



## KUNST-PROVOKATION WOLF VOSTELL

Eines Morgens beschlossen Wolf Vostell und ich in Trujillo, nach meiner Emeritierung das Psychologische Institut III zu gründen. Wir gingen sofort zu einem Schneider und ließen uns schwarz-gelbe Westen machen – ein Plan, der nicht zum Anfassen war, existierte für Vostell nicht. Wie vieles bei ihm, war der Plan der Institutsgründung zugleich ernst und (lebens-) lustig gemeint.

Wolf Vostell war kein Mann, der die Wirklichkeit reinlich aufteilte; was allerdings für einige grundlegende Unterscheidungen von Liebe und Haß nicht galt. Schon am Frühstückstisch gingen untrennbar ineinander über genußvolles Essen und Produzieren. Schnell waren Teller, Tisch-tuch, Hemd, Serviette in einen Produktionsprozeß einbezogen: Vostell zeichnete, verwischte, mischte Flüssigkeiten, notierte Ideen, und so kamen faszinierende Frühstücks-Ereignis-Bilder zustande. Das waren die Keimformen für mannigfache Projekte, in denen sich Kunst und Psychologie trafen: Schuhwerke, Mania, Hamlet, Trojanische Kuh, Projektmacher, Rheinüberquerungen – manches davon blieb fragmentarisch.

  
COLLAGE



BLICKPUNKTE

Vostell konnte, wie manche Künstler, mit einer Psychologischen Morphologie etwas anfangen. Er besonders, weil er den künstlerischen Produktionsprozeß und sein Verhältnis zur Wirklichkeit immer wieder in Worten, Deutungen, Sprüchen, Lebensmaximen zu fassen suchte. In seinen »Kunstmaßstab« fügte er psychologische Begriffe ein; bei Museumsbesuchen zeichnete er in die Bilder des Katalogs für mich die Strukturierungsgestalten ein, die er darin sah oder die er in seinem Sinne umbildete. Manchmal erklärte Vostell in dem einen Raum einer Galerie den Besuchern, daß eine morphologische Kunstauffassung sich nicht für den Charakter eines Zuschauers interessiere, sondern für den Prozeß, in dem sich eine Einheit von Kunst und Seelischem ausbildet, während ich in einem anderen Raum den Besuchern die Bilder von Vostell erklärte und bisweilen auch verkaufte.

Es gibt keine sauberen Trennungen in dieser Wirklichkeit, das war der Grundsatz, den Vostell in dem Leitgedanken von Kunst und Leben festhielt: Leben ist Kunst, Kunst ist Leben. Vostell sah überall solche untrennbaren Zweieinheiten: Banales und Kunstvolles, Materiales und Hochentwickeltes, das »Fleisch« der Dinge und seine Metamorphosen. Kunst muß so gut sein wie eine Havana Nr. 4, »über den Schenkel einer Mullattin gerollt«. Daher gibt es auch keine »Ereignisse« (Happenings) an sich; in ihnen brechen notwendig die universalen Verhältnisse von Gewalt und Liebe, von Gegebenheit und Setzung, von Wiederholung und Neubeginn auf.

Vostell führte die Kunst aus dem Museum heraus, indem er sich in den blutigen Lungen der Tiere wälzte – das war für ihn eine Überwindung, und das kostete ihn auch Überwindung. Wenn er einen Ereignis-Zug durch die Republik schickte, dann waren für ihn auch himmlische Gewalten dabei, und damit provozierte er die Frage, ob Engel Ereignisse sind.

Das Stichwort Kunst und Leben rückte aber nicht nur die komplette Wirklichkeit und ihre Untrennbarkeiten heraus. Für Vostell war die Wirklichkeit immer auch eine geschichtliche Wirklichkeit, ein Wirkungsraum, der sich aus einer Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft erstreckte. Für die Künstler stand nach dem zweiten Weltkrieg nicht nur der Wiederaufbau (des Alten) an; sie wollten auch die Zerstörung für etwas ganz Neues nutzen. Vostell meinte, Fluxus und Happening suchten das Leben zu verändern, indem sie ein Geschehen herstellten, wie es vorher noch nie da war.

Mit den Ereignissen, deren Inszenierung betrieben wurde, war immer eine Provokation verbunden. Daher wandte sich die Kunst von Wolf Vostell gegen die starren Rituale des Wiederaufbaus, des Wohlfahrtsstaates, des Wirtschaftswunders, der Bürokratisierung, der Technisierung. Als die junge Frau Vostells aus Spanien nach Deutschland kam, überraschte es sie, daß die Künstler in Frage stellten, was nach Fortschritt, Ordnung, Wohlfahrt in der Bundesrepublik aussah. Heute sind wir mehr davon überrascht, wie früh Vostell bemerkte, was auf uns zukam: Der Beton, durch den wir uns selbst festgelegt haben, die künstlichen Welten von Fernsehen und Technik, die uns zugleich faszinieren, aber auch »endogen deprimieren«. Collagen und Decollagen standen in der Bilderinflation, sie nutzten das Auskuppeln und machten zugleich darauf aufmerksam – sie versuchten die Inflation in eine andere Richtung zu lenken.

Die Happenings setzten die ungeahnten Bilder des Alltags gegen die Abstraktionen, die Zulieferungen von Klischees, die vielen Spaltungen und Heucheleien in unseren Ritualen angesichts der Wirklichkeit. »Kunst und Leben« war zugleich eine Einübung in den Umgang mit Anarchie und Diktat; ein Versuch, das unbewußt Gehaltene von Anarchie und Diktat herauszurücken und in eine Auseinandersetzung zu bringen. In ei-

nem Kästchen mit »dreihundertzehn Ideen« empfahl Vostell, es einmal mit völlig abweichenden Verhaltensweisen zu versuchen, um aus den Fixierungen des Alltags herauszukommen. Dasselbe versuchte er mit seinen Environments: Wie kommt man in völlig anderen Wirkungsräumen, als wir gewohnt sind, zurecht?

Es bleibt natürlich nicht aus, daß bei diesem anderen Umgang mit der Wirklichkeit – mit den sich ändernden Kategorien der Wirklichkeit – auch der Kunstbegriff in Bewegung kommt. Wolf Vostell fügte nicht nur das Wort »psychästhetisch« in den Titel einiger seiner Bilder ein, sondern er versuchte auch auf dem Weg über ein solches Konzept neu zu bestimmen, was es mit Kunst auf sich hat; denn »Kunst und Leben«, das ist doch viel komplizierter als es aussieht, wenn man Kunst und Leben einfach gleichsetzt. Vostell glaubte, seine Auffassung von Kunst führe über PICASSO hinaus. Er strebte mit seiner Kunst ausdrücklich eine Mitbeteiligung oder Mitbewegung des Seelischen an. Ein Kunstwerk realisiert sich erst, indem das seelische Geschehen es in seiner Weise fortsetzt, gleichsam etwas dazu beiträgt, das über ein einfaches Sehen und Verstehen hinausgeht. Hier kommt der Kunstbegriff nicht allein dadurch in Bewegung, daß man auf das Prozeßhafte eingeht oder daß man feststellt, das Kunstwerk sei die eine Hälfte, und die könne nur leben, indem es in der anderen Hälfte des Seelischen belebt wird.

Was Vostell unter Kunst verstand, geht weiter. Das fängt an, indem das »alte Schöne« dekomponiert wird – das Harmonische, das Tempelhafte, der Naturschutzpark, die Museensbilder. Happening und Fluxus bringen die Reste von Gestern und Vorgestern in ein neues und unerwartetes Gemenge mit Unordentlichem, mit Ranzigem, mit Verschmiertem, mit verklebten Klamotten, mit rohem Fleisch, mit ausrangierten Motorrädern und abgewrackten Fernsehgeräten.

Das muß die seelische Mitbewegung mittragen, wenn es darum geht, daß die Komplexität des Kunstwerks im »seelischen Nervensystem« wieder neu aufgerichtet werden soll. Das bedeutet, zum Kunstwerk gehört auch das Peinliche, das Kippende, das sich Verkehrende hinzu; daß etwas daneben gehen kann und daneben gehen muß, daß Politisches, Soziales, Weltanschauliches notwendig einbezogen werden. Von der Traumpsychologie her kann man sagen, daß das Kunstwerk hier zu einem Such-Werk wird.

Dementsprechend sind in den Objekt-Kästen von Vostell verschiedene Ereignisse und verschiedene Produktionen von gelebten Welten zusammengedrückt – Hämmer, Teller, Zeichnungen, Fotos aus Zeitungen, Texte. Das Kunstwerk rückt die komplexe Welt, in der wir leben, psychästhetisch in ein anschauliches und faßbares Gleichnis. Vostells Objekt-Kästen haben eine kunstvolle Struktur, aber sie sind nicht so festgelegt, daß sich nur ein Mitbewegungsprozeß, nur eine Art von Umsatz entwickeln kann. Zu meinem fünfzigsten Geburtstag produzierte Vostell für meine Mitarbeiter einen solchen Kasten, in dem über jedem der abgebildeten Mitarbeiter ein Messer und über meinem Kopf ein Ei montiert war: Die Psychologie beginnt beim Frühstück.

Wie in OVIDS »Gemenge« gehen bei dieser Psychästhetik Kunst und Leben, Technik und Theater, Malerei und Montage, Plastik und Prozeß, Zeichnung und Wort ineinander über. Hier stellt sich dar, was sich in dieser Wirklichkeit ereignet, und zugleich wird deutlich, wie wir suchen, probieren, experimentieren – das kann auch daneben gehen, wie das auch bei manchen Sprüchen und Maximen von Vostell der Fall war. Das waren auch nicht isolierte und ewig gültige Wahrheiten; auch das gehörte zu Kunst im Prozeß.

Überraschenderweise machte gerade diese Bewegung vom Psychästhetischen, das unseren Alltag und seine Zusammenhänge

bestimmt, zum Kunstwerk hin spürbarer als die »alte Schönheit, daß Seelisches ein Kultivierungsprozeß ist – und auch was überhaupt ein Kultivierungsprozeß ist. Insbesondere drängte sie dabei die Frage auf, wie es möglich sei, trotz der Formel von Kunst und Leben und trotz des neuen Kunstbegriffs herauszurücken, wieso nicht alles, was unter dem Namen Kunst produziert wird, auch Kunst ist. Nicht jeder, der da etwas mitmacht, ist ein Wolf Vostell. Ob wir das wollen oder nicht, wir geraten gerade auch mit einem neuen Kunstbegriff in die Paradoxien unserer Lebenswirklichkeit.

Vostell war ein Auto-Fan, aber er stellte heraus, daß der Autoverkehr uns einbetonierte. Er war fasziniert von den Errungenschaften der Technik und des Fernsehens – darin keimte für ihn aber auch die Depression. Vostell provozierte, indem er sich auf diese Paradoxien einließ. Die Kultivierungsmuster und Rituale, die er aufspürte, waren unbewußt; er behandelte sie so, als stünden sie ihm wie materiale Gestalten gegenüber, die er außer Kraft setzen oder angreifen konnte. Leben und Kunst wurden einander gleichgesetzt, und doch war für Vostell Kunst mehr und anders als Leben. »Jeder Mensch ist ein Kunstwerk, aber nicht jeder ist ein Künstler.«

Wer die Paradoxien der Wirklichkeit aufbricht, wird zum Bürgerschreck. Vostell nahm wörtlich, daß das Kunstwerk nur im Werden ist, in Fabrikationsprozessen, in der Weiterführung durch Menschen, die es dabei notwendig abwandeln. Er zwang die Menschen zu einem Umgang mit dem Kunstwerk, bei dem sie sich ärgerten, wo sie etwas aushalten mußten, wo Staunen, Sich-Überwinden nicht außerhalb des Kunstwerks lagen, sondern zu ihm gehörten. Vostell wurde zum Lehrer des Paradoxen: Das Kunstwerk existiert nur, indem Übergänge, Unfestes, zu Ergänzendes dabei ist – dennoch ist es ein Ganzes, das sinnlich und dinglich ist, wie ein Ereignis oder eine Ha-

vanna Nr. 4. Wir spüren das in der Bewegung zwischen Öffnen und Schließen, zwischen Festem und Beweglichem, zwischen Ordnungen und Freiheiten, indem wir uns annähern oder entfernen, indem wir es immer wieder machen oder uns auf Verwandlungen einlassen.

Wenn etwas von diesen Paradoxien spürbar gemacht wird, erscheinen auch das Umdrehen, das Verwischen, das Zerstören, das Auf-den-Kopf-Stellen, das Austauschen als produktive Tätigkeiten. Das bringt seinen eigenen Witz mit sich, wenn Vostell Vorschläge für Pop-Architektur macht, etwa den »Umbau des Aachener Kaiserdoms« durch ein Bügeleisen zu bewerkstelligen. Oder er macht spielerisch Collagen von Frauenkörpern, Autos, Stierkämpfen. Vielleicht sollten wir uns hier daran erinnern, daß »Ereignis« eine Kategorie ist, die Denker wie WHITEHEAD zu Anfang unseres Jahrhunderts aufbrachten, als sie sich die Konsequenzen der Theorien von EINSTEIN klarzumachen suchten; »in Flux« wird von ANNA FREUD verwendet, um die Eigenart seelischer Entwicklung verständlich zu machen.

Man sollte die Paradoxien des seelischen Lebens nicht leugnen, doch man sollte daraus auch nicht nur einen neuen Spruch machen. So einfach ist das nicht, und so einfach war das auch nicht für Wolf Vostell. Wir kommen um Entschiedenheiten nicht herum, egal wie tragikomisch oder schräg das Leben wirkt.


Vostell fand seine Entschiedenheit als Künstler. Als Künstler, der lieben will, was das Leben so bringt, und der auch geliebt werden will – »wer aber liebt den Künstler«, schrieb er einmal. Als Künstler, der seine »Tränen« angesichts dieser unvollkommenen Welt nicht verbergen muß. »Der Tod des Orpheus ist das Leben« war der Titel eines Bildes, das er mir zum sechzigsten Geburtstag schenkte. Nicht zuletzt als Künstler, der ganz entschieden sein Kunstwerk »setzt« – »Kunst ist Setzung«.



Ich habe Wolf Vostell meist als einen Menschen gesehen, der lebensfroh, gutherzig, lustig war. Er wurde dann empfindlich, kämpferisch und ernst, wenn es darum ging, seine Auffassung zu verteidigen, sein Werk anerkannt zu sehen oder gegen die Menschen anzugehen, die meinen, alles bestimmen zu müssen. Manchmal hatte ich auch den Eindruck, er müsse sich dazu zwingen, diesen Ernst zu demonstrieren, weil die Welt nun einmal so ist, wie sie ist. Das glaubte er dem Rang seiner Kunst auch schuldig zu sein.

Für Wolf Vostell gehörte es zu seiner Kunst, daß sie Partei nahm für die Lebenslust gegen Gewalt; wo er zerstörte und dekomponierte, tat er das im Dienst der Lebensfreude – »ohne Lebensfreude kann ich keine Kunst machen«. Beim Gefecht in der Arena stand er »auf seiten des Stiers«. Vostells Lebenslust kam besonders auch in seiner unverhüllten Freude an der Aktmalerei zum Ausdruck. In den letzten Lebensjahren wurde er immer entschiedener darin, für welche Seite er Partei nahm: Für die »gute Welt« gegen die »böse Gewalt«; das wurde ihm wichtiger als das Betreiben von Kunst um ihrer selbst willen.

Vostell war ein großartiger Maler, Zeichner, Büchermacher, Inszenierer; er entwarf immer neue Konzepte und konnte sie auch eindrucksvoll sprachlich formulieren. Daher war es eine Setzung, als er Malerei und Zeichnung zunächst zurücktreten ließ zugunsten von Happening und Decollage. Doch Vostell wußte auch, daß das Happening uns zur Entscheidung zwingt, wie weit wir es mitmachen wollen, wohin wir es weiterführen wollen, was wir damit anstellen wollen. Vor zwanzig Jahren entschied sich Vostell zu einer neuen Setzung: für die große Malerei. Sie verfremdete mythische Gebilde und hielt sie dadurch in Fluß. Vostell entwarf in Malpartida einen kompletten Lebensraum als Gesamtkunstwerk – das Vostell-Museum –, das ganze ist kompo-

niert wie ein Traum, den man anfassen kann, die Plastik eines Traumes. Seine letzte Skulptur, achtzehn Meter hoch, war ein Symbol für unsere (Multi-) Medien-Wirklichkeit. Zu meinem siebzigsten Geburtstag schrieb Vostell seinen letzten Brief an »Don Guillermo«. Am 3. April 1998 starb Wolf Vostell. Er wurde in Madrid begraben. Ein Mensch mit dem spanischen »Lebensgefühl«, wie es STENDHAL bewunderte. 

Prof. Dr. Wilhelm Salber

#### VERZEICHNIS DER ABBILDUNG

- S. 95: Collage aus: SCHMIED, W. (1992): Die fünf Hämmer des Wolf Vostell. Berlin. Erschienen bei: Edition M.J. Wewerka, Berlin 1992