

Wolf Vostell: „Billardmädchen“, 1986

In unerklärbarer Hin- und Her-Metamorphose löst sich die Figuration von menschlichem Fleisch aus in Beton auf oder ist das Fleisch im Begriff, Beton zu werden.

W. Vostell

Museum oder Warenhaus

Zur Psychologie des modernen Museums*

S.: Welche Daseinsberechtigung haben Museen, beispielsweise das Ludwig-Museum, für moderne Kunst?

V.: Die Gesellschaft braucht Denkmäler. Die Gesellschaft will sich selbst ehren. Die Gesellschaft braucht eine Eloge, die sie sich selbst konstruiert. Museen, natürlich, dienen der Aufwertung der Malerei von heute oder der Kunst von heute. Aber, wie das Beispiel Köln zeigt (und wie eine deutsche Wochenzeitschrift, BILD, schrieb), die „Macht am Rhein“ zwingt uns, die Sache kritischer zu sehen. Es gab große Phantasien über zehn Jahre, wie nun der Kunsttempel in Köln aussehen würde – wie sich die Gesellschaft selbst darstellt durch Kunst, und wie die Gesellschaft eben mit Kunst umgehen wird und vor allen Dingen, welche Prioritäten gesetzt würden. Das Resultat ist, daß alle mit Schweigen reagieren, und alle von dem ‘schönen Gebäude’ sprechen. Ausgerechnet das zerbombte Köln hat den Anspruch, die größte Sammlung zeitgenössischer Kunst (oder die größte Sammlung der Kunst des 20. Jahrhunderts) zu besitzen und damit ‘ausstrahlen’ zu wollen. Wäre es nicht viel besser gewesen, statt eines Potpourris, wo nun alles kritiklos nebeneinander gehängt ist, wo also nichts fehlt, ein Museum zu machen, wo man beispielsweise gezeigt hätte, was die Kunst im *Nachkriegsdeutschland* hervorgebracht hat. Aber in inszenierter Form! Das heißt, die wesentlichen Künstler des

Rheinlandes, die ja immerhin die interdisziplinäre Kunst – Objekt-Kunst, Aktions-Musik, Aktions-Kunst, Fernseh- und Video-Kunst – in der Welt hervorgebracht haben, etwa durch PAIK und mich, werden in gestalteten Räumen präzise vorgeführt – und nicht dieser Warenhauscharakter! Es ist dieser Warenhauscharakter, der beschämend ist; der natürlich auch erlaubt, daß der Warenhaus-Direktor, Herr Professor LUDWIG, sich von ARNO BREKER porträtieren läßt. – Ausgerechnet der Direktor gibt auch noch diesen Auftrag: Er beschäftigt alle Künstler, die es gibt.

S.: Du würdest also sagen, ein Museum sollte unsere besondere geschichtliche Situation aufgreifen, wenn es sich um ein ‘modernes Museum’ handelt?

V.: Ja, es sollten sich die Archetypen der Kunst des 20. Jahrhunderts, in all ihren Facetten, widerspiegeln. Das Museum Ludwig spiegelt aber nur die ‘gute Stube’ wider und nicht die Grenzdurchbrechungen. Die individuellen Revolutionen der einzelnen Künstler können nicht mit zwei oder drei Bildern belegt werden. Meines Erachtens hätte das Museum *inszeniert* werden müssen – also da, wo es sich um zeitgenössische Malerei handelt, mehr davon, wo es sich um Objekt-Kunst handelt, mehr davon und gestaffelt – und dabei auch Wiederholung der einzelnen Künstler in verschiedenen Räumen, statt dieses Warenhauscharakters, dieses Potpourricharakters. Es kommt mir vor wie ein Bertelsmann-Lexikon über Kunst, wo kritiklos alles nebeneinandersteht.

* Ein Gespräch W. Salbers mit Wolf Vostell am 20.9. 1986 anlässlich der Neueröffnung des Museum Ludwig, Köln

S.: Bedeutet das, die Daseinsberechtigung eines modernen Museums bestünde darin, daß es herausstellt, wie experimentiert worden ist, wo man den Versuch gemacht hat, etwas aufzubrechen, was in unserer Zeit zum Klischee geworden ist, ohne daß wir es gemerkt haben?

V.: Jede Zeit hat ihre Kunst-Hervorbringungen, und es ist klar für alle, daß Happening und Fluxus Weltbewegungen sind, die sich auch in einem Museum tradieren lassen. Das Geistige in der Kunst und die Ideen-Kunst läßt sich genauso manifestieren als didaktischer Raum, als Environment wie die Bilder an der Wand. Also, im Kölner Museum fehlen Environments, fehlen elektronische und audiovisuelle Räume; es ist eben alles auf Bilder-Welt ausgestellt. Die Lehre daraus ist, daß das nächste Museum, das gegründet wird – evtl. die Nationalgalerie in Berlin –, mehr Akzent auf Environments und auf technologische Kunst legt. Oder, wie ich es in meinem Manifest (s. S. 14 f.) gesagt habe, die Amerikaner werden das alles an sich reißen und irgendwo in Los Angeles oder auch in New York, wenn die Generationen sich ändern, ein kräftiges Museum gründen, in dem die Akzente anders gesetzt sind; wo wirklich das *Drama*, das es tatsächlich in der Kunst des 20. Jahrhunderts gibt, durch die Kunst widergespiegelt wird. Das Publikum in Köln kann den Eindruck haben, das Ausgestellte sei die Produktion der Künstler von heute, und das ist absolut unwahr. Es müssen nicht gerade dauernd, jeden Tag, Happenings im Museum stattfinden, aber daß eben große kritische Environments und große Objekte und eben auch Skulpturen total fehlen, ist ein Skandal.

S.: Ist aber das Museum selber nicht im Ansatz ein Environment, wo in die alte Kunst hinein die moderne gestellt wird? Oder würdest Du sagen, die haben das, was in diesem

'Environment' liegt, überhaupt nicht ausgenutzt?

V.: Nun, irgendjemand sagte ja, es sei ein Treffpunkt – Pierre RESTANY ergänzte, ein Treffpunkt für alte Damen. Und das stimmt, es kann keiner laut husten oder laut lachen, und das sagt schon sehr viel. Die Architektur gibt das nicht her. Irgendjemand anderer sagte, das Ganze – der Innenaufbau, die Hängung –, das wäre ein amerikanischer Hamburger: oben zeitgenössische Kunst, unten zeitgenössische Kunst und dann in der Mitte, wo das Fleisch ist, wo der eigentliche Hamburger sitzt, die alte Kunst. Das ist eine Pseudoradikalität, das heißt, nach wie vor sind die Dinge ja getrennt.

Sensationell wäre es gewesen – das wäre eine Weltneuheit gewesen –, beispielsweise PICASSO neben Stefan LOCHNER zu hängen. Die ganze Geschichte zu mischen, das wäre eine Wohltat gewesen, das wäre eine Setzung gewesen, das wäre ein Modell gewesen. Ich bin überzeugt, daß andere Museen das machen werden in Zukunft. Das deutet sich schon an in Ausstellungen, wo zeitgenössische Kunst des 20. Jahrhunderts neben mittelalterliche Kunst gehängt wird. Ich wollte es immer schon mal machen. Ich wollte Hieronymus BOSCH ausleihen aus Dahlem und in ein Environment von mir hängen, damals in meiner Retrospektive in der Nationalgalerie. Aber es hat natürlich konservatorische Gründe, warum das nicht geschehen ist, nicht inhaltliche Gründe.

S.: Nun, wenn man raufkommt aus der ersten Etage – mit der alten Kunst –, dann kommt man ja auf ganz viel LICHTENSTEIN und Brillo. Ist das nicht schon Kontrast genug? Oder ist das auch noch Hamburger-Prinzip?

V.: Nein, das ist kein Kontrast. Das ist das

Angebot, das Herr LUDWIG immerhin macht, zu überprüfen, inwieweit ein Pappkarton aus dem 20. Jahrhundert genauso interessiert wie eine Madonna der Kölner Schule. Das ist die Frage, die gestellt wird. Wenn aber von vornherein die Pappkartons und die Serigraphien überwiegen, und damit also Übergewicht für den naiven Betrachter gemacht wird, ist das lamentabel.

S.: Das würde aber doch bedeuten, wenn ich das jetzt so richtig verstehe, daß Du sagst, es gibt einen Maßstab für Kunst, und dieser Kunstmaßstab sollte auch ausdrücklich promoviert werden.

V.: Ja, die endgültige Probe steht ja aus. Es kommt doch dann erst die ästhetische Diskussion in Gang, wenn man diese Pappkartons neben Stefan LOCHNER stellt oder Arno BREKER neben den Pappkarton. Vielleicht würde man sehen, daß beides sich so gut hält.

S.: Aber auf jeden Fall wäre doch auch drin, daß man sagen muß, das ist Kunst und das ist nicht Kunst.

V.: Das geht einfach durch die *Zuspitzung*: Es geht um Zuspitzung in der Welt der Kunst. Das heißt, solange nur nebeneinandergestellt wird oder nur vorgestellt wird, und solange nicht zugespitzt gehängt wird – das heißt, die Probe gemacht wird –, läßt sich das nicht klären. Aber indem man Pop-Art neben Stefan LOCHNER hängt, da hat man die Probe, da braucht man nicht weiter zu diskutieren.

S.: Nun haben Kunsthistoriker eine gewisse Neigung, alles, was beansprucht Kunst zu sein, auch als Kunst zu behandeln. Das würde dem doch widersprechen?

V.: Dieser Standpunkt ist mir selten begegnet. Ich kenne Kunsthistoriker, die an dieser

Zuspitzung arbeiten, zumal, was eben die stärksten Sachen angeht, am Ende des 20. Jahrhunderts. Die Kunsthistoriker, von denen Du redest, sind natürlich beeinflusst von gewissen Künstlerkollegen, die lautstark verkündet haben, jeder sei ein Künstler und alles sei Kunst. Und es kommt ja auch bei den meisten Künstlern in den Bildern so vor: Alles ist Kunst und alles manifest. Damit wird leichtfertig umgegangen, und darin liegt im Grunde die Beleidigung der Atelierkunst von Stefan LOCHNER und von TIZIAN oder RUBENS, die eben eine starke Atelierkonsequenz hatten und eine Moral in die Kunst einführten. Und jetzt ist plötzlich alles Kunst. Das ist irgendwie eine Wohlfeilheit, eine Ohrfeige für die großen Maler der Renaissance.

S.: Wäre es Dir recht, wenn ich nun noch einmal zurückkäme auf das Happening? Wenn ich das richtig im Kopf habe, bedeutete Happening zunächst, daß man nicht für das Museum arbeitete, daß man keine Fetische verkaufen wollte. Wie siehst Du das?

V.: Ja, Du mußt mir erlauben, da auszuholen; denn ich muß etwas zur Entwicklung des Happenings sagen, wie es dazu gekommen ist. Meiner Generation wurde bewußt – ziemlich spät, Mitte der 50er Jahre bis Ende der 50er Jahre –, was die Greuel der Kriege, des zweiten Weltkriegs, anbelangt; damit hängt zusammen, was im restaurativen Nachkriegs-Deutschland alles verschleiert wurde. Und ich selbst habe Professoren an den Kunstschulen erlebt, die den Dadaismus mit Worten beschämten und nachträglich verschwiegen, zugunsten des Bauhauses. Da schob man das Unangenehme in der Kunst und das Grenzdurchbrechende bereits beiseite. Ich mußte Schwerarbeit leisten, um in der Mitte der 60er Jahre überhaupt an die Dada-Information zu kommen – was in Berlin und in Köln und in Hannover und in Paris überhaupt passiert war. So ist es ge-

kommen, daß sich nur wenige Leute in Amerika und in Europa am *Dadaismus* orientiert haben, etwa an seiner Erfindung, Ironie und Kritik in die Kunst durch die Fotomontage mit einzubeziehen und eben – im Falle SCHWITTERS – szenische Ereignisse zu planen. Man kann sagen, daß der Merzbau von SCHWITTERS das erste Environment in der Neuzeit war. Natürlich Tutanchamun, die Grabkammer, ist ein stärkeres Environment als das von SCHWITTERS. Aber man könnte sie, ähnlich wie LOCHNER und PICASSO, nebeneinanderstellen – den Tutanchamun mit dem SCHWITTERS. Das wäre eine sensationelle Ausstellung.

S.: Du verbindest also sehr eng die geschichtliche Lage mit der künstlerischen Antwort.

V.: Ja, die Ansätze von Dadaismus, die gestört wurden, mußten irgendwie fortgeführt werden; ob nun gemalt wurde oder collagiert wurde, spielte keine Rolle. Die Ansätze erlaubten eine ganz andere Kunst-Hervorbringung zu entwickeln. Und entgegen dem berühmten Satz ADORNOS, daß nach Auschwitz keine Kunst mehr möglich sei, bin ich der Meinung, daß gerade nach Auschwitz Kunst notwendig ist, notwendiger denn eh und je. Denn nur die Kunst kann ein Zeitzeugnis dieser Barbarei werden und sie anklagen und denunzieren mit den Originaldokumenten, um damit irgendwie eine Ehrung für die Opfer hervorzubringen. Es geht ja nicht darum, daß die Kunst nur daran arbeitet, welche schönen Motive man verändert, oder ob man die Farbwahl anders setzt, oder ob man den Pinselduktus anders setzt – das sind doch kleine Probleme. Es geht einfach darum, sich auch als Künstler zu den Minoritäten zu zählen und die Minoritäten zu verteidigen – Guernica von PICASSO, das ist das Modell, ein Aufschrei für die Unterdrückten oder für die Verfolgten oder für die Opfer. Das heißt, den Aufschrei dieser Opfer nachträglich zu

manifestieren durch Kunst. Und das Happening ist ein Erinnerungsverhalten an das Unrecht, das Menschen geschehen ist, ähnlich wie das Bild von PICASSO eine Erinnerung ist an das Unrecht am Menschen. Das erst mal zur inhaltlichen Seite.

Zur formalen Seite ist das Happening absolut ein Novum. Es gibt nur zwei Leute, KAPROW in Amerika, ich in Europa, die eine Happening-Form begründet haben, die darin besteht, daß mit dem Publikum – mit Menschen, die diese ästhetische Erfahrung mit Künstlern zusammen machen wollen –, daß mit diesen Menschen gesprochen wird, daß mit diesen Menschen das nicht-kompetitive Ritual durchgesprochen wird und in einem gemeinsamen Konsensus realisiert wird. Dazu gehört: Daß das Happening nicht wiederholt wird, daß es ein einmaliges Geschehen ist. Daß der ästhetische Realisierungsprozeß, den bisher der Künstler allein im Atelier gemacht hat, auf die Straße oder an jeden Ort der Welt, in die Aufführungspraxis der Beteiligten verlagert wird. Also, es ist ein Gesamtkunstwerk, nicht nur in der Idee: sondern die Ideen werden durch verschiedene Menschen, durch verschiedene Nervensysteme, realisiert. Die Welt sähe anders aus, wenn es nicht tausend Happenings gegeben hätte. Ob sie besser oder schlechter wird, darum geht es ja nicht. Es geht vielmehr darum, daß hier Künstler Ereignisse, Verhaltensweisen, Gruppenspiele, Rituale inszeniert haben, die Kunstcharakter haben; daß sie ästhetisches Verhalten oder komponiertes Leben in Einbezug – in meinem Falle – von 'gefundenem' Leben produziert haben.

S.: Das ist aber doch zweierlei. Einerseits wollt Ihr Geschichtlichkeit nicht in Vergessenheit geraten lassen. Es war ja gerade die Phase des 'Wiederaufbaus', in die jetzt ein Erinnerungsmoment gesetzt wurde. Ich höre aber aus dem, was Du gesagt hast, auch noch

etwas anderes heraus, etwas in die Zukunft Weisendes: Daß man sich nicht einfach auf das einläßt, was jetzt gerade geschichtlich wird – also eine Stabilisierung –, sondern daß man auch merkt, daß in dieser Stabilisierung bereits die Gefahr der Verkehrung steckt. Und daß man daher auf das aufmerksam macht, was sich in Entwicklungen und Metamorphosen sonst noch zeigen kann.

V.: Ja, es ist immer für den Künstler ein Problem und eine Pflichtkür, sich mit der Vergangenheit zu messen – und abzurechnen –, in der Gegenwart zu produzieren und zu leben, und natürlich in die Zukunft, mit seinen Utopien, zu arbeiten. Was nun das Geschichtliche im 20. Jahrhundert angeht, hat gerade das Schweigen von DUCHAMP mir eine Möglichkeit gegeben, eine Erweiterung seines Kunstbegriffes durch meine Form des Happenings zu praktizieren. Es ist eine geschichtliche Tatsache, daß das Urinoir oder das Fahrrad-Rad – aus der Fabrik, nagelneu, auf einem Sockel – von Marcel DUCHAMP als Kunstwerk gelten. Aus dem Kontext gerissen, gelten sie als Skulptur. Aber die Kunsthistoriker werden blaß und schweigen – wie DUCHAMP auch –, wenn man fragt, ob denn das Fahren mit dem Fahrrad, oder das Urinieren in das Urinoir, auch Kunstcharakter haben könnten. Und ich sage 'ja'; natürlich können sie das haben, weil es ja noch viel komplexer ist, wenn der Körper Urin produziert, als irgendwie die Herstellung des Porzellanbeckens in der Fabrik. Das ist eben ein unkomplizierter und ein technisch gemachter Vorgang, während der mysteriöse Vorgang des Entstehens von Urin im Körper auch außerirdische oder Gotteskräfte oder unbekannte Kräfte als Auslöser hat.

S.: Ihr nehmt also das Wort Fluxus ernst und wollt 'Fluxus' selber darstellbar machen, soweit das auch nur geht – immer mit dem Rest, daß es nicht völlig aufgeht?

V.: Es gibt ein Fluxus-Stück, wo auf der Bühne mehrere Menschen urinieren, und das macht das Publikum wild. Aber es ist doch ein 'phänomenologischer' Vorgang – ob man nun drei Striche auf Papier macht oder einige Noten auf dem Klavier spielt, oder ob man uriniert, das hat den gleichen Wert für die Menschen. Aber die Gesellschaft will das nicht akzeptieren, weil sie nicht die geistige Konsequenz auf sich nehmen will. Und deshalb muß man auch die Gesellschaft als Gefahr betrachten, von der künstlerischen Seite her, weil sie natürlich uniformiert und weil sie an Gleichschaltung interessiert ist, und weil sie nicht die Hauptfragen des menschlichen Daseins in Angriff nehmen will. Das zeigt sich beispielsweise an der Frage, warum wird bei der Olympiade derjenige, der eine tausendstel Sekunde schneller ist, gelobt, über alle Medien in die Welt geschickt, und derjenige, der eine tausendstel Sekunde weniger schnell ist, der fällt schon durch den Rost. Ähnlich, man streichelt den Hund und sagt, ach, du lieber Hund, bist du ein schöner Freund von mir; aber die Mücke, die einen stechen könnte, wird schon getötet, bevor sie sticht. Und das ist die Analogie mit den Minoritäten. Die Minoritäten werden immer zu eliminieren versucht, während die Massen gestreichelt werden. Das ist eine unreife Gesellschaft, die im Grunde, auch wenn sie sich überputzt äußert, eine Laienmeinung von sich gibt – für die Entwicklung der Kunst selbst ist das ohne Bedeutung.

S.: Wird man Dir nun nicht vorwerfen, das sei eine elitäre Auffassung?

V.: Nun, die Erfindung von Aspirin ist auch elitär, trotzdem schlucken sie alle. Man wird doch nicht aufhören, Aspirin zu schlucken, nur weil es einer erfunden hat.

S.: Ich habe eine weitere Frage und zwar: Wenn Ihr versucht, das, was 'in Fluß', im

‘Übergang’ ist, *darzustellen*, stellt Ihr Euch damit nicht ein unlösbares Problem?

V.: Das *Paradoxon* ist ja der Inhalt.

S.: Was Du als Leben verstehst, ist das paradox?

V.: Natürlich. Ich bin doch als Mensch nicht so vermessen, über das Leben zu urteilen oder sagen zu wollen, daß ich alles verstehe. Im Gegenteil. Das Nichtverstehen, das Nicht-alles-Wissen, das ist der Charme des Lebens, das bedeutet die Ehrfurcht vor der Kreation. Und das ist überhaupt das Salz des Lebens.

S.: Hat der Übergang vom Happening zur Malerei, die Du im Augenblick betreibst, auch etwas mit diesem Eingehen auf das In-Fluß-Sein und auf das Paradoxe des Lebens zu tun?

V.: Ganz sicher. Ich bin doch nach wie vor derselbe Mensch. Ich habe in den 60er Jahren in den Happenings, in meiner Aktionsmusik, in den Environments, in Objekt-Bildern und in Partituren dargestellt, welches Phänomen die Gesellschaft durchlebt. Es war früh zu sehen, vom künstlerischen Standpunkt aus, daß die Gesellschaft sich fehl verhält. Die böswillige Reaktion auf Studenten, die die Universitäten qualifizieren und verbessern wollten, war doch, daß man sie verprügelte deswegen; die Künstler warnten und boten die offene Hand zur Partizipation an, die wurden belächelt. Ich kann es belegen mit tausenden von negativen Presseartikeln nicht nur über meine Happenings, sondern über die meiner Kollegen natürlich auch.

Die Berliner Mauer, in meinem Unterbewußtsein – falls es so was gibt –, hat dann dazu beigetragen, daß ich auf die Idee kam,

Objekte der Gesellschaft *einzubetonieren*. Denn das ist ja dasselbe: Die Berliner Mauer läuft durch Körper, durch Straßen, über Autos und alles. Das ist naheliegend, daß bei mir der künstlerische Prozeß zehn, fünfzehn Jahre dauerte, um den Beton in verschiedener Weise auf den Körper zu legen, auf den menschlichen Körper zu legen, ihn auf Architektur zu legen, nicht nur auf Autos; dann ins Zeichnen auf Körpern und schließlich jetzt in der letzten Phase, *ihn zu malen* sogar als Wesen, als Erscheinung, als Ufo, als Eisenträger, als Teil eines Erdbebens, als Frustration, als Problem. Von heute aus gesehen, ist der Beton, die Verwendung des Materials Beton, für mich der Krebs der Gesellschaft. Das heißt, das unlösbare *Problem*, welches aber auch die *positiven* Dinge des Lebens begleitet. Ich habe gesagt, wenn man ein Auto kauft, kauft man den Unfall mit, wenn man mit dem Flugzeug fliegt, kann man natürlich abstürzen.

Also, diese positiven Dinge im 20. Jahrhundert sind begleitet von tragischen Nebenerscheinungen. Und ich gehöre zu den Künstlern, die eben nicht daran vorbeigehen können an diesen tragischen Erscheinungen – als Phänomen! Ich kann ja nicht Gott kritisieren oder die Weltsubstanz angreifen – ich kann also diese tragischen Dinge des Lebens nur als Phänomen aufgreifen und sie neben die positiven und utopischen Vorstellungen, die Lustvorstellungen der Menschen, stellen. An dieser Sache, an diesem Menschen-Bild, arbeite ich. Einerseits die Lustvorstellung, der kulturelle Garten, der vor uns liegt seit den Höhlenmalereien von Altamira, ein absolut kunstgeschichtliches Paradies, kostenlos für alle da zur Reflexion. Und auf der anderen Seite Bürokratie, Schwierigkeiten noch und noch.

S.: Wenn ich das jetzt aufgreife, was Du gesagt hast, dann sollte man doch der Meinung

entgegentreten, Du wolltest nur das Negative herausstellen, oder Du wolltest nur zeigen, daß der Mensch einbetoniert ist. So wie Du das darstellst, bedeutet das doch auch, daß man die Notwendigkeiten sehen muß, daß Beton wird. Die Frage ist nur, komme ich auch immer wieder raus?

V.: Raus käme man, wenn es keine Autos mehr gibt, und meine Automobile in Beton wären die einzigen, die es gäbe. Dann würde man sie rausnehmen und hätte einen Schatz wie Tutanchamun. Rauskommen kann man immer, man kann immer ent-betonisieren. Aber der intelligente Betrachter oder, sagen wir mal, der Betrachter, der sich die Mühe nimmt, meinen Bildstil zu analysieren, wird doch sehen, daß gerade in der unerklärbaren *Hin- und Her-Metamorphose*, Nach-Allen-Seiten-Metamorphose der Bildstil und die Aussage steckt, und was mir auch formal Sicherheit gibt, das zu bewältigen. Das Bild ist ein gefrorenes Ritual – und da profitiere ich von meinen Environments und von meiner Happening-Praxis. Wenn man ein Bild von 1986 von mir ansieht, „Milonga“ beispielsweise, weiß man nicht, ob sich die Figuration vom Beton aus in menschliches Fleisch auflöst, oder ob das Fleisch im Begriff ist, zu Beton zu werden.

S.: Du nennst das Metamorphose, dieses Hin und Her, und greifst damit ein Thema von OVID wieder auf – bewußt?

V.: Ja, aber in der Erneuerung, daß die Metamorphose nicht endgültig so tradiert werden kann wie die griechische oder wie eine festgefahrene römische Mythologie, sondern sie bleibt eben *Fluxus*, sie bleibt decollagistisch, sie bleibt transparent, sie bleibt nach allen Seiten hin interpretierbar, sie bleibt im Fluß, sie ist noch im Werden wie ein Metamorphon. Und man kann sie hin und her schieben, weil ja auch unsere Zeit eine Übergangs-

zeit ist – entweder wir gehen auf das Ende der Weltkugel zu, oder es kommt eine Erneuerung, das kann ich auch nicht voraussagen. Ich kann nur diesen *Schwebezustand* zwischen Utopie und zwischen Ende immer wieder beschreiben. Das dominiert in meinem täglichen Wesen oder in meinem täglichen Gefühl von der Welt. Genauso dominiert die Liebe, die ja unter den Menschen doch noch existiert, wie die Gewalt, wie die Sehnsucht nach Gewalt, die existiert, was natürlich grauenhaft ist. Diese beiden Pole, Liebe und Gewalt, habe ich in meinem Œuvre von Anfang an drin; denn das bedeutet – De-Collage – mit dem Flugzeug fliegen nach New York ist ja Liebe, abstürzen ist Gewalt.

S.: In gewisser Weise ist das nun auch eine Antwort gewesen auf die Frage, warum das Happening in ein Museum der modernen Kunst gehört. Man darf das Happening nicht ohne Kontext sehen – auch da ist ja eine Metamorphose von Bildern in Gang; das soll aber immer wieder in Bewegung gebracht werden.

V.: Es muß ins Museum; es ist eine Pflicht, es ins Museum zu bringen in Form von Dokumentationen, von Räumen, wo Filme mit Happenings permanent ablaufen, solange das Museum existiert. Soll mir doch keiner sagen, man könnte das nicht machen. Das Verschweigen ist eher ein Schuldkomplex der Gesellschaft gegenüber unangenehmen Formen der Kunst, die die Wahrheit sagt. Das ist mir vollkommen klar. Aber es wäre doch genauso absurd, wenn man sagen würde, plötzlich kommen die Bibel oder verschiedene Bücher nicht mehr in die Büchereien oder in die Buchhandlungen.

S.: Das heißt, das Museum müßte auch diesen Schwebezustand aufgreifen.

V.: Vom Museum heute erwarte ich die mensch-

lichste Attitude, die es überhaupt gibt. Das Museum muß das Publikum lieben, das Museum muß das Publikum erziehen, das Museum muß das Publikum umwerben – das Museum muß das Publikum eben lieben. Ich meine, es muß ein anderes Klima im Museum stattfinden als auf der Straße oder als in der Bürokratie, in der Politik, als in der Schule. Das Museum muß ein 'Tempel' sein, in dem das höchste Niveau des dualistischen Prinzips zwischen Menschen existiert. Wenn es das nicht ist, wenn es ein Sarg ist, der kann noch so teuer und elegant sein, und alle können im Smoking kommen zur Eröffnung Ludwig – es ist tot und, wie RESTANY sagte, der Treffpunkt für alte Damen.

S.: Wird damit das Museum dann selber Kunst, und zwar Kunst der Gegenwart – nicht Dekoration, nicht Denkmal? Du verlangst eigentlich von jemand, der ein Museum gestaltet, daß er sich genauso einläßt auf das Leben . . .

V.: Jetzt habe ich verstanden, was Du meinst, daß das Museum als Museum ein Kunstwerk ist, als höchster Ausdruck von ideengeschichtlicher Komprimierung; anstatt eines Warenhauses, wo man voyeuristisch sagt: Schaut euch alles an, ob es euch gefällt.

S.: Ich habe zum Schluß noch eine persönliche Frage. Wenn Du die Bilder Metamorphosen nennst, dann legt sich ja nahe, daß Du nun eingeschachtelt wirst unter dem Begriff des Surrealismus. Du stellst Leben dar und stellst zugleich Utopien des Lebens dar. Du stellst etwas dar, was ich sehe und was mich ergreift, und zugleich etwas, was ich nur irgendwie wie ein Inbild erfahren kann.

V.: Ja. Alle Künstler, die ich schätze, nicht nur im 20. Jahrhundert, sondern auch früher, alle – ich betone alle – haben die relevanten Erkenntnisse ihrer Vorgänger verar-

beitet. Wie man das nun nennt, das spielt überhaupt keine Rolle. Es kann in einem surrealistische Neigung dominieren, mal ein paar Jahre lang, dann eine kubistische usw. Aber eine Tatsache ist, daß alle großen Künstler von anderen großen Künstlern genommen haben, sich mit ihnen gemessen haben, sich ständig während ihres ganzen Lebens damit auseinandersetzen. Und ein Grund, daß ich mich in den letzten zehn Jahren sehr viel mit der europäischen Kunstgeschichte auseinandersetze, ist doch, daß ich mich nicht mehr messen kann, und daß ich keine Inspirationen finde bei meinen Zeitgenossen. Soll ich mich denn ewig von monochromen Bildern ernähren? Das ist doch kein Schwierigkeitsgrad. Oder von Brillo-Pappkartons oder von Serigraphie? Ich habe ja selbst meine zerrissenen Plakate deswegen verlassen, weil ich nichts mehr aus ihnen lernen konnte. Ich bin doch kein Amateur. Ich versuche irgendwie – auch bei meinen Ansichten und gerade bei meinen grenzdurchbrechenden Ansichten – das Maximum an Meisterschaft zu erreichen.

S.: Meine Frage hatte noch einen anderen Sinn. Nehmen wir das Gegenwort: Realismus. Du bist realistisch. Du malst ja die Dinge, hast Du gesagt, die gegeben sind, die Du findest – die sind in all Deinen Bildern drin. Und dennoch ist etwas drin, was eben über diesen einfachen Realismus hinausgeht. Es ist etwas drin, was man – ich will das jetzt nicht wieder surrealistisch nennen – mythisch nennen könnte?

V.: Ja, das hängt aber wieder mit dem Happening zusammen, denn ich kreierte ja auch Realität. Das heißt, ich bin insofern Realist, weil ich in meinen Happenings meine eigene Welt durch neue Regeln kreierte – für zwei Stunden, für einen Tag, was auch immer, für zehn Minuten, für eine Minute –, das spielt doch keine Rolle. Im Bild will ich, abseits von

dem Bestehenden, eine Bilderwelt realisieren, die es sonst nirgendwo gibt. Das ist meine Pflicht als Künstler. Und das ist das Schwierigste überhaupt, zu einem eigenen Imperium an Bildern zu kommen, die sich nicht verwechseln lassen mit anderen Dingen, unter Einbeziehung der Realität in Zeit oder in Objekten.

S.: Aber das ist eine viel umfassendere Realität als die fotografierbare oder die physikalische Realität?

V.: Das würde ich nicht als Realität bezeichnen, sondern als Naturalismus. Es gibt einen Unterschied zwischen Realität und Naturalismus. Ich bin ein Realist, der seine Realität selbst erschafft.

S.: Und das würde dann, wiederum auf das

Museum bezogen, bedeuten, auch ein Museum müsse es schaffen, eine neue Realität herzustellen.

V.: Eine andere Realität als die bekannte. Aber das ist doch gerade, warum RESTANY sagt, es ist ein Treffpunkt für alte Damen, weil die ja den Déjà-vu-Charakter nicht merken. Die finden, sobald es warm und sauber ist, alles schön. ○

Wolf Vostell: 1932 in Leverkusen geboren. 1950–53 Ausbildung als Photolithograph. 1954 Studium an der Werkkunstschule Wuppertal. 1955–57 an der École des Beaux-Arts in Paris. 1957–58 erste Straßenhappenings in Paris. 1959 Übersiedlung nach Köln. 1959–60 Professur für Typographie an der Werkkunstschule Wuppertal. 1962 Organisation von Fluxus-Festivals zusammen mit Nam June Paik und George Maciunas. 1962–69 Herausgeber der Zeitschrift „Décoll'age“. 1971 Übersiedlung nach Berlin. 1976 Gründung des Museums Malpartida in Spanien. Lebt in Berlin.



(1)
Der Elefant = Mücke
Manifest
für Köln ^{Aug.} Sept. 86
WDR-Film am 4.9.86 in Köln

(2)
Welches sind die größten
Feinde des Elefanten?
Es ist nicht der Tiger sondern
die Mücke im Gehörgang des
Elefanten!

(3)
Die Gesellschaft verhält sich
zur Avantgarde; wie
die Mücke im Ohr eines
Elefanten!

(4)
Die Avantgarde ist duldsam
und stark wie der Elefant.
Die Mücken sind die eifrigsten
akademischen Künstler und die
bürokratischen Spitzler!

(5)
Vermuten Sie mal den Elefanten
auf den Rücken zu legen. ^{akt.} Der
Elefant hat ein Erinnerungsvermögen
und es würde es Ihnen nicht
verzeihen. Ebenso kennt die
Avantgarde kein Happy End!

(6)
Der Elefant interessiert sich
nicht für das Fernsehen.
Die Avantgarde lebt ohne Applaus
des Mückenschwarms!

(7)
Die Avantgarde und die
Tiere werden von der bürgerlichen
Gesellschaft als Exotik betrachtet
und abgetan. Ebenso sieht sie
den TV-Bildschirm als Uwald
an unter dem Motto:

(8)
Was geht mich der
Uwald an!


Der Gewinn der Auseinandersetzung⁽⁹⁾
der Kölner Avantgarde des 60. J.
Jahre mit der Gesellschaft ist
vorerst das Ludwig-Museum!
Die individuellen Revolutionen
des einzelnen Künstlers finden in
ihm nicht statt!

Gibt es eine Antwort der⁽¹⁰⁾
Elefanten? Ja!
Irgendwo in Köln oder Berlin
sollte ein Fluxus-Happening-
Museum mit Environmentals
und VideoKunst als Antwort auf
die heile Welt und gute Stille

des Bildungs-Bürgerturns⁽¹¹⁾
gegründet werden!

Oder hilft uns Amerika in den
neunziger Jahren diesen Traum
von Kunst- und Lebensver-
schmelzung in New York

oder Los Angeles zu⁽¹²⁾
verwirklichen?

Schauen Sie 3 Minuten ins Glas.
Augen eines
Elefanten! 

Köln 31.8.86