ein poetischer Meister in der Beherrschung des Zufalls.

Daneben werden auf der einen Seite des Hauses die acht Arbeiten von Tinguely mit denen von Vasarely, Soto und Agam konfrontiert – drei Künstler, die an der MOUVEMENT-Ausstellung 1955 in Paris teilgenommen hatten. Hier wird nun deutlich, wie weit ihre Arbeiten noch in konstruktivistischen Bildvorstellungen verwurzelt sind, auch wenn Soto 1959 bewußt eine informelle „écriture“ aus Draht dagegensetzt. – Dazu bilden auf der anderen Seite des Hauses die „Punktuationen“ von Pol Bury das Gegengewicht. In seinen Bildern sind die Bewegungsabläufe derart verlangsamt, daß sie, kaum noch wahrnehmbar und kalkulierbar, am Ende als Fiktionen erscheinen. Bury hat diese auf den Punkt gebrachten Werke weitgehend aus der Vorstellungswelt des Surrealismus heraus entwickelt.

Die Offenlegung eines aus der Zeit, aus der kontinuierlichen Bewegung gewonnenen Zustands ist auch ein künstlerisches Anliegen von Tinguely und seinen Künstlerfreunden, die sich 1960 zu der Gruppe der „Neuen Realisten“ zusammengeschlossen hatten. Indem in der Ausstellung die Arbeiten von Bury mit den farbgetränkten Yves Klein-Schwämmen, einer „Verpackung“ von Christo und zwei „Akkumulationen“ Armons in Berührung gebracht werden, wird die in Burys Werken zurückgehaltene Bewegung als jene neue „Statik“ faßbar, die Tinguely 1959 in einem Manifest forderte, das jetzt das Motto der Ausstellung ist. – Hans Haackes „Kondensationsboden“ zwischen den Arbeiten von Klein, Arman, Christo und Bury wirkt da wie eine einfache Schlußfolgerung. In einem abgeschlossenen System läuft ständig ein natürlicher Prozeß ab – so unmerklich, daß direkte Bewegung nicht sichtbar wird. Doch jeder einzelne Zustand läßt klar erkennen, daß sich die Verhältnisse unaufhörlich ändern.

Drei Objekte von Vasarely, Man Ray, Bo Ek aus der Edition MAT



Während im Untergeschoß von Haus Lange die Geschichte „Als Bewegung in die Kunst kam“ um Tinguely herum aufgefächert wird, wobei die sechzehn Multiples der Edition MAT zusätzliche Querverbindungen aufzeigen, bietet die Ausstellung im Obergeschoß ein ganz anderes Bild. Hier werden vor allem um das Phänomen „Licht“ herum einzelne Aspekte der Bewegung umrissen – Aspekte, wie sie sich vor allem in den sechziger Jahren herauskristallisiert haben.

Als Vorspiel wirken dabei die frühen Raster- und Vibrationsbilder, die Lichtreflektoren, Lichtdynamos und Lichtfelder der deutschen ZERO-Künstler Mack, Piene und Uecker. In ihren Arbeiten aus den Jahren 1957 bis 1961 wird besonders deutlich, wie sich ein Strang der neuen Bewegung aus der informellen Malerei heraus entwickelt hat – durch Zurücknahme der Gestik, Reinigung der Farben zu blendendem Schwarz und Weiß oder reflektierendem Silber, durch Auflösen letzter Linien und Formen in einzelne Partikel, Höhen und Tiefen, wo sich nur noch das Licht verfängt. Und zwar mit dem Ziel, eine ganze Palette heller Vibrationen im Raum zu entfalten, damit das Licht sich endlich selber malen kann.

Kontrapunktisch zum ZERO-Raum ist die Doppelraumsituation mit den Licht-Bildern von Adolf Luther und den Signallichtern sowie Klang-Bildern von Takis angelegt. Beide Künstler arbeiten seit Jahren konsequent mit einfachen Mitteln an der Darstellung von Wirklichkeitsbildern, die voll und ganz unserer Realität angehören. Diese Schwingungsbilder ereignen sich überall in unserem Umfeld, sie in ihrer bewegten Form zu stabilisieren, macht künstlerische Eingriffe in den Strom der Energie notwendig. Zu diesem Zweck entwerfen Luther und Takis immer wieder neue Gebilde, die gleichzeitig als Empfänger und Sender wirken.

Zwischen den beiden Eckzonen werden in zwei weiteren Räumen das „Optophonium“ von Hermann Goepfert, eine „Kybernetische Skulptur“ von Wen-Ying Tsai und „Microtemps 15“ von Nicolas Schöffer vorgeführt. Alle drei Arbeiten vermitteln den Eindruck von technischen Schauspielen, wie sie draußen vor unseren Augen ablaufen, hier aber im Zeitraster als stabile Bewegungsform dargeboten werden. – Zwei „Spektakel“ ganz anderer Art, ohne technischen Aufwand, ohne Lichtgeflimmer und eingestreute Töne, aber verbunden mit dem Gefühl für barocke Bewegungsvielfalt einerseits und natürliche Bewegungsabläufe andererseits, bieten schließlich noch die Objekte von Harry Kramer und George Rickey. Sie nehmen den Betrachter wieder ganz in Ruhe für sich ein.

Als Bewegung in die Kunst kam

Yaacov Agam
Arman
Pol Bury
Alexander Calder
Christo
Hermann Goepfert
Hans Haacke
Yves Klein
Harry Kramer
Adolf Luther
Heinz Mack
Robert Müller
Bruno Munari
Otto Piene
George Rickey
Diter Rot
Nicolas Schöffer
Jésus-Raphael Soto
Takis
Jean Tinguely
Wen-Ying Tsai
Günther Uecker
Victor Vasarely
Edition MAT:
Yaacov Agam
Josef Albers
Hans Arp
Pol Bury
Marcel Duchamp
Bo Ek
Karl Gerstner
Heinz Mack
Frank Malina
Bruno Munari
Man Ray
Diter Rot
Jésus-Raphael Soto
Paul Talman
Jean Tinguely
Victor Vasarely

9. September bis 25. November 84
dienstags bis freitags 10 bis 17
samstags und sonntags 11 bis 17
Führungen nach vorheriger Vereinbarung Tel. (0 21 51) 77 00 44.

Museum Haus Lange
Wilhelmshofallee 91
4150 Krefeld

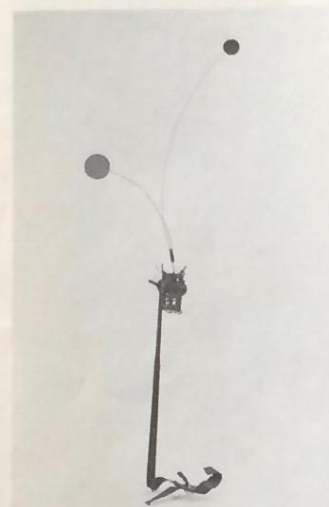
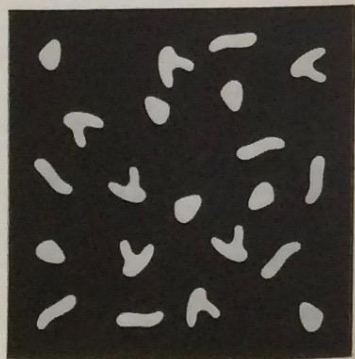
Als Bewegung in die Kunst kam

Um 1954, also vor nunmehr dreißig Jahren, keimten im Nachkriegseuropa – und hier vor allem in Paris – wieder verstärkt Gedanken an spielerisch freie Kunstformen auf. Diese neue Kunst sollte sich mitten im Modernen Leben entfalten, also zeitnah und vom Zufall mit geprägt sein durch die reine Lust am Experimentieren. Dazu dachte man sich die Kunstobjekte offen für fremde Eingriffe und Einlassungen; sie sollten ohne Endgültigkeitsanspruch auftreten. Mit diesen freien Arbeiten, hinter denen nicht nur der Autor ganz zurückzutreten bemüht war, sondern in denen auch das benutzte Material eine untergeordnete Rolle zu spielen hatte, wollten die jungen Künstler zunächst einmal den Glauben an feststehende Werte von grundauf erschüttern, gleichzeitig aber die „Vibrationen“ der neuen Zeit zur Anschauung bringen.

Vor allem in den ersten Jahren der Neuorientierung überwogen die heiteren und ironischen Aspekte, verbunden mit explosiven Entladungen und gepaart mit konstruktivistischen Bildvorstellungen. Dabei kreiste alles um eine zum Greifen plastische Malerei – um das dreidimensionale Bild, das sich wie von selbst im Raum entfalten sollte –, befreit von allen materiellen Voraussetzungen. Die Dinge sollten überall wieder in Fluß kommen.

Wirkliche Bewegung fehlte Mitte der fünfziger Jahre nach Ansicht vieler jungen Künstler aber nicht nur allgemein im gesellschaftlichen Bereich, auch die Kunstszene wirkte kaum noch mobil. Gegen das hier vorherrschende Einbahnstraßendenken richtete sich dann auch in erster Linie ihre Kritik. Es genügte ihnen nicht mehr, daß sich die neue Kunst als legitimes Kind dieser oder jener Kunstströmung der frühen Moderne ausweisen konnte. Eine solche Rückversicherung wurde umgekehrt als Zeichen dafür gewertet, daß eine direkte Auseinandersetzung mit der Dynamik des Modernen Lebens nicht mehr stattfand. – Da waren auf der einen Seite die spät-surrealistischen Maler mit ihren wie eingefroren wirkenden Bewegungsbildern, in denen sich gemalte Träume und gemalte Realität beängstigend paarten. Ihnen standen die Nachfahren der Konstruktivisten gegenüber, die eine konkrete Kunst rein aus variablen Farb- und formelementen forderten, um die höhere Ordnung

Jean Arp, Objekt der Edition MAT



Bruno Munari, Unnütze Maschine, 1952

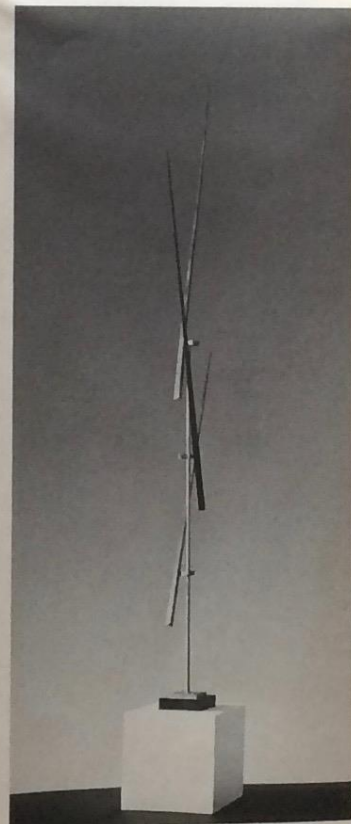
des Lebens beispielgebend zu versinnbildlichen. Daneben kämpften die Realisten für den Anspruch auf gemalte Inhalte von ideologischem Wert. Doch schließlich wurde diese widersprüchliche Szenerie weitgehend dem Blickfeld entzogen durch die Fülle informeller Bilder, auf denen mit eingeübter Spontaneität flüchtige Bewegungsabläufe oder einfache Zeichen auf kaum grundierte Leinwände gezeichnet wurden. Diese Bewegungsmalerei, so schien es den jungen Künstlern, war von der Grundanschauung her pessimistisch. Mißtrauen gegenüber jeder festen Ordnung verband sich dort mit mangelndem Vertrauen in fortwährende Bewegungen. Für die wirklichen Zufälle des Lebens war in diesen Bildern kein Raum.

Somit war die Stoßrichtung in negativer Hinsicht klar, als um 1954 einzelne Künstler ganz unterschiedlicher Herkunft begannen, sich Gedanken über gemeinsame Aktionen zu machen, mit denen wieder Bewegung in die festgefahrenen Kunstfronten gebracht werden sollte. Man wandte sich entschieden gegen die informelle Malerei. Schwieriger war es schon, einen gemeinsamen positiven Nenner für all die offenen Vorstellungen zu finden, die von verschiedenen Seiten in die Diskussion eingebracht wurden. Man wollte den Spielraum, den jeder einzelne Künstler gerade für sich freigekämpft hatte, nicht gleich wieder mit übergeordneten Manifesten verbauen. – Schließlich kam es aber Anfang April 1955 doch zu einer ersten gemeinsamen Demonstration – zu der von Victor Vasarely angeregten, dann aber vor allem von dem Kunstkritiker Pontus Hultén und dem jungen Maler/Bildhauer Jean Tinguely in Szene gesetzten Ausstellung „LE MOUVEMENT“ – Die Bewegung.

An der MOUVEMENT-Ausstellung in der Galerie Denise René in Paris nahmen neben den vier jungen Künstlern Agam, Bury, Soto und Tinguely sowie den beiden Vertretern der mittleren Generation Jacobsen und Vasarely auch zwei ältere

Künstler teil: Calder und Duchamp. Die drei Namen Vasarely, Calder und Duchamp standen hier für drei unterschiedliche Kunstauffassungen, die jedoch auf dasselbe Ziel hinausliefen, sobald sie unter dem Gesichtspunkt „Bewegung“ betrachtet wurden. Dann war es durchaus sinnvoll, die Rotoren des ehemaligen Dadaisten Duchamp mit den mobilen Raumbildern Calders und der kinetischen Malerei Vasarelys in Zusammenhang zu bringen. Alle drei Künstler arbeiteten seit Jahren auf das Ziel hin, die Kunst weitgehend im Leben aufgehen zu lassen; Leben aber wurde mit Bewegung gleichgesetzt. Was für eine Rolle spielte es da, daß Duchamps Ansätze eher destruktiver Natur waren, während Calder die Bildmittel nach rein spielerischen Gesichtspunkten einsetzte und Vasarely über die konstruktivistische Malerei nach Wegen suchte, die Statik eindeutiger Bilder einerseits aufzulösen, andererseits solche kinetischen Strukturen aber im Hinblick auf eine harmonischere Umweltgestaltung exakt weiterzuentwickeln. – Entscheidend an der MOUVEMENT-Demonstration war die bewußte Durchmischung von Kunstvorstellungen, die bisher in getrennten Schubladen aufgehoben worden waren. Dadaismus, Konstruktivismus, Surrealismus – diese verkrusteten Stilbegriffe wurden einfach außer Kraft gesetzt. Und in diese offene Situation hinein konnten dann die jungen Künstler ohne Rücksicht auf die Leistungen der Moderne querfeldein die Schleusen öffnen, um ihre Vorstellungen von einer dynamischen

George Rickey, Three times up, 1967



Kunst jenseits feststehender Bilder zur Anschauung zu bringen. Diese Kunst sollte sich am Modernen Leben und nicht an der Modernen Malerei orientieren.

Die MOUVEMENT-Ausstellung von 1955 brachte dann aber doch noch nicht die von den jungen Künstlern erhoffte Bewegungsfreiheit. Zu sehr überwogen nach außen hin Vasarelys Vorschläge für eine kinetische Malerei, die er letztlich doch wieder aus der konstruktivistischen Kunstanschauung der zwanziger und dreißiger Jahre fortgeschrieben hatte. In dem „Gelben Manifest“, das parallel zur Ausstellung erschien, war überall von einer kinetischen Kunst die Rede, wie die jungen Künstler sie eigentlich nicht im Sinn hatten. Bewegung, in welcher Form auch immer, wurde von ihnen ja nicht um ihrer selbst willen ins Spiel gebracht. Vielmehr ging es ihnen um das Phänomen „Zeit“, um den Zufall in Folge, um den beglückenden Augenblick als statische Form – um lebendige Ruhe im Meer der Unruhe.

HIER GESCHIEHT ETWAS – ETWAS UNVORHERGESEHENES – GENAU IN DIESEM MOMENT – JETZT: SCHAUT HER – NEHMT TEIL – BEFREIT EUCH VON ÜBERKOMMENEN ANSICHTEN – LEBT IM RHYTHMUS Eurer ZEIT! Das waren etwa die Töne, die die jungen Künstler vor allem in den Jahren von 1957 bis 1962 über ihre neuen Sender in den Raum auszustrahlen suchten. – Parallel dazu entwickelte sich jene Kunst der optischen Untersuchungen, der Irritationsbilder, der Lichtapparate und Überraschungsautomaten – jene gekonnte Kunst der Kunststückchen, die in den sechziger Jahren unter dem Schlagwort „Kinetik“ rasch zu Tode geritten wurde.

Will man sich also der eigentlichen „Bewegung“ nähern, die in den späten fünfziger Jahren zu einer Auflockerung der überkommenen Kunstvorstellungen der Moderne führte, dann muß man sie wenigstens zeitweise von dem Kinetik-Begriff abkoppeln, um die Dinge wieder offener betrachten zu können. Man darf ja nicht vergessen, daß in dieser Zeit die Bild-Vorschläge eines Yves Klein den Arbeiten von Tinguely oder Bury näher stehen als den Werken der monochromen Maler – wie umgekehrt auch Tinguely weit davon entfernt ist, mit den Kinetikern der Galerie Denise René gemeinsame Sache machen zu wollen. Entscheidend ist in dieser bewegten Zeit, wie sich Arman und Klein und Tinguely und Bury – aber auch Diter Rot und Soto und die deutschen ZERO-Künstler in ihren Arbeiten ergänzen. Aus ganz unterschiedlichen Richtungen steuern sie in den entscheidenden Jahren von 1957 bis 1961 auf das gemeinsame Ziel hin, ein komplexes Vorstellungsbild von der Wirklichkeit zu vermitteln – einer Wirklichkeit, wo alles zum Greifen real ist, gleichzeitig aber unberührbar – immateriell – wie ein bloßer Gedanke. – Am Ende muß man, wo immer man ansetzt, im Auge behalten, daß diese gemeinsame Form der Wirklichkeitsdurchdringung „Die Bewegung“ gewesen ist, an die zu erinnern sich nach drei Jahrzehnten lohnt. Diese Strömung ist aber bereits um

1962/63 von der FLUXUS-Bewegung aufgenommen und weitergetragen worden. Gleichzeitig wurden nun Op-Art und Kinetik als neue Kunststile propagiert. Das wiederum veranlaßte einzelne Künstler, die mit den Mitteln Licht und Bewegung arbeiteten, unabhängig von dem einsetzenden Trend ihre Ziele alleine weiterzuverfolgen.

Die Ausstellung „Als Bewegung in die Kunst kam“

möchte die Dinge in möglichst durchmischter Form vor Augen führen, wobei jedoch „Kinetik“ das Leitmotiv ist. Dieser Begriff kann ja auch so lange als Orientierungshilfe dienen, wie man im Hinterkopf behält, daß damit nur die äußeren Merkmale einer Kunst beschrieben werden, die das Denken in ausgeglichenen Bildern aufzulösen und in dem frei gewordenen Raum eine andere Form von Stabilität in Kraft zu setzen suchte: die der andauernden Ruhe innerhalb der fortwährenden Bewegung. Und dieses Ziel wurde von vielen Künstlern um 1960 eben auch ohne Einschalten von Elektromotoren und optischen Effekten verfolgt.

In Krefeld ist es sowieso nicht denkbar, auf die späten fünfziger und frühen sechziger Jahre einzugehen, ohne die „Kinetik“ in den Vordergrund zu rücken. Gibt es hier doch im Kaiser Wilhelm Museum seit gut zwei Jahrzehnten eine eigene Kinetik-Abteilung. Diese Ansammlung unterschiedlichster Objekte kann einmal als Kernstück der heutigen



Yves Klein, Lecteur I.K.B. élégant, 1959

Modernen Sammlung gezeigt werden, wobei dann aber viele Dinge unberücksichtigt bleiben müssen. Ein andermal läßt sich das Ganze aber auch wie eine Spiel-Abteilung inszenieren, womit man aber der wichtigeren Hälfte der Kinetik-Sammlung sicher nicht gerecht wird. Mit der Ausstellung im Museum Haus Lange wird deshalb der Versuch gemacht, ein Spezialmuseum auf Zeit einzurichten, wo die verschiedenen Dinge dem Betrachter unter wechselnden Gesichtspunkten

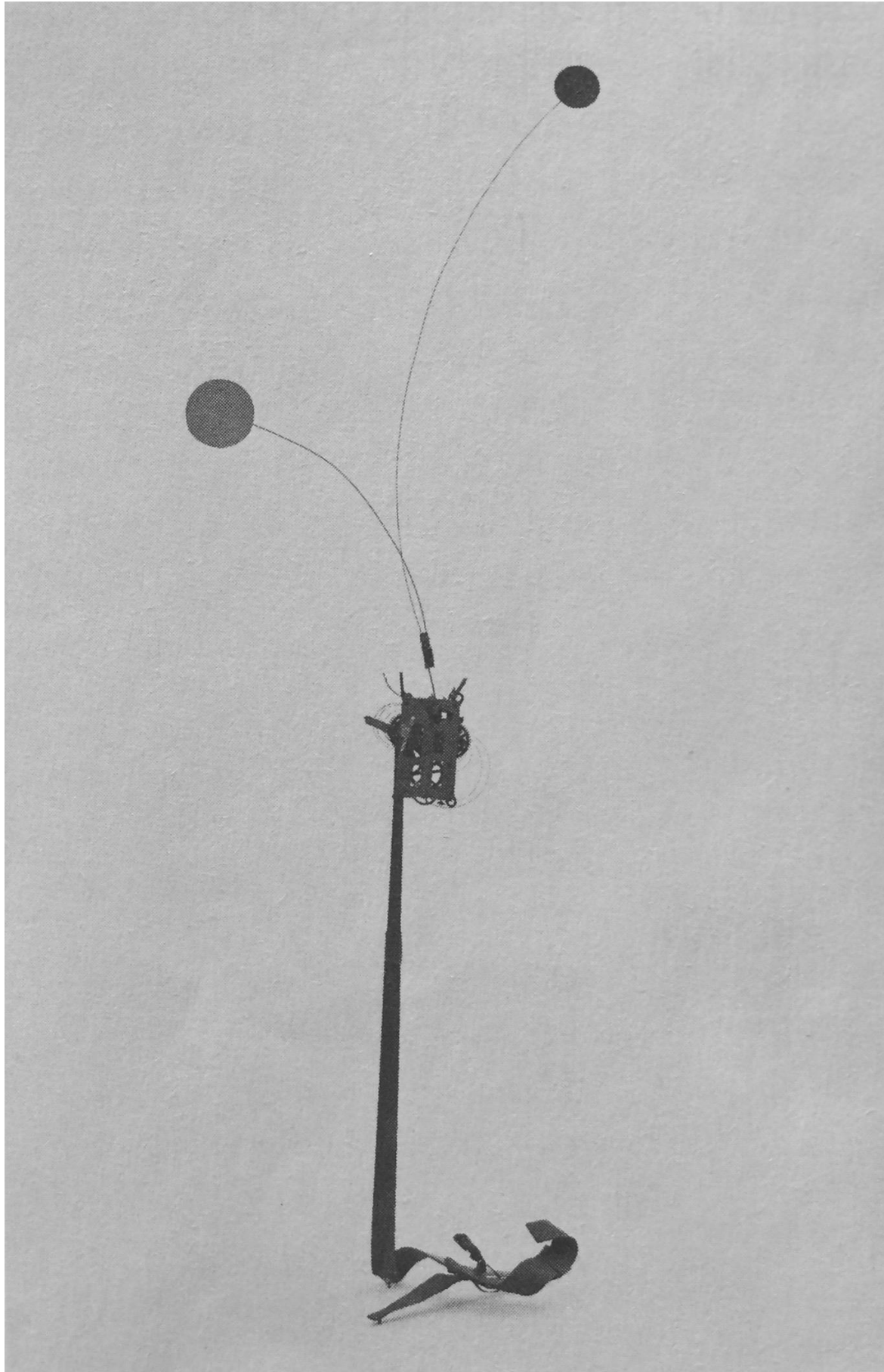


Pol Bury, Punctuation, 1963

nahegebracht werden. Dem Besucher soll keineswegs der Spaß an den Objekten genommen werden, von denen ja auch heute noch eine befreiende Wirkung ausgehen kann. Um aber über den Knopfdruck und den ersten Reiz hinaus eine Beschäftigung mit den Werken und ihren Hintergründen zu ermöglichen, ist es heute wohl notwendig, die einfache Bewegungsaufnahme immer wieder zu brechen, Gedanken mit einfließen zu lassen und gängige Vorstellungen in Zweifel zu ziehen.

Jésus-Raphael Soto, Vibration, 1959





Bruno Munari, Unnütze Maschine, 1952