

Serielle Formationen. 1967/2017

Erste deutsche Ausstellung minimalistischer Tendenzen der Zeit

Kuratorin 2017: Renate Wiehager. Kuratoren 1967: Paul Maenz und Peter Roehr.

Daimler Contemporary Berlin

3. Juni – 5. November 2017

Eröffnung: 3. Juni 2017, 11 -18 h, Führungen zu jeder vollen Stunde

Die Ausstellung ›Serielle Formationen‹, kuratiert 1967 von Peter Roehr und Paul Maenz für die Studiengalerie der Universität Frankfurt, kann als eine der ersten deutschen ›Minimal- Ausstellungen bezeichnet werden. Die Daimler Art Collection unternimmt – im Gefolge der eigenen, 2005 gestarteten Ausstellungsreihe ›Minimalism in Germany‹ – einen ersten Versuch der Re-Inszenierung der historischen Präsentation. ›Serielle Formationen‹ brachte auf hohem Niveau die aktuellen Tendenzen der Zeit zusammen – gerade in der Gegenüberstellung deutscher und internationaler Künstler. Auswahlkriterium für die insgesamt 62 Arbeiten von 48 Künstlern war die ›serielle Ordnung‹ als visuelles Merkmal der Bilder und Objekte, wobei sich dahinter durchaus verschiedene, zum Teil konträre Konzepte verbergen konnten. Die europäische Zero-Bewegung war vertreten, Aspekte von Nouveau Réalisme, Pop und Op Art, ebenso die amerikanische Minimal und Conceptual Art. Zur Ausstellung erschien ein ambitionierter Katalog mit sechs beigehefteten Originalgrafiken sowie ausführlichen Werkdokumentationen und Künstlerstatements. »›Serielle Formationen‹ verfolgte den informativen Ehrgeiz, die Unterschiede ähnlicher Erscheinungsformen zu klären.« (Maenz) Die Ausstellung zeigt Werke der Daimler Art Collection sowie Leihgaben aus deutschen und internationalen Sammlungen.

Teilnehmende KünstlerInnen

Carl **Andre** (USA), **Arman** (F/USA), Thomas **Bayrle** (D), Ronald **Bladen** (CAN), Hans **Breder** (D/USA), Enrico **Castellani** (I), **Christo und Jeanne-Claude** (BG/USA und /and F/USA), Jan **Dibbets** (NL), May **Fasnacht** (D), Eberhard **Fiebig** (D), Dan **Flavin** (USA), Raimund **Girke** (D), Hermann **Goepfert** (D), Kuno **Gonschior** (D), Hans **Haacke** (D), Jan **Henderikse** (NL), Ewerdt **Hilgemann** (D), Bernhard **Höke** (D), Donald **Judd** (USA), Jiří **Kolář** (CZ), Yayoi **Kusama** (JP), Walter **Leblanc** (BEL), Thomas **Lenk** (D), Sol **LeWitt** (USA), Konrad **Lueg** (D), Adolf **Luther** (D), Piero **Manzoni** (I), Agnes **Martin** (CAN/USA), Almir **da Silva Mavignier** (BR), Henk **Peeters** (NL), Larry **Poons** (JP/USA), Charlotte **Posenenske** (D), Markus **Raetz** (CH), Bridget **Riley** (GB), Peter **Roehr** (D), Dieter **Roth** (CH), Felix **Schlenker** (D), Wolfgang **Schmidt** (D), Jan **Schoonhoven** (NL), Klaus **Staudt** (D), Michael **Steiner** (USA), Frank **Stella** (USA), Paul **Talman** (CH), Günther **Uecker** (D), Victor **Vasarely** (HU), Herman **de Vries** (NL), Andy **Warhol** (USA), **gruppe x** (D)

Weitere Werke aus dem Kontext ›Serielle Formationen‹ aus der Daimler Art Collection von Karl-Heinz **Adler** (D), Hartmut Böhm (D), Hal **Busse** (D), Hanne **Darboven** (D), Rolf **Glasmeyer** (D), Hermann Glöckner (D), Mathias Goeritz (D), Gerhard **von Graevenitz** (D), Marie-Luise **Heller** (D), Hans-Peter Hoch (D), Oskar Holweck (D), Heinz **Mack** (D), Christian **Megert** (CH), Christian **Roeckenschuss** (D), Ulrich **Rückriem** (D), Eckhard **Schene** (D), Mike **Steiner** (D) (Leihgabe/Loan), Franz Erhard **Walther** (D)

Viele Künstler der Nachkriegskunst in Deutschland verstanden sich als Erben einer zerstörten Kulturlandschaft. Das Zentrum aktueller Kunsttendenzen hatte sich um 1960 nach New York

verlagert. Hanne Darboven, Günther Uecker, Charlotte Posenenske, Blinky Palermo, Heinz Mack, Ulrich Rückriem und Franz Erhard Walther reisten ab Mitte der 1960er Jahre nach New York, um dort auszustellen und sich auszutauschen – ab diesem Zeitpunkt entwickelt sich der Minimalismus in Deutschland aus den Wechselwirkungen europäischer und amerikanischer Tendenzen und Diskussionen der Zeit.

Raster, Struktur, Konstellationen und serielle Formationen sind wichtige Begriffe im Kontext eines deutschen Minimalismus. Mit seiner formalen Strenge, Klarheit und Einfachheit erzeugt das Raster – wie Roehr es formulierte – »keine Komposition«, sondern eine Struktur, die er als »ein Ordnungsgefüge mit gleichartigen Objekten« bezeichnet. Im Gegensatz zu komponierten, hierarchisch organisierten Arbeiten begreifen die Künstler/innen rasterförmige Strukturen und serielle Folgen als ästhetische Modelle antihierarchischer und antiautoritärer Ordnungen.

Untersucht man die Schnittstellen minimalistischer Tendenzen in Kunst und Design der 1960er, so lauten die für beide Disziplinen entscheidenden Stichworte: System, Serie, Variabilität, neue Materialien, Elementarisierung der Form, Funktionalität und Demokratisierung. Der Begriff des »Systems« umfasst für das Design die systematische Analyse kontextueller Gegebenheiten (historische Vorläufer / Funktion / Produktion / Marketing) ebenso wie Aspekte von technischer Umsetzung und praktischer Nutzung. »Serielle Formationen« sind ein Schlagwort der Kunst der Zeit, das sich von den neuen technischen Erfordernissen und ideologischen Implikationen kapitalistischer Serienproduktion herleitet. Die Forderungen der Designer und Käufer nach leichter und billiger Verfügbarkeit durch hohe Stückzahlen und nach »Variabilität« im Sinne von stapelbar, individuell einsetzbar etc. gingen notwendig einher mit dem Einsatz neuer Materialien wie Metall, Kork, Pappe, Plastik, Schaumstoff etc. Geometrisierung und Elementarisierung der Form signalisieren eine anti-expressive, neutrale Haltung und technische Exaktheit. Mit all dem verbunden sind gestalterische Modelle der »Demokratisierung« als gesellschaftlich-politische Forderung der Zeit, welche in der bildenden Kunst mit dem Aufkommen von Multiples und Editionen, mit neuen, oft vergänglichen Materialien oder mit partizipativen Handlungskonzepten Gestalt gewinnen.

Mit »Serielle Formationen« und dem kurz darauf folgenden, performativen Abendevent »Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören« (Galerie Loehr, Frankfurt, 9. September 1967) kuratierten Maenz und Roehr in den 1960er Jahren zwei richtungweisende Ausstellungen. Gemäß der Vorgabe, »Werke vergänglichen Charakters« zu präsentieren, realisierten im Laufe des »Herzchen«-Abends Jan Dibbets, Barry Flanagan, Bernhard Höke, John Johnson, Richard Long, Konrad Lueg, Charlotte Posenenske und Peter Roehr (Gilbert & George, ebenfalls unbekannt zu jener Zeit, waren eingeladen, konnten aber nicht teilnehmen), prozessual angelegte Arbeiten. »Herzchen« kann als Vorläufer der legendären Ausstellung »When Attitudes Become Form« (Kurator Harald Szeemann, Bern 1969) gesehen werden.

In der Ausstellung »Serielle Formationen«, in der erstmals in Deutschland auch amerikanische Künstler wie Carl Andre, Sol LeWitt, Donald Judd oder Agnes Martin gezeigt wurden, sollte deutlich werden, dass weniger das Erscheinungsbild des seriell angelegten Kunstwerks, sondern vor allem das jeweils dahinterstehende Konzept Grundlage der Betrachtung zu sein hätte.

Als weitere thematisch verwandte Ausstellungen der Zeit wären zu nennen: »Minimal Art USA. Neue Monumente Deutschland«, Galerie René Block, Berlin 1968; »Sammlung 1968: Karl Ströher«, Berlin 1969; »Primary Structure, Minimal Art, Antiform«, Galerie Ricke, Kassel 1968; »Prospect 68«, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1968; die bereits genannte Schau »Live in Your Head: When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information«, Kunsthalle Bern, Museen Haus Lange und Haus Esthers, Krefeld, ICA London 1969; »Konzeption:Conception«. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung«, Städtisches Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen 1969.

Bezogen auf die Ausstellung »Serielle Formationen« ist bereits bei Eröffnung 1967 explizit die politische Dimension von »Serialität« als künstlerischem Verfahren hervorgehoben worden, nachvollziehbar an den einleitenden Katalogtexten. Der Leiter der Studio-Galerie Siegfried Bartels benennt zunächst die Nähe zu zeitgenössischen Tendenzen der »Seriellen Musik«, wobei die Kunstwerke anders als die Musik keine in sich geschlossene Richtung repräsentierten. Als argumentativen Kontext der Schau hebt Bartels stattdessen den Zusammenhang mit der Serienproduktion der Industriegesellschaft hervor: »Die Serienherstellung ermöglicht eine Erhöhung der Produktivität der Arbeitskraft, was zu einem sogenannten Wirtschaftswunder führen kann. Die Entfaltungsmöglichkeiten des Einzelnen werden dadurch aber in zunehmendem Maße ad absurdum geführt. Kunst versucht dagegen anzugehen. Dabei wird hier zum Thema genau der Vorgang erhoben, der eines der wichtigsten Kriterien von Kunst, nämlich Originalität, auf das Äußerste in Frage stellt. Die ausgestellten Werke werten die mit erdrückenden Quantitäten auftretenden Serien nicht einfach ab, sondern greifen sie auf. Nur unter dieser Voraussetzung kann eine immanente Kritik gelingen.«¹ Bartels hebt den hohen Informationswert der Ausstellung für die Studenten hervor sowie deren aktives Engagement in der Ermöglichung des Projekts. Angesichts einer brach liegenden Frankfurter Kulturlandschaft und dem »Tabula rasa an Bewusstsein von moderner Kunst« erfülle »die Studentenschaft eine Verpflichtung gegenüber unserer demokratisch gewollten Gesellschaftsordnung, wenn sie ihren geistigen Horizont dort erweitert, wo die bestehenden Autoritätsverhältnisse es als überflüssig erscheinen lassen. Damit übernimmt sie eine autonome Rolle an der Universität und beeinflusst von sich aus das Bewusstsein der Gesellschaft, ihre Aktivität auf anderen Ebenen, insbesondere der Politik, wird dadurch glaubwürdiger.

»Fast alle in größerem Umfang hergestellten Dinge entstammen heute der Serienproduktion. Unser Wirtschaftsgefüge beruht auf der Herstellung und dem Verbrauch von Massengütern.« Mit diesen Sätzen leitet Paul Maenz seine kurzen Erläuterungen zur Ausstellung ein. Er stellt den »imaginären Wert von Einzelgütern« dem allgegenwärtigen Phänomen der Massenproduktion als dominierende Macht zeitgenössischen Bewusstseins gegenüber. Die aktuelle Kunst der westlichen Industrieländer habe seit den späten 1950er Jahren auf dieses Phänomen mit »seriellen Formationen der Bildmittel« geantwortet. Das Nebeneinander künstlerischer Tendenzen aus Europa und den USA, das die Ausstellung »Serielle Formationen« inszeniert, dient laut Maenz explizit dazu, »Unterschiede klar zu machen, indem sie Vergleichsmöglichkeiten bietet. [...] Die Gemeinsamkeiten der ausgestellten Arbeiten liegen in der Erscheinung, nicht im Konzept.«²

Peter Roehr, der selbst nie in die USA gereist ist, kam ab 1964 zunächst über Kunstmagazine mit Entwicklungen in New York in Berührung, ab 1965 dann auch durch regelmäßige Informationssendungen seines Freundes Paul Maenz aus New York. U.a. schickte Maenz den vieldiskutierten, im Oktober 1965 in Art in America erschienenen Essay von Barbara Rose, betitelt ›ABC Art‹.³ Rose beschreibt darin als Charakteristikum jüngster Entwicklungen »leere, sich wiederholende, unmodulierte Arbeiten« aus »gewöhnlichen, massenproduzierten Gegenständen« und »austauschbaren Standardeinheiten«, weiter die Abwertung in der Kunst von Erfindung, Virtuosität und Technik zugunsten konzeptueller Grundlegung, antihierarchischer Ordnungen, einfacher Reihungen und »neuer Inhaltslosigkeit« – alles Kennzeichnungen, die Roehr unmittelbar auf seine Bestrebungen beziehen konnte. Den Durchbruch der Minimal Art erlebte Roehr vermittelt durch Paul Maenz 1966, als dieser begeistert von seinem Besuch der Ausstellung ›Primary Structures‹ im Jewish Museum New York und der Gruppenausstellung ›Ten‹ der Dwan Gallery berichtete (mit u.a. Carl Andre, Jo Baer, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Agnes Martin, Robert Morris, Ad Reinhardt, Michael Steiner und Robert Smithson). Einige der dort gezeigten Künstler sollten sich 1967 in der von Maenz und Roehr kuratierten Frankfurter Ausstellung ›Serielle Formationen‹ wieder begegnen. Maenz erwarb im Studio von Sol LeWitt das schwarze Holzmodell *First Modular Structure*, LeWitts erste modulare Konstruktion.

Auswahlkriterium für die insgesamt 62 Arbeiten von 48 Künstlern der Ausstellung ›Serielle Formationen‹ (Frankfurt, 22. Mai bis 30. Juni 1967) war die ›serielle Ordnung‹ als visuelles Merkmal der Bilder und Objekte, wobei sich dahinter durchaus verschiedene, zum Teil konträre Konzepte verbergen konnten. »›Serielle Formationen‹ verfolgte noch den informativen Ehrgeiz, die Unterschiede ähnlicher Erscheinungsformen zu klären.« (Maenz) Die europäische ZERO-Bewegung war vertreten mit den Künstlern Piero Manzoni, Günther Uecker, Hermann Goepfert, Adolf Luther, Henk Peeters, Jan Schoonhoven, Herman de Vries, Jan Henderikse und Hans Haacke. Aspekte von Nouveau Réalisme, Pop und Op Art waren nachvollziehbar mit Werken von Arman, Christo, Andy Warhol, Frank Stella, Konrad Lueg, Bridget Riley, Almir da Silva Mavignier und Victor Vasarely. Die amerikanische Minimal und Conceptual Art war erstmals präsent durch Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Agnes Martin und Sol LeWitt. Die Frankfurter Künstlerszene war präsent durch Peter Roehr, Charlotte Posenenske und Thomas Bayrle.⁴

›Serielle Formationen‹
Paul Maenz (2010)

›Serielle Formationen‹ und ›Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören‹ – dass ich mich fast ein halbes Jahrhundert später an diese beiden Ausstellungen so gut erinnere, hat mehrere Gründe. Vor allem wohl, weil sie richtungweisend waren für meinen späteren beruflichen Umgang mit Kunst und Künstlern. Zugleich waren sie ein Moment intensivster Zusammenarbeit mit meinem engen, früh verstorbenen Künstlerfreund Peter Roehr. Und außerdem kam in den Folgejahren immer wieder die Rede auf diese beiden, mittlerweile als ›historisch‹ gewerteten Ausstellungen im Frankfurt der 1960er Jahre.

1967: Peter Roehr war 22, ich 27 Jahre alt; entsprechend war unser Elan. Die Umstände, unter denen die Ausstellungen zustande kamen, darf man sich dabei als durchaus bescheiden vorstellen. Weder war das Umfeld im heutigen Sinne professionell, noch gab es in Deutschland eine mit heute vergleichbare Kunstszene. Und in unserem Fall gab es kaum ein Budget, natürlich auch kein Kuratorenhonorar. Was es allerdings gab, war die Chance, unsere ungeduldrigen Auffassungen in Sachen Gegenwartskunst zu konkretisieren und sichtbar zu machen.

Die Initiative zur Ausstellung ›Serielle Formationen‹, in der wir 62 größere und kleinere Werke – je nach Erreichbarkeit – von 48 europäischen und amerikanischen Künstlern vorstellten, kam von Peter Roehr; aufgrund seiner eigenen, radikal seriellen Arbeitsweise naheliegend. Es ging darum klarzustellen, dass nicht so sehr das Erscheinungsbild des seriell angelegten Kunstwerks, sondern das jeweils dahinterstehende Konzept Grundlage der Betrachtung zu sein hätte; damit verbunden war der Ehrgeiz, erstmals einige amerikanische Künstler der brandaktuellen, in Deutschland noch unbekanntem Minimal Art vorzustellen, also Carl Andre, Sol LeWitt, Donald Judd, Dan Flavin usw.

Seit den 1950er Jahren hatten sich serielle Bildmuster und -strukturen in Europa und den USA geradezu flächendeckend ausgebreitet. Sie fanden sich überall: bei den Neuen Tendenzen, beim Nouveau Réalisme, der Op Art und der Pop Art ebenso wie beim gerade aktuellsten Phänomen, der Minimal Art in den USA. Die Ausstellung ›Serielle Formationen‹ war der Versuch, Bildordnungen einander gegenüberzustellen, denen man in Form von Reihungen, Akkumulationen, Kombinationen, Variationen, Permutationen usw. damals allenthalben begegnete, und zwar international und bei den besten Künstlern jener Zeit.

Mit unseren Beobachtungen verband sich naturgemäß auch der Versuch, dieses Kunstphänomen im Spiegel der Alltagswirklichkeit zu sehen, d.h. es also auch vor dem Hintergrund sozio-ökonomischer Strukturen zu begreifen. Dem entsprechend begann unser Katalogtext mit der Feststellung: »Fast alle in größerem Umfang hergestellten Dinge entstammen heute der Serienproduktion. Unser Wirtschaftsgefüge beruht auf der Herstellung und dem Verbrauch von Massengütern«. Wir argumentierten, dass »Existenz und Qualität lebensnotwendiger Erzeugnisse davon abhängen, ob sie in hohen Auflagen, in Serien produziert werden. Dass Künstler gegensätzlicher Denkungsart plötzlich und oft unabhängig voneinander sich serieller Formationen bedienen, ist mit Gewissheit nicht ausschließlich ästhetisch erklärbar.«

Zur Ausstellung selbst: Sie fand vom 22. Mai bis 30. Juni 1967 in der seinerzeit von Siegfried Bartels geleiteten ›Studio Galerie‹ der Frankfurter Universität statt. Ton und Klima jener Frankfurter Jahre scheinen bereits deutlich in dessen Katalogvorwort auf: »Die Studentenschaft erfüllt eine Verpflichtung gegenüber unserer demokratisch gewollten Gesellschaftsordnung, wenn sie ihren geistigen Horizont dort erweitert, wo die bestehenden Autoritätsverhältnisse es als überflüssig erscheinen lassen. Damit übernimmt sie eine autonome Rolle an der Universität und beeinflusst von sich aus das Bewusstsein der Gesellschaft.« Hierzu nur so viel: Dieselbe Ausstellung wäre nur ein Jahr später an dieser Stelle der Universität Frankfurt kaum mehr möglich gewesen – zu rübit waren mittlerweile

das politische Klima, die antibürgerliche Polemik und die Unduldsamkeit gegenüber den angeblich »politik-ignoranten« Freiräumen der Kunst.

Der schmale, aber informative Katalog ›Serielle Formationen‹ listet die 62 ausgestellten Werke einzeln auf, oft begleitet von Kommentaren der beteiligten Künstler. Nicht zuletzt machen diese Kommentare deutlich, welch enormes künstlerisches Spektrum, welch unterschiedliche Horizonte sich hier auftaten.

So spricht Carl Andre von der Funktion der Plastik, »Raum zu fassen und zu halten« bzw. »das Material als Schnitt in den Raum« zu nutzen. Völlig anders dagegen die junge Japanerin Yayoi Kusama, die mit einem ihrer Netzbilder von 1960 vertreten war und ihre Zwänge, ihre Halluzinationen, ihre Besessenheit als Motor ihrer Arbeit hervorhebt. Der Belgier Walter Leblanc dagegen möchte mit seinen »rhythmisierten Oberflächen« lieber »den Eindruck einer rein visuellen Wahrnehmung eines ästhetischen Objekts als den eines Kunstwerks erwecken.« Demgegenüber steht Donald Judds mittlerweile berühmtes Statement, dass »Nichtkunst oder Antikunst« unbrauchbare Begriffe seien, denn »wenn jemand sagt, seine Arbeit sei Kunst, ist sie Kunst«. Und die Engländerin Bridget Riley begleitet ihren Beitrag mit einem Kommentar, der von »optisch prickelnder, statischer Elektrizität« spricht, von »funkelnder Textur«. Kalvinistisch trocken demgegenüber Jan Schoonhoven: »Die seriell angewandten Elemente steigern die Möglichkeit zum objektiven Schaffen. Die Reihungen bilden eine notwendige Beschränkung, die eine Eliminierung des Unwichtigen und eine Intensivierung des Bildes zum Absoluten zur Folge hat.« Ähnlich weit auseinander liegen auch die übrigen Kommentare der beteiligten Künstler.

So farbig, so gedanklich wie ästhetisch spektral zeigte sich im Mai 1967 in dieser Ausstellung die Kunst jener 48 Künstler, die sich bei oberflächlicher Betrachtung doch so ähnlich schienen, deren Horizonte aber in Wirklichkeit oft Ewigkeiten auseinander lagen – von Christo bis Sol LeWitt oder Arman, von Enrico Castellani bis Dan Flavin, von Raimund Girke bis Hans Haacke und von Piero Manzoni, Agnes Martin, Dieter Roth und Victor Vasarely bis Andy Warhol.⁵

Dr. Renate Wiehager
Leiterin Daimler Art Collection, Stuttgart / Berlin

¹ Maenz, Paul und Roehr, Peter, *Serielle Formationen, Künstlerbuch zur Ausstellung in der studiogalerie*, Frankfurt, 1967, S. 3.

² Wie Anm. 1, S. 5 f.

³ Rose, Barbara, "ABC Art." *Art in America* 53/5 (1965), pp. 57–69. Dt. in: Stemmrich, Gregor. *Minimal Art: eine kritische Perspektive*. Dresden and Basel, 1995, S. 280–308.

⁴ Siehe ausführlich zu dieser Ausstellung: Wendermann, Gerda, "Inhalt und Form sind deckungsgleich": Peter Roeh in der Sammlung Paul Maenz." In *Sammlung Paul Maenz*, vol. 2: *Peter Roehr 1944–1968*, edited by Kunstsammlungen zu Weimar. Ostfildern, 2000S, 60/61.

⁵ Essay Paul Maenz abgedruckt zuerst in: *Minimalism Germany 1960s*, hrsg. von Renate Wiehager, Daimler Contemporary Berlin. Stuttgart, 2010, S. 105.