

Rationalität und Innerlichkeit

Rationalität und Innerlichkeit

Strategien des Umgangs mit der gesellschaftlichen Realität

im Werk von Hans Haacke, K.H. Hödicke, Matt Mullican und Werner Tübke

Universität Freiburg: D 25

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Naumann, Berthold:

Rationalität und Innerlichkeit : Strategien des Umgangs mit der gesellschaftlichen Realität im Werk von Hans Haacke, K. H. Hödicke, Matt Mullican und Werner Tübke / Berthold Naumann. - Weimar :

VDG, Verl. und Datenbank für Geisteswiss., 1997

zugl.: Freiburg (Breisgau), Univ., Diss., 1997

ISBN 3-932124-26-x

© VDG - Weimar 1997

Layout: Steffen Wolfrum

Druck: advanced laser press, St. Ives

ISBN 3-932124-26-x

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autor haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Anstelle eines Vorworts soll hier den Menschen und Institutionen gedankt werden, die meine Arbeit unterstützt und mir wesentlich weitergeholfen haben. Ich danke meinem Vater Herbert Naumann für die Finanzierung. Herr Professor Thomas Zaun-schirm hat mir bei der Themenfindung und -beschränkung geholfen. Stefan Zimmermann übernahm neben Beruf und Familie die mühsame Arbeit des Korrekturlesens und der stilistischen Feinarbeit. Mit Birgit Klett konnte ich über meine Thesen sprechen. Frank Müller half mir bei PC-Problemen. Während eines Praktikums im Neuen Sächsischen Kunstverein, Dresden und durch Erzählungen von Frau Ulrike Scheffler und Frau Heidi Pfund erhielt ich über die Lektüre der einschlägigen Literatur hinaus einen praktischen Einblick in manche Verhältnisse in der früheren DDR.

Mit Materialien, Zeitungsartikeln und Katalogen haben mich versorgt: die Fernleihendienste der Universitätsbibliothek Frei-

burg und der Landesbibliothek Stuttgart, das documenta Archiv in Kassel und Frau Stengel, Frau Andrea Domesle im Archiv der Frankfurter Allgemeinen Zeitung in Frankfurt, das Archiv des Freiburger Kunstvereins und Frau Karin Moos, Frau Baier und die Bibliothek der Kunsthalle Basel, das Archiv der Universität Leipzig, das Dallas Museum of Art, das Santa Barbara Museum of Art, Herbert Naumann, Stuttgart, Ulrike Scheffler, Dresden, Betina und Stefan Zimmermann, Filderstadt, die Galerie Daniel Blau, München, Galerie Wolfgang Gmyrek, Düsseldorf, Galerie Gunzenhauser, München, und Raab Galerie, Berlin und London.

Nicht zuletzt soll der Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften und Frau Esther Knoblich Erwähnung finden, die die Veröffentlichung der Dissertation in Buchform ermöglicht haben.

Ihnen allen gilt mein herzlichster Dank.

1.	Einleitung	11		
2.	Hans Haacke	15		
2.1	Das Frühwerk 15			
2.1.1	Ein physikalischer Prozeß: „Kondensationswürfel“ (1963)	15	2.4.1.3	„Upstairs at Mobil: Musings of a Shareholder“, 1981
2.1.2	Realzeitsysteme	16	2.4.1.4	„Creating Consent“ (1981) und die Vergleichbarkeit der gesellschaftlichen Sektoren
2.1.3	Haackes Politisierung	17	2.4.2	Die Arroganz der Macht in der Politik: „Oelgemaelde, Hommage à Marcel Broodthaers“
2.1.4	Die „MOMA-Poll“	18	2.4.3	L'art pour l'art in allen Bereichen der Gesellschaft
2.2	Die Affäre um die Absage des Guggenheim-Museums	21	2.5	Schein und Realität
2.2.1	„Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971“	21	2.5.1	The Right to Life, 1979
2.2.2	Die Absage von Haackes Einzelausstellung durch das Guggenheim Museum	23	2.5.2	Demaskierung
2.2.3	„Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings“ und der Skandal als Realzeitsysteme	24	2.6	Haackes Zeitbegriff
2.3	Widerstand gegen „die Mächtigen“	26	2.6.1	„MetroMobiltan“, 1985
2.3.1	Das „Manet-PROJEKT '74“	26	2.6.2	Aktualität und Wandel
2.3.2	„Mobil's Mixtures of Interest, Amusement, Raised Eyebrows, and Concern“, 1985	29	2.6.3	Die Mobil-Werkgruppe: Aktualisierungen
2.3.3	Der Künstler als Interessenpolitiker	31	2.6.4	Die Kataloge
2.3.4	Haackes Publikum: Die Besucherbefragungen	33	2.7	Haackes Strategie des Umgangs mit der gesellschaftlichen Realität
2.4	Kunst als Prinzip: Kreativität in allen Gesellschaftsbereichen	34	3.	K.H. Hödicke
2.4.1	Wirtschaftsegoismen	34	3.1	„Reine Malerei“ und Gegenständlichkeit
2.4.1.1	„Der Pralinenmeister“, 1981	34	3.1.1	„Selbstporträt“, 1973
2.4.1.2	Eine zweigeteilte Gesellschaft	38	3.1.2	„Ruine“, 1977 und „Feuerwerk über dem Alexanderplatz“, 1982
			3.2	Hödicke's „Kunstabgriff“
			3.2.1	„Passage I“, 1964
			3.2.2	Hödicke's Artikel „Was in Venedig geschah. Aus dem Tagebuch eines Malers“

3.2.3	„Bild – geteert – gefedert“, 1968 und „10 Teereimer“, 1972	59	4.3.3	Thema Nationalismus: Haackes „Germania“ und Hödickes Bilder in Schwarz-Rot-Gold	83
3.2.4	Eine Ästhetik der Innerlichkeit	61	4.4	Interessen	85
3.3	Die Welt als Bühne	62	4.5	Der Blick auf die Stadt: Schein und Sein	87
3.3.1	„Himmelfahrt“, 1983/84	62	4.6	Mythos	88
3.3.2	„Purzelbaum“	63	4.7	Die Zielrichtung von Haackes und Hödickes Werk: Extrovertiertheit und Introvertiertheit	89
3.3.2.1	Die Bilder	63	4.8	Vernetzung	91
3.3.2.2	Die Gedichte	65	4.8.1	Daten des Doktoranden	91
3.3.3	Die Leinwand als Ort der Auseinandersetzung mit Kunst und Außenwelt	66	5.	Matt Mullican	93
3.4	Hödickes Gesellschaft	68	5.1.	Einführung: Mullicans künstlerischer Ansatz	93
3.4.1	Die Stadt als „Natur“-Motiv	68	5.1.1	Projektion von Leben: „Glen“, toter Mann und Puppe	93
3.4.2	Gewalt	70	5.1.2	Modell einer Kosmologie	95
3.4.2.1	„Hände über der Stadt“, 1983	70	5.1.2.1	Die Stadt und ihre Ebenen	95
3.4.2.2	„Biest“, 1983	71	5.1.2.2	Mullicans Stadt als Repräsentationsform von Bewußtseinsstufen und die Beziehung zur Gesellschaft	96
3.4.3	Hochspannung	71	5.1.2.2.1	„Subjective“	97
3.4.3.1	„Arena“, 1982	71	5.1.2.3	Die Abbildung der Gesellschaft in den mittleren Bereichen	98
3.4.3.2	„Hausbesetzer“, 1983	72	5.2	Modelle	99
3.4.3.3	„Der Schlaf der Freiheit“, 1986	73	5.2.1	Die Stadt als Zeichen	99
3.4.3.4	„Der Tiger und sein Schatten“, 1989	74	5.2.2	In the Crack of the Dawn: die Imagination des Betrachters	101
3.4.4	Stimmungen über der Wirklichkeit	74	5.3	Die World Framed	104
3.5	Zeitgeschichtliche Themen	75	5.3.2	Die räumlich gerahmte Welt	104
3.5.1	Nationalismus: „Das hässliche Tor der Leidenschaften“, 1990	75	5.3.2.1	Schnittstellen	104
3.5.3	Bilder zum Golfkrieg	77	5.3.2.2	Abbild der gesellschaftlichen Realität	106
3.5.3	Kollektive Erfahrung und individuelle Verarbeitung	77	5.3.3	Die zeitlich gerahmte Welt	107
4.	Haacke und Hödicke	79	5.3.3.1	Gegenwart und Weltgeschichte	107
4.1	Positions-Klischees: „konservativ“ oder „progressiv“?	79	5.3.3.2	Die Kunstgeschichte	108
4.2	Kollektiv und Individuum	80	5.3.3.2.1	Moderne, Konzeptkunst, Minimal Art und das postmoderne „Heineingehen ins Bild“	108
4.3	Distanz und Direktheit	82	5.3.3.2.2	Internet und Postmoderne	109
4.3.1	Standorte	82			
4.3.2	Arbeiten zum Golfkrieg	83			

5.4	Mullicans Umgang mit Zeichen	111	7.2	Fixierter Inhalt und Suche nach formaler Umsetzung: die 50er Jahre	139
5.4.1	Zeichen als gesellschaftliche Übereinkunft	111			
5.4.1.1	Internationale Zeichen	111			
5.4.1.2	Informationsträger	112	7.2.2	Das Diptychon „Asien“ in der Bilderfolge für das Hotel Astoria	139
5.4.2	Persönlich definierte Zeichen	113			
5.4.2.1	Frühere Werke als Zeichen	113	7.2.2.1	Beschreibung und Deutung	139
5.4.2.2	Ableitung eines Zeichens	113	7.2.2.2	Kalter Krieg und die kulturpolitische Situation	140
5.4.2.3	Entstehung eines Zeichens durch Erfahrungen unter Hypnose („Subjective“)	114	7.2.2.3	Parteilichkeit	141
5.4.2.4	Reibungsstellen	115	7.3	Tübkes Beitrag zur Identitätsbildung in der DDR	142
5.5	Rahmensysteme	117	7.3.1	„Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung II“, 1961	142
5.5.1	Die Unabhängigkeit der Kunst	117	7.3.2	Identitätsbildung durch eine „sozialistische deutsche Nationalkultur“	144
5.5.2	Rahmen	117	7.3.3	„Die Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III“, 1965	145
5.5.3	Idealisierung	119			
5.6	Schnittstellen (II): Offenheit und Tiefe	120	7.3.4	Tübkes Umgang mit der „gesellschaftlichen Realität“ in den 50er und 60er Jahren	149
5.6.1	Informationswege: Heranführung des Betrachters zum Subjektiven in Mullicans „World Framed“	120	7.3.5	Tübkes Akzeptanz und Platz in der Kunstwelt der DDR	149
5.6.2	Spiel mit dem Vorwissen des Betrachters: Offenheit	122	7.4	Offizielle Ideologie und Innerlichkeit	150
6.	Mullican, Haacke und Hödicke	125	7.4.1	„Bildnis eines sizilianischen Großgrundbesitzers mit Marionetten“, 1972	150
6.1	Chronologie und Tradition	125	7.4.2	Rationalismus	154
6.2	Systematischer Vergleich	127	7.4.2.1	Modell einer SED-Mentalität: Prägung von oben	154
6.2.1	Mullican und Haacke	127	7.4.2.2	Tübke und das hierarchische Denken	155
6.2.2	Mullican und Hödicke	129	7.4.3	Tübkes Subjektivismus	156
6.2.3	Mullican, Haacke und Hödicke	130	7.5	Die Hochkunst und „das Erbe“	159
6.2.3.1	Hierarchie, Wertung und Wirkungsebenen	130	7.5.1	Kunst und Tagespolitik	159
6.2.3.2	Das „Leben“ des Kunstwerkes: Rationalität und Innerlichkeit	132	7.5.2	Gegenwärtige Vergangenheit	160
6.2.3.3	Schein und Sein	133	7.6	„Frühbürgerliche Revolution in Deutschland“	161
6.3	Die Kataloge	133	7.6.1	Benennung der thematischen Gruppen des Bauernkriegspanoramas	161
6.4	Die Gesellschaft bei Haacke, Hödicke und Mullican	134	7.6.2	„Persönliches eingekleidet in Geschichte“	164
7.	Werner Tübke	137	7.6.3	Themen des Bauernkriegspanoramas	165
7.1	Vorbemerkung: Kunst in der DDR	137			

7.6.3.1	„Antagonismus zwischen alten Produktionsverhältnissen und neuen Produktivkräften“	165	8.6	Heterogenität der internationalen Kunstwelt	188
7.6.3.2	Die „gesamtgesellschaftliche Krise“	166	Schluß		191
7.6.3.3	„Revolutionäres Bewußtsein“		Anmerkungen		193
	auf Basis einer Massenbewegung	167	9. Literaturverzeichnis		247
7.6.3.4	Geschichte als Ausdruck der Gegenwart	167	9.1	Hans Haacke	247
8.	Tübke, Haacke, Hödicke und Mullican im Vergleich	171	9.1.1	Quellen	247
8.1	Zur Vergleichbarkeit der Künstler	171	9.1.2	Literatur	249
8.2	Die Gesellschaft als Rahmen: wechselnde Rahmengrößen	172	9.1.3	Zeitungsartikel und Ausstellungskritiken in Kunstzeitschriften	252
8.2.1	Harmonie und Opposition	172	9.1.4	Videos	255
8.2.2	Vertikale Strukturen	175	9.2	Karl Horst Hödicke	255
8.2.3	Verantwortung	175	9.2.1	Quellen	255
8.2.4	Malerei, christliche Ikonographie und Mythologisierung	176	9.2.2	Literatur	256
8.2.4.1	Exkurs: Modell einer mythologisch-klerikalen DDR	177	9.2.3	Zeitungsartikel und Ausstellungskritiken in Kunstzeitschriften	259
8.2.4.2	Tübkes Staat zwischen absoluter Vernunft und Mythos	178	9.3	Matt Mullican	261
8.2.5	Flexible Polaritäten	180	9.3.1	Quellen und Interviews	261
8.3	Geschichte und Gegenwart	180	9.3.2	Literatur	261
8.4	Nationalfragen	182	9.3.3	Zeitungsartikel und Ausstellungskritiken in Kunstzeitschriften	263
8.5	Darstellungswirklichkeiten	183	9.4	Werner Tübke	264
8.5.1	Sein und Schein	183	9.4.1	Quellen	264
8.5.2	Wissenschaft und Kunst	184	9.4.2	Literatur	267
8.5.3	„Rationalität und Innerlichkeit“		9.4.3	Zeitungsartikel und Kritiken in Kunstzeitschriften	270
	als zyklisches Vergleichsmodell	185	9.4.4	Filme	274
8.5.3.1	Kern und Peripherie nach Gombrich	186	9.5	Allgemeines	274
8.5.3.2	Schema und Wirklichkeit	187	Abbildungen		281
			Abbildungsverzeichnis		323



„Alles hängt mit allem zusammen“ (Hans Haacke). Deshalb ist ein Vergleich von vier Werken, die auf den ersten Blick kaum etwas miteinander zu teilen scheinen, möglich. Haacke ist ein politischer Konzeptkünstler, der über Machenschaften von Firmen und Politikern aufklärt. Hödicke bemalt seine Leinwände expressiv. Jedes Motiv scheint einen brauchbaren Anlaß zu bieten. Mullican drückt in zahlreichen Medien, von der Zeichnung bis zur Computersimulation, das Universum seiner persönlichen Wahrnehmungen aus. Und Tübke war ein DDR-Star, der mit seinem exzentrischen und konsequenten Historismus, mit dem er offizielle Themen in alte Stilgewänder kleidete, den sozialistischen Realismus veränderte. Gemeinsam ist den Künstlern, daß sie in den letzten 25-35 Jahren ihre künstlerische Position entwickelt haben. Ich untersuche, wie sie in ihren Werken die Gesellschaft verarbeiteten, wie sie mit ihr umgingen, welche Methoden sie dabei entwickelten und worum es ihnen ging.

Sowohl Haacke, Hödicke als auch Mullican haben sich mit unterschiedlichen Ergebnissen mit der Konzeptkunst auseinandergesetzt. Sie bildet um 1970 ein verbindendes Element der drei Westkünstler. Danach scheint es kaum noch augenfällige Gemeinsamkeiten zu geben. Wenn ich sie dennoch vergleiche, so versuche ich, dem Pluralismus in der „postmodernen“ Kunst-

welt gerecht zu werden. Verschiedene Traditionsstränge laufen heute nebeneinander her, ohne daß es eine „führende“ Richtung noch gibt. Ein Vergleich über diese Traditionsgrenzen hinweg bringt die Künstler in gleichberechtigte Positionen.

Der Bezugspunkt „Gesellschaft“ eignet sich dafür in doppelter Weise: Erstens geht überhaupt jeder Künstler mit der Gesellschaft auf irgendeine Art und Weise um. Daher ist sie als gemeinsame Basis geeignet. Und zweitens wird gerade bei dieser Fragestellung in politische und „normale“ Kunst polarisiert, was der Theorie eines toleranten Nebeneinanders des Verschiedenartigen widerspricht. An einem politischen Künstler wie Haacke scheiden sich die Geister. Seinen Anhängern dient er zum Maßstab *aller* Kunst unter Abwertung „unpolitischer“ Richtungen, während er für seine Gegner kein Künstler mehr ist, sondern ein aggressiver Journalist. Der Vergleich mit Hödicke und Mullican geht über solche Trennlinien hinaus und öffnet das kunsthistorische Feld für die pluralistische Situation gleichberechtigter künstlerischer Strömungen.

Schwieriger ist es bei Werner Tübke, einem der wichtigsten Künstler der DDR. Er und die Kunstwelt seines Landes waren an einem „Pluralismus“ nicht interessiert und bekämpften statt dessen Abweichendes. Seit dem Ende der DDR wird die Frage

diskutiert, was mit der Kunst geschehen soll, die ihre Ideologie transportiert hat. Praktisch hat die westliche pluralistische Kunstwelt Tübke schon längst integriert. Er hat sein Publikum, seinen Markt und in der Wissenschaft seine Anhänger. Die Kunstgeschichte muß sich damit auseinandersetzen, wie sie die Geschichte des 20. Jahrhunderts schreiben und wie sie mit dem sozialistischen Realismus verfahren will. Parallele Entwicklungen in Ost und West hat Karin Thomas schon 1985 beschrieben.¹ Eine mögliche Vergleichsebene ist diejenige des Umganges mit der Gesellschaft. Im Osten war das die wichtigste Frage überhaupt, im Westen ist sie eine unter vielen, wobei Haacke eine radikale Randposition einnimmt. Nach dem Gesellschaftsbezug bei Künstlern wie Hödicke und Mullican zu fragen, relativiert einerseits das Außenseitertum eines politischen Künstlers wie Haacke, der zwar kunsthistorisch zu den wichtigsten zeitgenössischen Künstlern gehört, in Museen aber kaum zu sehen ist. Andererseits wird durch diese Fragestellung eine Brücke zur „Ostkunst“ geschlagen und eine Vergleichsbasis gefunden. Wichtig erscheint mir, daß man den Kontext berücksichtigt, in dem die Kunst der DDR entstand und in dem sie bewertet wurde. Es gibt Unterschiede zwischen Ost und West, die unversöhnlich sind und die nicht übergangen werden sollen.

Der Begriff „Gesellschaft“ wird von mir nicht definiert. Er ist zunächst ein Leer-Begriff, der erst von den Ansichten der Künstler gefüllt wird. Haackes Gesellschaft ist geprägt von der Wirtschaftswelt, bestimmt von egoistischen Ausbeutern und Machtpolitikern. Bei Hödicke ist sie in ihrer Materialisierung als Stadt ein Dschungel, in dem atavistische Urinstinkte fortleben. Mullican spiegelt ihre Hierarchie wider, auch wenn er eine solche

selbst ablehnt, und arbeitet mit den internationalen Zeichencodes. Sein Werk hat mit der Mediengesellschaft zu tun. Nur bei Tübke ist es sinnvoll, einen theoretischen Überbau von „Gesellschaft“ an sein Werk heranzutragen, da in seinem Staat diese durch den Marxismus-Leninismus definiert war. Tübke übernahm diese Vorstellungen als Inhalte in sein Werk.

Ich versuche, nicht die Künstler in ein von mir eingebrachtes theoretisches Gebäude einzubauen, sondern *ihre* Kategorien zu erarbeiten, zu übernehmen und miteinander zu vergleichen. „Rationalität und Innerlichkeit“ bezeichnen das Spektrum, mit dem der Umgang der vier Künstler mit der gesellschaftlichen Realität charakterisiert werden kann. Haacke arbeitet wie ein Wissenschaftler rational auf Basis von verifizierbaren Fakten, Hödicke überformt die Wirklichkeit expressiv und deutet sie damit subjektiv, Mullican ist davon überzeugt, daß die Welt, wie sie erlebt wird, eine Projektion des menschlichen Inneren ist, Tübke schließlich deckt mit seinen rational staatsoffiziellen Inhalten und seiner subjektiv geprägten Form beide Pole ab und schließt so den Kreis. Die „ungenau“ Polarität von „Rationalität und Innerlichkeit“ (nicht „Rationalität und Subjektivität“ oder „Innerlichkeit und Äußerlichkeit“)² soll das Zyklische andeuten, das sich aus dem Vergleich aller vier Künstler ergibt. Im letzten Kapitel versuche ich zur Abrundung der Dissertation auch verallgemeinernd den Umgang von Künstlern mit der gesellschaftlichen Realität mit einem Modell nach Gombrich zu beschreiben.

In vier „monografischen“ Kapiteln zu Haacke, Hödicke, Mullican und Tübke analysiere ich ausgesuchte Werke, berücksichtige ihren Kontext und die Tradition und versuche herauszuar-

beiten, worauf es dem jeweiligen Künstler ankommt. Der Vergleich mit dem Forschungsstand, den ich in den Fußnoten wiedergebe und diskutiere, zeigt, daß ich viele neue Einzelergebnisse und Neuinterpretationen vorlegen kann.

Ihre Werke werden historisch in ihrem Kontext erklärt. In den vergleichenden Zwischenkapiteln kann dann der engere Traditions-Zusammenhang verlassen und die Künstler direkt miteinander konfrontiert werden. Ein solches Vorgehen ist nicht unhistorisch, da Kategorien und Bedeutung der Werke bzw. Haltung und Interesse der Künstler in den Einzeluntersuchungen schon erarbeitet wurden. Die Vergleiche bauen darauf auf, ermöglichen aber neue Gesichtspunkte und schärfen das Profil der

Werke von Haacke, Hödicke, Mullican und Tübke. In meiner Untersuchung versuche ich, wo es sinnvoll erscheint, ihre Kategorien aufzugreifen, um methodisch neue Wege zu gehen, die ihrem Werk angemessen sind (Kapitel 4.8.1 und 8.2.4.1). Meine Künstlerauswahl und das Konzept dieses Vergleiches kann man als „dekonstruktivistisch“ bezeichnen, da ich die einzelnen Künstler aus ihrem alten Zusammenhang löse und zusammen mit den anderen in einen neuen bringe. Die Dekonstruktion der Traditionslinien ermöglicht im pluralistischen Nebeneinander des Heterogenen neue Gesichtspunkte für das Verständnis der Werke.