

Das studio f in Ulm

Untersuchung einer Avantgardegalerie im Fokus der sechziger Jahre

Thekla Zell

1 Einführung

Im Mai 1959 erklärte Kurt Fried sein Wohnzimmer im Ulmer Sylvanerweg 34 zur öffentlichen Galerie studio f. Damit kam er nicht nur seiner Absicht nach, einen Kontrapunkt zum Ulmer Museum und dem städtischen Kunstverein zu schaffen, sondern setzte zugleich sein Ziel, der jungen zeitgenössischen Kunst ein Forum zu bieten, in die Tat um. Gerade in der Förderung der Kunst lag die Besonderheit des studio f, das aufgrund seiner unkommerziellen Beweggründe weniger als herkömmliche Galerie, sondern vielmehr als „Experimentierbühne“ und „uneigennütziger Verein“ verstanden werden muss.

Die Gründung des studio f fiel in eine Zeit, in der sich die Donaustadt durch die seit 1953 ortsansässige Hochschule für Gestaltung (HfG) und den aufkeimenden Theaterbetrieb in einem günstigen kulturellen Klima befand, an dem Kurt Fried, bedingt durch seine Tätigkeit als Kulturredakteur der Schwäbischen Donauzeitung und ehemaliger Kunstvereinsvorsitzender, nicht unerheblich beteiligt war. Fried erkannte und nutzte nicht nur die begünstigte Situation der Stadt, sondern verlieh ihr mit dem studio f selbst den „i-Punkt“¹. Insbesondere Frieds enge Beziehungen zu Max Bill, Gründungsrektor der HfG, und dessen ehemaligem Schüler Almir Mavignier, dem Intendanten des Ulmer Theaters Ulrich Brecht und dem Chefdramaturgen Claus Bremer, sowie seiner Freundschaft mit dem Stuttgarter Galeristen Hans-Jürgen Müller, verdankte Fried wichtige Kontakte zu Künstlern und anderen Personen des kulturellen Lebens. Mit Aufgeschlossenheit und Risikobereitschaft für noch unbekannte Kunst und seiner spezifischen Form der Kunstpräsentation, wirkte Kurt Fried der

¹ Herbert Peé: studio f im Museum Ulm. Querschnitt durch die moderne Kunst von Paul Klee bis Roy Lichtenstein. Ausstellungskatalog Ulmer Museum. Ulm 1968. [o. S.].

Dieser Beitrag ist die gekürzte und überarbeitete Fassung meiner Masterarbeit, die im Dezember 2006 am Institut für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart vorgelegt wurde. Meinem Betreuer, Herrn Prof. Dr. Klaus Gereon Beuckers, sowie Frau Prof. Dr. Sabine Poeschel bin ich zu großem Dank verpflichtet.

provinziellen Engstirnigkeit Ulms entgegen und sprach damit nicht nur nationale, sondern auch zahlreiche internationale Künstler an. Neben Künstlern aus dem Umkreis des Südwestens wie Georg Karl Pfahler, Thomas Lenk, Erich Hauser oder Horst Antes sowie den rheinländischen Zero-Künstlern Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker präsentierte das studio f früh internationale Künstler wie den Brasilianer Abraham Palatnik, die italienischen Gruppen Enne und T, den Tschechen Jiří Kolář oder die Amerikaner Morris Louis und Al Held. Dabei förderte gerade die ungezwungene und häusliche Atmosphäre des studio f, die bereitwillig von seiner Familie akzeptiert wurde, einen engen persönlichen Kontakt zwischen Künstler und Galerist. Das studio f wurde im Laufe der 1960er Jahre zu einer bedeutenden Anlaufstelle im – bezogen auf die Kunstszene – sonst eher unbedeutenden Südwesten. Damit reiht sich das studio f in die Liste der frühen Avantgardegalerien der Nachkriegsjahre ein, die den jungen Kunstentwicklungen, inmitten einer von gestisch-abstrakter Kunst dominierten Ausstellungslandschaft, die dringend benötigten Plattformen boten.

1.1 Die westdeutsche Kunst- und Ausstellungssituation Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre

„Kunst [...] ist, was bedeutende Künstler machen“², lautete die von Werner Haftmann verkündete Devise, unter der die documenta III 1964 in Kassel konzipiert wurde. Diesem Leitsatz entsprechend wurden vorwiegend Werke einer älteren Künstlergeneration ausgestellt, deren Vertreter, wie beispielsweise Willi Baumeister und Ernst Wilhelm Nay, sich vorwiegend einer gestisch-abstrakten Formsprache bedienten. Im Vergleich zur Vorgänger-documenta von 1959, die ebenfalls schon einen Schwerpunkt auf abstrakte Kunst setzte³, erfuhren nun insbesondere die internationalen Künstler eine enorme Aufwertung. Allen voran Jackson Pollock, dessen gestisch-expressive Malerei dem Publikum auch noch 1964 als zeitgenössische Moderne präsentiert wurde⁴.

Bereits Ende der fünfziger Jahre hatten sich jedoch auch in Deutschland Gegenreaktionen zum Abstrakten Expressionismus und dem Informel entwickelt, die vor allem von einer jüngeren Künstlergeneration ausgingen und letztlich auch vom Ausstellungskomitee der documenta III nicht mehr gänzlich übergangen werden konnten⁵. So befand sich, abgeschoben auf den Dachboden des Museums Fridericianum, die Abteilung ‚Licht und Bewegung‘, die sich deutlich von dem von Haftmann propagierten individuellen Stil absetzte⁶. Neben der Pariser Künstlergruppe ‚Group de Recherche d’Art Visuel‘ (GRAV), den Künstlern Jesus Raphael Soto, Jean Tinguely und anderen, befand sich hier auch der *Lichtraum (Hommage à Fontana)* der Düsseldorfer Künstlergruppe

² Einführung von Werner Haftmann. In: documenta III. 2 Bde. Ausstellungskatalog Kassel. Köln 1964. S. 14.

³ Vgl. II. documenta ’59. Kunst nach 1945. 3 Bde. Ausstellungskatalog Kassel. Köln 1959.

⁴ Vgl. Karin Thomas: Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne. Köln 1985. S. 102-103.

⁵ Vgl. Dies.: Kunst in Deutschland seit 1945. Köln 2002. S. 131f.

⁶ Vgl. Haftmann (wie Anm. 2) S. 14: „Sie [die documenta] setzt auf die einzelne Persönlichkeit. [...] Ohne vorgefasste Absicht der Verknüpfung stellt sie Werk neben Werk, Individualität neben Individualität.“

Zero, die erst nachträglich zur documenta eingeladen worden war⁷. Mit ihrer lichtkinetischen Rauminstallation setzten die Zero-Mitglieder Otto Piene, Heinz Mack und Günther Uecker dem subjektiven Künstlergestus eine objektive Formsprache entgegen, die sich intensiv mit Themen wie Licht, Bewegung und Raum auseinandersetzte⁸. Die Hochphase von Zero, die aus heutiger Sicht als „die erste international rezipierte künstlerische Bewegung der deutschen Nachkriegskunst“⁹ zählt, war zum Zeitpunkt der documenta III eigentlich schon wieder vorüber – 1966 löste sich die Gruppe endgültig auf. Bereits 1957 – sieben Jahre vor der documenta III – war Zero von den Düsseldorfer Künstlern Heinz Mack und Otto Piene ins Leben gerufen worden, 1961 schloss sich Günther Uecker der Gruppe an. Aufgrund mangelnder Ausstellungsmöglichkeiten mussten die ersten Zero-Ausstellungen im Privatatelier von Otto Piene in Düsseldorf stattfinden, die als so genannte ‚Abendausstellungen‘ in die Kunstgeschichte eingegangen sind¹⁰.

Die unaufgeschlossene Haltung des documenta-Komitees gegenüber der jungen deutschen Nachwuchskunst spiegelt gleichzeitig auch die allgemeine Tendenz in den offiziellen Ausstellungsinstitutionen Westdeutschlands wider:

„Um die Wende des Jahrzehnts von den fünfziger zu den sechziger Jahren wurde [...] die Kunstszene in der Bundesrepublik und Westberlin nach außen hin durchgängig von einem abstrakt dekorativen Erscheinungsbild beherrscht. Die frühe Protestgebärde des internationalen abstrakten Stils war inzwischen zu einer unverbindlichen Repräsentationskunst geblättert worden“¹¹.

Dies erklärt sich mit dem unmittelbar davorliegenden politischen Zeitgeschehen in Deutschland. Bedingt durch das von den Nationalsozialisten erhobene Verbot und ihrer Denunziation zur „Entarteten Kunst“, erlebte die abstrakte Kunst spätestens seit Anfang der fünfziger Jahre eine enorme Aufwertung im Westen und wurde geradezu mit einer antifaschistischen Grundhaltung gleichgesetzt¹². Gleichzeitig versuchte man mit der ‚Weltsprache Abstraktion‘ den Anschluss an die internationale Kunstszene, insbesondere zu Amerika und Frankreich, wieder herzustellen¹³. Die während des Zweiten Weltkrieges entwickelte gestische

⁷ Zum *Lichtraum* vgl. Abbildungen in: documenta III (wie Anm. 2) Bd. 2. S. 407.- Tiziana *Caianiello*: Der Lichtraum (Hommage à Fontana) und das Creamcheese im museum kunst palast. Zur Musealisierung der Düsseldorfer Kunstszene der 1960er Jahre. Bielefeld 2005. Bes. S. 59f.

⁸ Zu Zero vgl. u. a. Anette *Kuhn*: Zero. Eine Avantgarde der sechziger Jahre. Frankfurt a. M. 1991.- Klaus G. *Beuckers* (Hg.): Zero-Studien. Aufsätze zur Düsseldorfer Gruppe Zero und ihrem Umkreis (Karlsruher Schriften zur Kunstgeschichte 2). Münster 1997.- Renate *Wiehager* (Hg.): Zero aus Deutschland 1957-1966. Und heute. Ausstellungskatalog Galerie der Stadt Esslingen Villa Merkel. Ostfildern 2000.- ZERO. Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre. Ausstellungskatalog museum kunst palast Düsseldorf/ Musée d'art Moderne Saint-Etienne. Ostfildern 2006.

⁹ Renate *Wiehager*: 54321 ZERO - Countdown für eine neue Kunst in einer neuen Welt. In: *Wiehager* (wie Anm. 8) S. 11.

¹⁰ Vgl. Otto *Piene*: Über Zero. Erschienen in: The Times Literary Supplement London. 3. Sept. 1964. Abgedruckt in: Jürgen *Harten* (Hg.): ProspectRetrospect. Europa 1946-1976. Ausstellungskatalog Kunsthalle Düsseldorf. Köln 1976. S. 74.

¹¹ *Thomas* (wie Anm. 4) S. 102.

¹² Vgl. Martin *Damus*: Kunst in der BRD 1945-1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfassten Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg 1995. S. 18.

¹³ Vgl. Laszlo *Glozer*: Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939. Ausstellungskatalog Museen der Stadt Köln. Köln 1981. S. 234-235.- Klaus *Schrenk*: Wie aus der Einbahnstraße eine Schnellstraße wurde - Aufbrüche. In: Ders. (Hg.): Aufbrüche - Manifeste, Manifestationen: Positionen in der bildenden Kunst zu

Abstraktion – das Informel aus Frankreich und der Abstrakte Expressionismus aus Amerika – beeinflusste die deutschen Künstler maßgeblich. Insbesondere Willi Baumeister, der schon während des Krieges zu einer gestisch-abstrakten Formsprache gefunden hatte, und Ernst Wilhelm Nay wurden als deutsches Pendant zur internationalen Kunstentwicklung präsentiert¹⁴.

Die Dominanz der zunehmend internationalen abstrakten Kunst in den großen Ausstellungsinstitutionen verschlechterte die Ausstellungsmöglichkeiten für die deutschen Nachwuchskünstler, die sich nicht dem vorherrschenden Stil anschlossen¹⁵. Sie waren – wie im Falle von Zero – häufig auf ihre eigene Initiative angewiesen. In Berlin eröffneten noch Mitte der sechziger Jahre so genannte „Selbsthilfegalerien“, mit denen sich die Künstler fernab des etablierten Kunstbetriebes eine Öffentlichkeit verschafften. Prominentes Beispiel ist hierfür die Selbsthilfegalerie Großgörschen 35, die 1964 in Berlin von 15 Nachwuchskünstlern, darunter spätere Vertreter des ‚Kritischen Realismus‘ wie Markus Lüpertz oder K. H. Hödicke, gegründet wurde¹⁶. Umso bedeutender wurde das Engagement der kleineren Privatgalerien, die seit Ende der fünfziger Jahre in zunehmender Zahl eröffneten und die dringend benötigte Plattform für die neu aufkommende Avantgarde boten¹⁷. Dabei kristallisierte sich vor allem das Rheinland, das durch die geografische Nähe zu Frankreich und somit zum führenden europäischen Kunstzentrum Paris, Vorteile gegenüber anderen deutschen Städten hatte, zu einem Zentrum¹⁸. Verstärkt wurde dies durch den ersten deutschen Kunstmarkt 1967 in Köln, der durch den Zusammenschluss von 18 deutschen Galeristen initiiert wurde¹⁹. Mit den Düsseldorfer Galerien Schmela²⁰ und der von Jean-Pierre Wilhelm und Manfred de la Motte geführten Galerie 22²¹, den Galerien Stünke und Zwirner²² in Köln und der Wuppertaler Galerie Parnass von Rolf Jährling²³ hatte das Rheinland einige der bedeutendsten Avantgardegalerien seiner Zeit. Auch in anderen deutschen Städten begannen sich vereinzelt unabhängige Galerien zu gründen, die sich vorwiegend der Präsentation von Avantgardekunst verschrieben hatten. Noch im selben Jahr wie die Galerie Großgörschen eröffnete der erst 21-jährige René Block seine Berliner Galerie, die

Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München. Ausstellungskatalog Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Köln 1984. S. 9.- *Damus* (wie Anm. 12) S. 18.

¹⁴ Vgl. *documenta III* (wie Anm. 2).- *Damus* (wie Anm. 12) S. 138.- *Thomas* (wie Anm. 4) S. 102-103.

¹⁵ Vgl. Hans-Jürgen Müller: Die verspielten Möglichkeiten. In: *Kunstforum International* 12 (1974/1975) S. 69.

¹⁶ Vgl. Heinz Ohff: Von Großgörschen zur Quergalerie. Die Berliner Selbsthilfegalerien. In: *Das Kunstwerk* 38 (1985) S. 136-148.- Lore Ditzen: Stationen der Erinnerung: Ein Rückblick in die sechziger Jahre Berlins. In: *Schrenk*, Aufbrüche (wie Anm. 13) S. 40-53.

¹⁷ Vgl. auch Punkt 3.2.

¹⁸ Vgl. Müller (wie Anm. 15) S. 69f.- Heinz Peter Schwerfel: Die Glorreichen Drei. Die Kölner Kunsthändler Paul Maenz, Michael Werner, Rudolf Zwirner. In: Marie Hüllenkremer (Hg.): *Kunst in Köln*. Köln 1987. S. 36-40.- *Schrenk* (wie Anm. 13) S. 13f.

¹⁹ Vgl. Horst Richter: Köln ist zu einem Knotenpunkt des Kunstlebens geworden. Rückblick auf 1967. In: *Weltkunst* 15 (1968) S. 11.- Günther Herzog: Aus dem Himmel auf den Markt. Die Entstehung der Kunstmesse und die „Säkularisierung“ der modernen Kunst. In: *Sediment* 6 (2003) S. 9-18.

²⁰ Vgl. Karl Ruhrberg (Hg.): Alfred Schmela. Galerist-Wegbereiter der Avantgarde. Köln 1996.- Stella Baum: Die frühen Jahre. Gespräche mit Galeristen. In: *Kunstforum International* 104 (1989). S. 228-229.

²¹ Vgl. *Baum* (wie Anm. 20) S. 225-228.

²² Vgl. *Ebda.*, S. 238-241.

²³ Vgl. *Ebda.*, S. 220-224.

1964 die ersten Aktionen von Josef Beuys nach Berlin brachte²⁴. In Frankfurt fand sich mit Rochus Kowallek und seiner galerie d (dato) ein bedeutender Förderer von Zero²⁵. Im Südwesten, der mit den Kunstakademien in Stuttgart und Karlsruhe zwei einflussreiche Ausbildungsstätten hatte, nahm neben der Galerie von Hans-Jürgen Müller²⁶ in Stuttgart und der Esslinger (op)art-galerie Hans Mayers²⁷ auch das von Kurt Fried 1959 in Ulm eröffnete studio f einen wichtigen Platz unter den progressiven Galerien der sechziger Jahre ein.

Das studio f sollte gemäß seiner Bezeichnung als Experimentierbühne für neue künstlerische Tendenzen der Gegenwartskunst verstanden werden. Dementsprechend fanden neben der Präsentation von zeitgenössischen Malern, Grafikern und Bildhauern, von denen einige ihre ersten Ausstellungen im studio f hatten, auch die in den sechziger Jahren neu aufkommende Aktionskunst und das Happening einen Platz. Bereits ein Jahr nach der Galeriegründung hatten hier die Zero-Künstler Mack und Piene ihre zweite Ensembleausstellung überhaupt. Auch Günther Uecker kam ins studio f, um hier 1966 neben einer Werkschau zusammen mit S.D. Sauerbier für den Fernsehfilm *Kunst '66* von Gerd Winkler die Aktion *Telefonzeit/Nagelzeit* aufzuführen. 1964 fand das große Happening *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum* von Wolf Vostell statt, das vom studio f zusammen mit dem Ulmer Theater veranstaltet wurde. Auch in den folgenden Jahren machte das studio f immer wieder mit seinen Ausstellungen und Aktionen auf sich aufmerksam und wurde dank Kurt Frieds großem Engagement und seiner Offenheit gegenüber den neusten künstlerischen Tendenzen bis zu seiner Schließung im Jahr 1985 immer wieder zu einem wichtigen Anlaufpunkt der jungen Kunst.

1.2 Forschungsüberblick und Ziel

Obwohl das studio f zu einer der frühen Avantgardegalerien seiner Zeit gehörte und in vielen Ausstellungsverzeichnissen der zeitgenössischen Künstler ganz oben auf der Liste steht, findet es dennoch keine explizite Erwähnung in der Literatur. Selbst in spezifizierten Publikationen, die sich beispielsweise mit der Kunst des Südwestens oder der Galerieszene der sechziger Jahre befassen, wird das studio f nicht erwähnt. Die mangelnde Rezension lässt sich unter anderem darauf zurückführen, dass das studio f keine kommerziellen Absichten verfolgte, sondern sich als „uneigennütziger Verein“²⁸ verstand, der sich auf die Präsentation und Förderung von zeitgenössischer Kunst konzentrierte. Zum geringen

²⁴ Vgl. *Schrenk* (wie Anm. 13) S. 12.- *Baum* (wie Anm. 20) S. 254-264.

²⁵ Vgl. Ros *Schadt*: Rochus Kowallek. Galerist in Frankfurt. 1961-1973. In: *Sediment 2* (1997) S. 37f.- Rochus *Kowallek*: Für und mit ZERO. In: *Wiebager* (wie Anm. 8) S. 43-44.

²⁶ Vgl. Hans-Jürgen *Müller*: Kunst kommt nicht von Können. Über die Schwierigkeiten beim Umgang mit zeitgenössischer Kunst. Ein Streifzug durch die sechziger Jahre. Nürnberg 1976.- *Baum* (wie Anm. 20) S. 234-237.- Siegfried *Pater*: Hans-Jürgen Müller. Die Kunst im Zentrum des Lebens. Eine Biographie. Bonn 2006.

²⁷ Vgl. „Ich kann mich am besten verständlich machen, wenn ich etwas verkaufe.“ Heinz Norbert Jocks sprach mit Hans Mayer anlässlich seines 30-jährigen Galeriejubiläums. In: *Kunstforum International 130* (1995). S. 438.- Renate *Damsch-Wiebager* (Hg.): 30 Jahre (op) art galerie esslingen/Galerie Hans Mayer Düsseldorf. Josef Albers, Max Bill, Andy Warhol, Nam June Paik, Robert Longo. Ausstellungskatalog Villa Merkel Galerie der Stadt Esslingen am Neckar. Stuttgart 1995.

²⁸ Vgl. Schriftliche Korrespondenz mit Burkhard Meier-Grolman, 21. Okt. 2006.

Bekanntheitsgrad trägt auch der Umstand bei, dass das studio f selbst keine Ausstellungskataloge publizierte²⁹. Lediglich im Ulmer Umkreis wurden die Aktivitäten des studio f rezensiert. Eine wichtige Quelle stellen hier die Zeitungsartikel der Schwäbischen Donauzeitung (heutige Südwest Presse) dar, in denen die Tätigkeiten des studio f umfassend dokumentiert sind. Auch in der Zeitschrift ‚Ulmer Forum‘ erschienen hin und wieder Artikel über das studio f³⁰. Im Zusammenhang mit zwei Ausstellungen von Teilen der Privatsammlung Kurt Frieds im Ulmer Museum (1968 und 1976) wurden zwei Kataloge veröffentlicht, in denen auch auf die Bedeutung des studio f eingegangen wird³¹. Nachdem Kurt Fried 1978 seine private Kunstsammlung an das Ulmer Museum gestiftet hatte, erschien – neben zwei Bestandskatalogen zur Sammlung³² – anlässlich der Ausstellung *Kurt Fried zu Ehren* 1991 eine weitere Publikation des Ulmer Museums, die sich anekdotisch mit Kurt Fried und seiner Galerietätigkeit auseinandersetzt³³. Eine umfassende Publikation, die sich explizit auf das studio f bezieht, steht bisher aus.

2 Das studio f in Ulm – Porträt einer Galerie

2.1 Konzeption

„Das studio f – [...] Kunstlabor, Experimentierstätte, Diskussionsraum, Redezimmer, auch Freiluftatelier, Künstler-Treffpunkt, Probenraum, auch mal Improvisationsgalerie, ein Büro für ratsuchende Newcomer im Kunstgewerbe, Kurt Fried, seine Frau, seine Familie, seine Bibliothek, seine Küche, seine Garderobe, überall Anlaufstellen“³⁴.

Mit der Gründung seiner Privatgalerie im Mai 1959³⁵ wollte sich Kurt Fried, damaliger Chefredakteur der Schwäbischen Donauzeitung und ehemaliger Vorsitzender des Ulmer Kunstvereins, explizit vom städtischen Kunstverein und dem Ulmer Museum absetzen. Vorausgegangen war 1958 eine heftige Auseinandersetzung innerhalb des Ulmer Kunstvereins über den Ankauf eines Reli-

²⁹ Nach der mündlichen Aussage von Ingeborg Fried war die Herausgabe von Ausstellungskatalogen aufgrund fehlender finanzieller Mittel nicht möglich (Gespräch vom 18. Okt. 2006 zwischen Ingeborg Fried und Thekla Zell). Eine Ausnahme stellt der Katalog zur Ausstellung von Martin Kippenberger 1982 dar. Vgl. Der Kippenberger „Das Leben ist hart und ungerecht“. Ausstellungskatalog Forum Kunst Rottweil/studio f Ulm. Stuttgart 1982. Desweiteren erschienen ab und zu kleinere Broschüren zu den Ausstellungen vgl. Jugoslawische Maler. Broschüre zur Ausstellung im studio f. Gedruckt bei Izdavački Zavod Jugoslavenske Akademije. Zagreb 1961.

³⁰ Vgl. Burkhard *Meier-Grolman*: 50mal studio f. In: Ulmer Forum 6 (1968) S. 56-61.- Hans Frieder *Eychmüller*: Irrtum vorbehalten. Notizen zu Kurt Frieds 70. Geburtstag. In: Ulmer Forum 38 (1976) S. 40-41.- Johann Karl *Schmidt*: Eine neue Dimension fürs Ulmer Museum. Kurt Fried schenkt der Stadt Ulm seine Kunstsammlung. In: Ulmer Forum 48 (1978/79) S. 10-12.

³¹ Vgl. studio f im Museum Ulm (wie Anm.1).- studio f. Sammlung Kurt Fried. Ausstellungskatalog Ulmer Museum. Ulm 1976.

³² Vgl. Kunst nach 1945. Stiftung Sammlung Kurt Fried (Kataloge des Ulmer Museums 8). Ulm 1986. Hier insbesondere der Beitrag von Burkhard *Meier-Grolman*: Das studio f, wie es kam und was es ist. S. XXI f.- Stiftung–Sammlung–Kurt Fried. Internationale Kunst der 1950er bis 1980er Jahre. Katalog Ulmer Museum. Ulm 1999.

³³ Vgl. K. F. Kurt Fried zu Ehren. Erinnerungen an einen Kritiker, Förderer und Sammler von Avantgardekunst. Ausstellungskatalog Ulmer Museum. Ulm 1991.

³⁴ *Meier-Grolman* (wie Anm. 32) S. 22.

³⁵ Vgl. Das Präzise und das Präziöse. Ausstellung Max Bill im „studio f“. In: SDZ vom 6. Mai 1959 (Margit Staber).

efs für die Schalterhalle der neuen Ulmer Sparkasse, bei der sich die Mehrheit, entgegen der Meinung Frieds, für einen regionalen Künstler anstatt für den von ihm bevorzugten Hans Arp entschied³⁶. Die Unaufgeschlossenheit gegenüber der internationalen Moderne und die teils „unsachlich und fremdenfeindlich geführten Debatten“³⁷ verärgerten Fried so sehr, dass er im folgenden Jahr sein Amt als Vorsitzender des Kunstvereins niederlegte und 1959 „als bewusste Provokation gegen provinzielle Enge, als Kontrastprogramm zu Kunstverein und Museum“³⁸ seine eigene unabhängige Galerie mit dem programmatischen Namen studio f gründete³⁹.

Das studio f, dessen symptomatische Kleinschreibung Sympathie mit der Hochschule für Gestaltung in Ulm (HfG) ausdrückt⁴⁰, unterstrich mit der Bezeichnung „studio“ die – im Gegensatz zum herkömmlichen Verständnis einer Galerie – nicht kommerzielle Absicht Frieds⁴¹. Zugleich wird dadurch auf den experimentellen Charakter der Galerie hingewiesen, die sich von Beginn an als Experimentierbühne (dem wörtlichen Sinn von „studio“) verstand und somit einen aktuellen Begriff des zeitgenössischen Theaters aufnahm⁴². Mit dem Kürzel ‚f‘ wie Fried wird die private und somit unabhängige Kunstvermittlung des studio f in den Vordergrund gestellt, das Fried selbst als eine „echte Bürgerinitiative“⁴³ verstand.

Wie Fried anlässlich der Eröffnungsausstellung mitteilte, bestand die Absicht des studio f darin, der Kunst einen räumlichen Rahmen zu schaffen, der „außer Ausstellungen auch Vorträge, Podiumvorführungen, kurz aktuelle Themen bringt“⁴⁴. Da mit der Galerie keinerlei kommerzieller Nutzen angestrebt wurde, verzichtete Fried auch entsprechend auf jegliche finanzielle Beteiligung am Verkauf von Werken ebenso wie auf Eintrittspreise. Das Ziel bestand allein

³⁶ Vgl. K. F. Kurt Fried zu Ehren (wie Anm. 33) S. 5.- Elsbeth *Zumsteg-Brügel*: Die Geschichte des Kunstvereins in Ulm von 1887-1961. In: Kunstverein Ulm (Hg.): Kunstverein Ulm 1887-1987. Berichte und Dokumente. Ulm 1987. S. 39.

³⁷ Brigitte *Reinhardt*. In: Kunst nach 1945 (wie Anm. 32) S. 8.

³⁸ Erwin *Treu*. In: studio f. Sammlung Kurt Fried. Ausstellungskatalog Ulmer Museum. Ulm 1976 (wie Anm. 31) S. 6.

³⁹ Vgl. *Meier-Grolman* (wie Anm. 32) S. 21f.

⁴⁰ An der HfG wurde, wie schon zuvor am Bauhaus, größtenteils die Verwendung von Großbuchstaben vermieden. Vgl. hierzu auch Otl *Aicher*: universalien und versalien. In: Otl *Aicher*: analog und dialog. Berlin 1991. S. 53-57.- Hans Rudolf *Bosshard*: Konkrete Kunst und Typografie. In: Eugen *Gomringer*: Max Bill. Typografie-Reklame-Buchgestaltung. Zürich 1999. S. 59f.

⁴¹ Vgl. Einleitung von Herbert *Pée*. In: studio f im Museum Ulm (wie Anm. 1) [o. S.]- Kurt Fried bezeichnete das studio f auch als „Geschenk an die Ulmer“. Vgl. Dokumentation der Gegenwartskunst. Bisher kamen 2.500 Besucher ins „studio f“ – Ausblick auf die nächsten Ausstellungen. In: SDZ vom 20. Aug. 1960. (gk).

⁴² Der Galeriname steht auch im Kontext der damaligen Modeerscheinung, bei der mehrere Galerien ein Kürzel oder die Bezeichnung „studio“ wählten. U. a. galerie d (Frankfurt), Galerie t (Amsterdam), studio a (Otterndorf). Insbesondere mit dem 1961 von Dr. Herbert Augat in seiner Wohnung in Otterndorf gegründete studio a findet sich quasi ein nördliches Pendant zum studio f, das auch vergleichbare Absichten verfolgte, ehe es nach dem frühen Tod von Herbert Augat vom Landkreis Cuxhaven übernommen und zum öffentlichen Museum wurde. Vgl. hierzu: studio a – sammlung zeitgenössischer kunst. museum für moderne kunst des landkreises cuxhaven 1974-1986. Katalog museum für moderne kunst des landkreises cuxhaven. Bd. 1. Otterndorf 1987.

⁴³ Vgl. Das große Unbehagen – studio f: manchmal ist man versucht, aufzugeben ... In: SWP vom 17. Juli 1970. (SZ).

⁴⁴ Vgl. Das Präzise und das Präziose. Ausstellung Max Bill im „studio f“. In: SDZ vom 6. Mai 1959. (Margit Staber).

in der Auseinandersetzung mit Kunst und vor allem in der Förderung junger und aktueller Kunst⁴⁵. Dies beinhaltete nicht nur Künstlern eine Werkpräsentation zu ermöglichen, sondern auch die Finanzierung von Ausstellungsplakaten und Einladungskarten.

„Dort [in Ulm] hatte ein Mann nicht nur Zeit für die Kunst, er hatte auch Geld für Benzin und die Herzensbildung, die wahre Künstlerfreunde auszeichnet. Den Namen des Mannes erwähne ich gern: Kurt Fried“⁴⁶.

Nicht selten unterstützte Fried die jungen Künstler auch finanziell, indem er ihnen eines ihrer Werke abkaufte. Dadurch entstand nach und nach eine Sammlung, die im Laufe der Jahre durch weitere Ankäufe immer mehr vervollständigt wurde, bis Kurt Fried sie schließlich 1978 in Form einer Stiftung an das Ulmer Museum übergab⁴⁷. Seit 1999 befindet sich die Sammlung dort in einem extra für diesen Zweck erbauten Neubau des Ulmer Museums und präsentiert der Öffentlichkeit in Form einer „kleinen documenta“⁴⁸ einen umfassenden Querschnitt der internationalen Kunst von 1945 bis 1980⁴⁹.

„Wie kaum mit einem anderen „Galeristen“ (was für ein „misnomer“ für K. F!) fühlten wir Künstler uns *persönlich* angesprochen, fühlten uns wie in einem neutralen Zuhause [...]“⁵⁰.

Die Galerie befand sich zunächst im privaten Wohnhaus der Familie Fried am Ulmer Eselsberg, einer etwas abseits des Stadtzentrums gelegenen gutbürgerlichen Wohngegend, wo Kurt Fried zusammen mit seiner Frau Ingeborg und ihren drei gemeinsamen Kindern lebte (Abb. 1). In den folgenden Jahren fanden hier im Sylvanerweg 34, zwischen Wohnzimmer und Flur, jährlich circa sechs Ausstellungen statt, die jeweils an drei Tagen pro Woche besichtigt werden konnten. Häufig schlossen sich längere Diskussionen und Kunstdebatten zwischen Fried und seinen Besuchern an⁵¹. Neben dem offenen und hellen Wohnbereich der Familie, der für die jeweiligen Ausstellungen bzw. Veranstaltungen frei geräumt wurde, konnte durch variabel einsetzbare Zwischenwände im Flur des Hauses zusätzliche Ausstellungsflächen geschaffen werden⁵². Zudem wurde der große Garten des Hauses immer wieder für die Präsentation von Plastiken und Kunstaktionen verwendet.

⁴⁵ Vgl. studio f im Museum Ulm (wie Anm. 1) [o. S.].- Stiftung-Sammlung-Kurt Fried (wie Anm. 32) S. 8.

⁴⁶ Heinz Mack. In: K. F. Kurt Fried zu Ehren (wie Anm. 33) S. 48.

⁴⁷ Vgl. Schmidt (wie Anm. 30) S. 10-12.- Die Übergabe der Sammlung erfolgte nur mit der von Fried gestellten Bedingung, die Sammlung in Form einer Dauerausstellung der Öffentlichkeit ständig zugänglich zu machen. Vgl. hierzu: Ivo Gönner: Zum Geleit. In: Stiftung-Sammlung-Kurt Fried (wie Anm. 32) S. 5.

⁴⁸ Vgl. Auskunft über die Moderne. Die fünfzigste Ausstellung des studio f in Ulm. In: StZ vom 5. Sept. 1968. (Hermann Dannecker).

⁴⁹ Zur Sammlung Fried vgl. studio f im Museum Ulm (wie Anm. 1).- studio f. Sammlung Kurt Fried. Ausstellungskatalog Ulmer Museum (wie Anm. 31).- Graphische Sammlung. Teil 1 (Kataloge des Ulmer Museums 6). Ulm 1983.- Kunst nach 1945 (wie Anm. 32).- Stiftung-Sammlung-Kurt Fried (wie Anm. 32).

⁵⁰ Otto Piene. In: studio f. Sammlung Kurt Fried. Ausstellungskatalog Ulmer Museum (wie Anm. 31) S. 45.

⁵¹ Vgl. Das Präzise und das Präziöse. Ausstellung Max Bill im „studio f“. In: SDZ vom 6. Mai 1959. (Margit Staber).

⁵² Im Entwurf des Hauses der Familie wurde Frieds Wunsch nach einer geeigneten Präsentationsfläche für seine seit 1933 bestehende kleinere Sammlung an Druckgrafiken und Schriftsteller-Autographen berücksichtigt und bot damit auch den benötigten Raum für die Ausstellungen des studio f.



Abb. 1 - studio f, Sylvanerweg 34, Juli 1960: Wilhelm Lehbruck, Antonio Calderara, Bernhard Rövenstrunck, Carmela Calderara (v. l. n. r.).

Neun Jahre lang konnte Kurt Fried dank des Engagements und der Toleranz seiner Frau sein studio f nach dem Prinzip „die Familie in der Galerie, die Künstler am Kaffeetisch“⁵³ führen, bis die Galerie schließlich aufgrund zunehmender Platzmängel in die ehemalige Wielandgalerie der Südwest Presse und somit ins Stadtzentrum verlegt wurde, wo sie sich bis zu ihrer Schließung im Jahr 1985 befand. Bis zu seinem Tod im Frühjahr 1981 leitete Kurt Fried das studio f selbstständig. Unterstützung erhielt er von dem Journalisten Burkhard Meier-Grolman, der das studio f auch nach Kurt Frieds Ableben noch vier Jahre weiterführte. Eine bedeutende Rolle spielte für Fried auch die Bekanntschaft mit dem Stuttgarter Galeristen Hans-Jürgen Müller, der ihn vor allem mit der zeitgenössischen Kunst aus Amerika vertraut machte und ihm insbesondere beim Aufbau seiner privaten Sammlung beratend zur Seite stand⁵⁴.

2.2 Kurt Fried

Neben dem allgemeinen großen gesellschaftlichen Interesse an Kunst und Kultur in den späten fünfziger und sechziger Jahren war es vor allem die Persönlichkeit Kurt Frieds, die mit dazu beigetragen hat, dass sich das studio f in kurzer Zeit zu einem, wie sich der Künstler Georg Karl Pfahler ausdrückte „Konzentrationspunkt der Avantgarde“⁵⁵ entwickelte. Als Fried das studio f gründete,

⁵³ Otto Piene. In: K. F. Kurt Fried zu Ehren (wie Anm. 33) S. 44-45.

⁵⁴ Vgl. Johann Karl Schmidt: Die Sammlung Kurt Fried im Jahre 1976. In: Ausst. Kat. Ulm (wie Anm. 31) S. 14.- studio f. Sammlung Kurt Fried. Ausstellungskatalog Ulmer Museum (wie Anm. 31) S. 6 und S. 32.

⁵⁵ Georg Karl Pfahler. In: K. F. Kurt Fried zu Ehren (wie Anm. 33) S. 54.

war er bereits 53 Jahre alt⁵⁶ und in den kulturellen Kreisen seiner Heimatstadt Ulm vor allem durch seine Tätigkeit als Kulturredakteur der Schwäbischen Donauzeitung, deren Mitbegründer er 1945 war, und seinem Amt als ehemaliger Vorsitzender des Ulmer Kunstvereins (1953-1958) bekannt und geschätzt – aufgrund seiner bissigen Zeitungskritiken mitunter auch gefürchtet⁵⁷. Den Einfluss, den Fried durch seine Pressetätigkeit hatte, nutzte er als Galeriebesitzer, um auf die jeweiligen Ausstellungen des studio f aufmerksam zu machen und diese von den Mitarbeitern in seiner Zeitung rezensieren zu lassen (Abb. 2).

Auch für den kulturellen Wiederaufbau Ulms in der Nachkriegszeit wurde Fried zu einem der wichtigsten Initiatoren⁵⁸:

„Wie eine gehörige Prise die Suppe würzt, war er präsent und verstand sich selbst so über viele Jahre hinweg in der kommunalen Kulturpolitik: er mischte sich ein, er mischte mit“⁵⁹.

Nachdem ihm während der Nazidiktatur aufgrund seiner halbjüdischen Herkunft jegliche schriftstellerische Tätigkeit untersagt worden war und er ein Jahr vor Kriegsende in das Zwangsarbeitslager in Leimbach interniert wurde, konnte Fried sich erst wieder nach der Befreiung durch die amerikanischen Truppen kulturell engagieren. Im Jahr 1945 wurde er zum Kulturbeauftragten der Stadt Ulm ernannt und erhielt zusammen mit Johannes Weisser und Paul Thielemann die Lizenz für die Herausgabe der Schwäbischen Donauzeitung, bei der Fried für die Kulturbeilage verantwortlich war⁶⁰. Schon damals genoss Fried in Ulm das Ansehen eines kulturell gebildeten und engagierten Bürgers.

„Als Mann der ersten Stunde wurde Kurt Fried Kulturbeauftragter der Stadt, ausgestattet mit dem Vertrauen der amerikanischen Dienststellen und mit entsprechender Macht. [...] Nun wurde ihm die Aufgabe anvertraut, für die er wie kein anderer prädestiniert schien. In allen kulturellen Angelegenheiten musste man sich an ihn wenden als Vermittler zwischen der Bevölkerung und der neuen Ordnungsmacht“⁶¹.

Auch in seinen eigenen, in den Jahren 1946 bis 1948 erschienenen Publikationen setzte sich Fried immer wieder mit kulturellen Themen auseinander⁶², auch wenn sich seine reaktionären Äußerungen über abstrakte und surrealistische Kunst im Sinne von Hans Sedlmayrs *Verlust der Mitte*⁶³ heute nur schwer mit seiner

⁵⁶ Kurt Fried wurde am 30. März 1906 in Aschersleben (Kreis Magdeburg) geboren. Zur Biografie vgl. K. F. Kurt Fried zu Ehren (wie Anm. 33) S. 136-141.- Stiftung-Sammlung-Kurt Fried (wie Anm. 32) S. 142.

⁵⁷ Vgl. Gerhard Kaiser: Abschied von Kurt Fried. In: Ulmer Forum 58 (1981) S. 10.- Ders.: Das Wort als Waffe. Über den Publizisten Kurt Fried. In: K. F. Kurt Fried zu Ehren (wie Anm. 33) S. 11-13.- KF oder die Geschichte wie in 19 Jahren Theaterkritik aus zwei Buchstaben ein Zeichen wurde. Kurt Fried zu seinem 60. Geburtstag von seinen Mitherausgebern und den Redakteuren der Schwäbischen Donauzeitung. Sonderdruck der Schwäbischen Donauzeitung [o. J.].

⁵⁸ Vgl. Zumsteg-Brügel (wie Anm. 36) S. 32-39.

⁵⁹ Herman Schmid. In: K. F. Kurt Fried zu Ehren (wie Anm. 33) S. 14.

⁶⁰ Vgl. Kaiser (wie Anm. 57) S. 10.- K. F. Kurt Fried zu Ehren (wie Anm. 33) S. 136-141.- Stiftung-Sammlung-Kurt Fried (wie Anm. 32) S. 142.

⁶¹ Zumsteg-Brügel (wie Anm. 36) S. 32.

⁶² Vgl. Kurt Fried: Von bewegenden Dingen. Beiträge und Betrachtungen. Ulm 1947.- Ders.: Über den Tag hinaus. Betrachtungen und Bemerkungen. Ulm 1947.

⁶³ Vgl. Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte. Die Bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Frankfurt u.a. 1966 (1948).



Abb. 2 - Kurt Fried
in seinem Redaktionsbüro
der Südwest Presse,
März 1973.

späteren progressiven Kunstauffassung vereinen lassen wollen⁶⁴. Dennoch offenbart sich in seinen Schriften immer wieder der hohe Stellenwert, den Fried der Kunst vor allem in didaktischer Hinsicht beimisst:

„Man versuche einmal, [...] ein Bild von Baumeister, Ackermann oder einem beliebigen Abstrakten [...] zu betrachten, und zwar so, daß man es für einige Wochen an der Wand seines Zimmers aufhängt, das man immer wieder betritt. In kurzer Zeit wird man innerwerden, daß es auseinanderfällt und daß die Bruchstücke in so brutaler Spannung zu einander stehen, daß ihr Aspekt schließlich körperlich zu quälen beginnt. Die oft wiederholte These, daß gerade diese Kunst dadurch, daß sie das Chaos unserer Zeit sichtbar mache, gleichsam zu seiner Überwindung beizutragen vermöge, erweist sich als hohl“⁶⁵.

Auch wenn man diese Gedanken auf Frieds Eindrücke während des zweiten Weltkriegs zurückführen mag⁶⁶, erwiesen sie sich doch nach Ende des Krieges

⁶⁴ Vgl. Kurt Fried: Der Weg ins Nichts. In: Ders.: Von bewegenden Dingen. Beiträge und Betrachtungen. Ulm 1947. S. 17-23.

⁶⁵ *Ebda.*, S. 20-21.

⁶⁶ Vgl. Brigitte Reinhardt. In: Stiftung-Sammlung-Kurt Fried (wie Anm. 32) S. 5.

als wenig fortschrittlich. Allerdings lässt sich schon hier Fried's Auffassung von einer engen Verbindung zwischen Kunst und Leben erkennen, die er Zeit seines Lebens beibehielt und letztendlich mit dem studio f selbst realisierte.

„Dieser Mann sagte Ja zur Kunst wie er Ja zum Leben sagte, er konnte sich wohl das eine nicht ohne das andere vorstellen und somit wirkte sein Anspruch, für die Kunst nützlich zu sein, so überzeugend, fern aller Eitelkeit“⁶⁷.

Fried's konservative Haltung gegenüber der modernen Kunst wandelte sich in kürzester Zeit. Nachdem er im Dezember 1954 zum Vorsitzenden des Ulmer Kunstvereins gewählt worden war⁶⁸, warnte er öffentlich in einem Artikel der Ulmer Festschrift davor, den kulturellen „Zug nach vorn“⁶⁹ zu bremsen und setzte sich jetzt explizit für die abstrakte Kunst ein. Folgerichtig organisierte auch der Kunstverein unter seiner Leitung im Jahr 1955 unter anderem Ausstellungen von Friedrich Vordemberge-Gildewart, Henri Matisse, Pablo Picasso und Fernand Léger⁷⁰. Wie sehr sich Fried von seiner ehemaligen Meinung innerhalb weniger Jahre distanziert hatte, verdeutlicht insbesondere die Auseinandersetzung innerhalb des Kunstvereins, die letztendlich Auslöser für die Gründung des studio f war.

2.3 Das studio f im Ulmer Kontext

„Wenn ich von Düsseldorf nach Mailand fuhr (und umgekehrt), um Kunst und Künstlern zu begegnen, lag München für uns damals im Abseits, nicht aber Ulm“⁷¹!

Diese Aussage des Zero-Künstlers Heinz Mack mag aus heutiger Sicht erstaunen, auf die Situation Ulms zur Anfangszeit des studio f trifft sie jedoch zweifellos zu. Schon vor der Galeriegründung befand sich die Donaustadt auf dem Weg zu einer kulturellen Blütezeit, die aus dem glücklichen Zusammentreffen mehrerer Faktoren resultierte, die sich nicht unerheblich auf das studio f auswirkten. Bereits wenige Jahre nach Kriegsende hatte sich in Ulm unter der Leitung des Oberbürgermeisters Theodor Pfizer wieder eine kulturelle Szene gebildet⁷². Trotz – oder gerade wegen – der Zerstörungen und der Schrecken des Krieges machte sich innerhalb der Ulmer Bürgerschaft schon in den ersten Nachkriegsjahren ein großes Interesse an Kultur breit⁷³. Neben dem Wiederaufbau des stark beschädigten Ulmer Museums war man bestrebt, möglichst schnell den Kunstbetrieb wieder aufzunehmen. Im Jahr 1945 fanden unter der

⁶⁷ Heinz Mack. In: K. F. Kurt Fried zu Ehren (wie Anm. 33) S. 48.

⁶⁸ Vgl. *Zumsteg-Brügel* (wie Anm. 36) S. 36f.

⁶⁹ Vgl. Kurt Fried: Wesen und Wandel im kulturellen Bereich. In: Stadt Ulm (Hg.): 1100 Jahre Ulm. Festschrift. Ulm 1954. S. 80.

⁷⁰ Vgl. Verzeichnis der Ausstellungen des Kunstvereins Ulm von 1887-1987. In: Kunstverein Ulm (wie Anm. 36) S. 109.

⁷¹ Heinz Mack. In: K. F. Kurt Fried zu Ehren (wie Anm. 33) S. 48.

⁷² Vgl. Hans Eugen Specker (Hg.): Tradition und Wagnis. Ulm 1945-1972. Theodor Pfizer. 1948 bis 1972 Oberbürgermeister der Stadt Ulm als Festschrift gewidmet. Stuttgart 1974. Hier insbesondere der Aufsatz von Herbert Wiegandt: Das kulturelle Geschehen. S. 92f.

⁷³ Vgl. Karl Wieder: Kulturleben ohne provinzielle Enge. In: Ulm 1945-1965. Sonderbeilage der Schwäbischen Donauzeitung 8. Mai 1965.

kommissarischen Leitung von Joseph Kneer trotz erheblicher Raummängel erste Ausstellungen statt⁷⁴. Mit der Übernahme der Museumsleitung durch Herbert Pée im Jahr 1952 wurde erstmals ein klares Ausstellungskonzept aufgestellt, das auch der modernen Kunst ein weites Feld einräumte⁷⁵. Als Vorsitzender des Ulmer Kunstvereins stand Fried in engem Kontakt zu Herbert Pée. Dies brachte einen regen Austausch über moderne Kunst mit sich und nicht selten war Pée später als Redner oder Besucher im studio f.

Auch die Beziehung zwischen Fried und dem Ulmer Theater spielte für die Veranstaltungen des studio f eine wichtige Rolle. Kurz nach Kriegsende setzte sich Fried engagiert für die Wiederaufnahme des Theaterbetriebes ein⁷⁶. Die später von der Stadt übernommene Städtische Bühne strahlte schnell auf andere Orte aus, und Kurt Fried wurde zu einem der wichtigsten Theaterkritiker⁷⁷. Vor allem mit dem Intendanten Kurt Hübner sowie den Regisseuren Peter Palitzsch und Peter Zadek, entwickelte sich die Städtische Bühne zu einer der fortschrittlichsten ihrer Zeit, die einen neuen Bezug zur Realität herstellte⁷⁸:

„Anders als seine Kollegen, deren »Kunst« sich in größtmöglicher Entfernung vom Alltag ausdrückte, war ihm [Hübner] an einem »realistischen« Theater gelegen, einem Theater, das die Lebensrealität aller Beteiligten, einschließlich des Publikums, thematisiert, indem es dramatische Stoffe auf ihre Gegenwart hin befragt“⁷⁹.

Eine wichtige Rolle spielte auch der Bühnenbildner Wilfried Minks, der ab 1958 am Ulmer Theater tätig war. In seinen raumbezogenen Bühnenbildern nahm Minks immer wieder Bezug auf die zeitgenössischen Entwicklungen der bildenden Kunst. So setzte er beispielsweise die gigantische Nachbildung einer Comicszene des amerikanischen Pop-Künstlers Roy Lichtenstein für die Inszenierung von Schillers „Räuber“ ein⁸⁰, die 1967 nochmals als riesiges Environment im Garten des studio f nachgestellt wurde⁸¹. Auch in der Zeit nach Hübner erwiesen sich mit dem Intendanten Ulrich Brecht und dem Chef-dramaturgen Kurt Bremer die Beziehungen von Theater und studio f als äußerst fruchtbar. Neben dem Aufsehen erregenden Happening ‚In Ulm, um Ulm und um Ulm herum‘ (1964) von Wolf Vostell, fanden immer wieder Künstler wie

⁷⁴ Vgl. Museum und Sammlungen in Ulm (Ulmer Stadtgeschichte 16). Ulm 1963.

⁷⁵ Vgl. Museum. Ulmer Museum. Braunschweig 1983. S. 96-73.

⁷⁶ Vgl. Gerhard Kaiser: Drei Briketts mit rotem Bändchen. Vor 30 Jahren: Ulmer Theater in der Wagner-Turnhalle. In: Ulmer Forum 35 (1975). S. 2-6.- *Wieder* (wie Anm. 73).

⁷⁷ Vgl. KF oder die Geschichte wie in 19 Jahren Theaterkritik aus zwei Buchstaben ein Zeichen wurde (wie Anm. 57).

⁷⁸ Vgl. Henning Rischbieter: Die drei Hübner Spielzeiten in Ulm. In: Lenz Prütting (Hg.): Zum Beispiel Ulm. Stadttheater als kulturpolitische Lebensform. Ulm [1990]. S. 74f.- Henning Rischbieter (Hg.): Durch den eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990. Berlin 1999. S. 117f.

⁷⁹ *Ebda.*, S. 118.

⁸⁰ Vgl. *ebda.*, S. 126.

⁸¹ Vgl. AVZ Nr. 46.- Szene frei für Minks. Ausstellungseröffnung im studio f – Bühnenbilder und Prospekte. In: SDZ vom 13. Juni 1967. (g).- Der Räuber im Fliederbusch. Eine Ausstellung des Bühnenbildners Wilfried Minks in Ulm. In: FAZ vom 20. Juni 1967. (Siegfried Melchinger).- Ophelia im Flüssiggrab. Bühnenbildner Minks stellt im Ulmer „studio f“ aus. In: StN vom 24. Juni 1967 (Hans Fröhlich).- Minks oder die totale Bühne. Eine ungewöhnliche Ausstellung im Ulmer Studio F. In: SdZ vom 29. Juni 1967. (Peter M. Bode).

Daniel Spoerri⁸², Ferdinand Kriwet⁸³ oder Gerhard Rühm⁸⁴ den Weg sowohl ins Theater als auch ins studio f.

Innerhalb der neu formierten Ulmer Künstlergilde kam es in den frühen Nachkriegsjahren zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen den so genannten „Kräften des Beharrens und denen des Vorwärtsdrängens“, was schließlich dazu führte, dass sich eine Sezession um Wilhelm Geyer, die ‚Gesellschaft 50‘, abtrennte. Die ‚Gesellschaft 50‘, der auch Kurt Fried angehörte, machte es sich zum Ziel, die kulturelle Tätigkeit nicht nur auf die bildende Kunst zu beschränken, sondern umfassender zu verstehen. Neben Ausstellungen fanden unter anderem auch Vorträge und Diskussionsabende in Kooperation mit dem studio f statt. Die ‚Gesellschaft 50‘ stand in engem Austausch zu anderen kulturellen Einrichtungen wie beispielsweise zu der von Inge Scholl gegründeten und geleiteten Ulmer Volkshochschule (vh)⁸⁵, die Fried als „wichtigste Keim- und Pflegezelle“⁸⁶ Ulms in der Nachkriegszeit bezeichnete. Dem großen Engagement von Inge Scholl, der älteren Schwester der von den Nationalsozialisten auf Grund ihrer Tätigkeit bei der ‚Weißen Rose‘ hingerichteten Geschwister Hans und Sophie Scholl, verdankte Ulm nicht nur die große Bedeutung der Ulmer Volkshochschule, sondern auch die Gründung der Hochschule für Gestaltung (HfG), deren Wirkung auch heute noch weit über die Grenzen Deutschlands hinaus reicht.

Bereits 1947 plante Inge Scholl zusammen mit ihrem späteren Ehemann, dem Grafiker Otl Aicher, den Aufbau einer Schule, die zur Bildung einer antifaschistischen demokratischen Gesellschaft führen sollte. Durch den engen Kontakt zu dem Schweizer Künstler Max Bill verlagerte sich der Schwerpunkt jedoch auf die Gestaltung von Alltagsgegenständen, beinhaltete aber stets eine umfassende sozialpolitische Bildung⁸⁷. 1953 wurde der Betrieb der Hochschule zunächst in den provisorischen Räumen der Volkshochschule aufgenommen, bis zwei Jahre später der Umzug in das von Max Bill entworfene Gebäude am Oberen Kuhberg vollzogen werden konnte, wo sich die Schule bis zu ihrer

⁸² Daniel Spoerri führte am 14. Okt. 1962 sein Stück *Ja Mama, das machen wir* im Ulmer Theater auf. Vgl. Aufregende Kunstexperimente. Vernissage im „studio f“ mit Arbeiten von Piene, Fontana und Spoerri. In: SDZ vom 15. Okt. 1962. (Dr. Kü).- Heidi E. *Violand-Hobi*: Daniel Spoerri. Biographie und Werk. München u.a. 1998. S. 26.

⁸³ Ferdinand Kriwet präsentierte 1962 im Ulmer Theater sein erstes Theaterstück *offen*. Vgl. Aufregende Kunstexperimente. Vernissage im „studio f“ mit Arbeiten von Piene, Fontana und Spoerri. In: SDZ vom 15. Okt. 1962. (Dr. Kü).- Kriwet. *Mitmedien. Arbeiten 1960-1975*. Ausstellungskatalog Württembergischer Kunstverein Stuttgart/Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf. Düsseldorf 1975. S. 161.

⁸⁴ Vgl. Claus Bremer spricht im studio f. Eine Herbstausstellung mit Gerhard Rühm – Bernhard Sandfort – Herbert Oehm. In: SDZ vom 8. Sept. 1962.- Gerhard *Rühm* (Hg.): Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Reinbek bei Hamburg 1967. S. 33.

⁸⁵ Vgl. Inge *Scholl*: Ulmer Volkshochschule. In: Verband Württembergischer Volkshochschulen e. V. (Hg.): Fünf Jahre Volkshochschule in Württemberg. Göppingen 1952. S. 33-35.- *Wieder* (wie Anm. 73) [o. S.]

⁸⁶ Vgl. *Fried* (wie Anm. 69) S. 80.

⁸⁷ Zur HfG vgl. u. a. Hochschule für Gestaltung Ulm. Die frühen Jahre. Ausstellungskatalog Ulmer Museum. Ulm 1995.- Eva *von Seckendorf*: Die Hochschule für Gestaltung in Ulm. Gründung (1949-1953) und Ära Max Bill (1953-1957). Diss. Universität Hamburg 1986 (Schriftenreihe des »club off ulm« 1). Marburg 1989.- *ulmer modelle – modelle nach ulm*. Zum 50. Gründungsjubiläum der Hochschule für Gestaltung Ulm. Ausstellungskatalog Ulmer Museum/HfG-Archiv in Kooperation mit dem Stadthaus Ulm. Ostfildern-Ruit 2003.

Schließung 1968 befand⁸⁸. Durch ihr besonderes Ausbildungsprogramm wurde die Hochschule innerhalb kürzester Zeit zu einem beliebten Ausbildungsplatz und zog namhafte Persönlichkeiten des ehemaligen Bauhauses an. So lehrten u. a. Max Bill, Josef Albers, Friedrich Vordemberge-Gildewart und Johannes Itten an der HfG, wodurch die Schule schnell einen internationalen Ruf genoss. Die Bedeutung der Hochschule für Gestaltung ist für das damalige Ulm und somit auch für das studio f sehr hoch einzuschätzen. Durch die HfG wurde das provinzielle Ulm weit über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannt und zog immer wieder internationale Künstler in die Stadt⁸⁹. Besonders Max Bill und seinem ehemaligen HfG-Schüler Almir Mavignier, der von 1958-65 als freier Grafiker in Ulm arbeitete⁹⁰, verdankte das studio f viele wichtige Kontakte. Auf der anderen Seite ermöglichte Kurt Fried den HfG-Künstlern eigene Werkschauen und damit auch die Rezension in seiner Zeitung.

2.4 Ausstellungsgeschichte 1959–1985

Neben dem Ulmer Museum und dem städtischen Kunstverein ergab sich mit der Gründung des studio f eine „Dreiteilung der Ausstellungsaufgaben“⁹¹. Während sich das Museum neben historischen Ausstellungen und seiner Sammlung an Grafiken des 20. Jahrhunderts auf didaktischem Weg der klassischen Moderne zuwandte und der Kunstverein die Moderne vorwiegend auf regionaler Ebene vertrat, füllte das studio f die Lücke als progressiver Vorreiter und zog dadurch viele internationale Gäste nach Ulm⁹². Die ehemalige Vorsitzende des Kunstvereins Elsbeth Zumsteg-Brügel beschreibt die damalige Ausstellungssituation folgendermaßen:

„Es war eine gute, gesunde Arbeitsteilung. Ins Museum gehörten große, wissenschaftlich anspruchsvolle, auch historische Ausstellungen, wie wir sie im Kunstverein nicht zeigen konnten. Wir spielten die Rolle des bescheidenen »zweiten Programms«. Im studio f gab es die sehr notwendigen Informationen über neue Trends, Wagnisse in der Kunst, Ungesichertes. Provokation des Bürgers gehörte hier, wenigstens unterschwellig, mit zum Programm. »Insider« waren angesprochen [...]“⁹³.

In der Zeit seines 26-jährigen Bestehens fanden im studio f insgesamt 132 Veranstaltungen statt. Der Ausstellungszeitraum begrenzte sich dabei vorwiegend auf die Monate März bis November und umfasste in der Regel sechs Ausstellungen pro Jahr⁹⁴.

⁸⁸ Vgl. *ebda.*, S. 13-33.- Zu Max Bill und der HfG vgl. René Spitz: hfg ulm. der blick hinter den vordergrund. die politische geschichte der hochschule für gestaltung 1953-1968. Stuttgart u. a. 2002.- max bill. maler, bildhauer, architekt, designer. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Stuttgart. Ostfildern-Ruit 2005. S. 38f.

⁸⁹ Vgl. ulmer modelle - modelle nach ulm (wie Anm. 87) S. 20.

⁹⁰ Vgl. Almir Mavignier. Ausstellungskatalog Kestner Gesellschaft e.V. Hannover. Hannover 1968. S. 55.

⁹¹ Herbert Karl Kraft: Wandlungen und Begegnungen. Die Galerie des Kunstvereins. In: Kunstverein Ulm (wie Anm. 36) S. 45.

⁹² Vgl. Herbert Péé: Zur Wiedereröffnung des Ulmer Museums. In: Julius Baum (Hg.): Das württembergische Museum (Mitteilungen des württembergischen Museumsverbandes 1). [o. O.] 1956/57. S. 8.

⁹³ Zumsteg-Brügel. In: Kunstverein Ulm (wie Anm. 36). S. 61.

⁹⁴ Da es, bis auf wenige Ausnahmen, keine weiteren Ausstellungskataloge des studio f gab, stützt sich die folgende Skizze der Veranstaltungen vorwiegend auf Zeitungsartikel der Schwäbischen Donauzeitung

Schon die Eröffnungsausstellung des studio f am 2. Mai 1959 mit aktuellen Bildern von Max Bill⁹⁵ demonstriert die enge Verbindung zwischen der Hochschule für Gestaltung und dem studio f (Abb. 3). Die einführenden Worte sprach Max Bense, der gemeinsam mit Max Bill an der HfG lehrte. Somit hatte Fried gleich bei seiner Auftaktveranstaltung zwei bekannte Namen der internationalen Kunstszene vertreten. Insgesamt wurden von Max Bill zwölf Werke aus den Jahren 1958 und 1959 gezeigt, deren „experimentelle Ästhetik“ Max Bense zum Anlass nahm, um seine ästhetische Informationstheorie anzuwenden⁹⁶. Max Bense, der von Fried sehr geschätzt wurde⁹⁷, stand immer wieder in engem Kontakt mit dem studio f, besuchte Ausstellungen, hielt Eröffnungsreden oder referierte wie beispielsweise 1961 über die „Neue Ästhetik“⁹⁸. Max Bill war dem Ulmer Publikum neben seiner Tätigkeit an der HfG bereits durch zwei wichtige Ausstellungen im Ulmer Museum bekannt: *Die gute Form* von 1949⁹⁹ und die erst vier Jahre zuvor stattgefundenene Retrospektive Bills, die gemeinsam von Herbert Pée und Kurt Fried (als damaliger Vorsitzende des Kunstvereins) initiiert worden war¹⁰⁰. Dadurch, dass sich das studio f auf zeitgemäße Werke von Bill beschränkte und gleichzeitig mit Bill einen Künstler wählte, der bereits zur klassischen Moderne zählte, gelang es Fried nicht nur eine größere Menge an Besuchern anzusprechen, sondern auch eine geschickte Verknüpfung zwischen der konstruktiven Kunstentwicklung vor dem zweiten Weltkrieg und den neuen Ausformungen der zeitgenössischen Moderne herzustellen.

Die zweite Ausstellung des studio f widmete sich Ölbildern und Holzplastiken der Nachwuchskünstler Emil Kiess und Franz Bucher aus Oberschwaben – beide ehemalige Schüler von HAP Grieshaber an der Bersteinschule in Sulz am Neckar, die sich bereits durch mehrere Ausstellungen einen Namen gemacht hatten¹⁰¹. Nach einer Sommerpause eröffnete das studio f mit einer Werkschau des französischen Malers Pierre Charbonnier¹⁰². Die Begründung, Charbonniers „menschenleere Industrielandschaften“ in einer Zeit auszustellen, in der man „inmitten der Entwicklung innerhalb der abstrakten Kunst stehe“¹⁰³, lieferte Kurt Fried bei seiner dritten Vernissage selbst: „Das ‚studio f‘ wolle – und das habe sich inzwischen bewiesen – keine einseitige Kulturpropaganda treiben,

bzw. Südwest Presse, die dort ausführlich rezensiert wurden. Vgl. auch das Verzeichnis der Ausstellungen und Veranstaltungen (im Folgenden mit AVZ abgekürzt) des studio f 1959-1985.

⁹⁵ Vgl. AVZ Nr. 1.- Das Präzise und das Präziöse. Ausstellung Max Bill im „studio f“. In: SDZ vom 6. Mai 1959 (Margit Staber).

⁹⁶ Vgl. *ebda.*- Zur Informationsästhetik von Max Bense vgl. Max Bense: Einführung in die neue Aesthetik (1965). Baden-Baden 1982 (11965).- Elisabeth Walthert: Unsere Jahre in Ulm. 1953 bis 1958, 1965 und 1966. In: *ulmer modelle – modelle nach ulm* (wie Anm. 87) S. 90-93.- Hans-Christian von Hermann: Informationsästhetik. In: Barbara Büscher u.a. (Hg.): Ästhetik als Programm. Max Bense/Daten und Streuungen (Kaleidoskopien. Medien-Wissen-Performance 5). Berlin 2004. S.77-83.

⁹⁷ Vgl. Die Moderne Ästhetik steht der Mechanik nahe. Professor Max Bense sprach im studio f bei der Eröffnung der dritten Ausstellungssaison – Arbeiten von Morellet und Adrian. In: SDZ vom 10. April 1961. (kü).

⁹⁸ Vgl. *ebda.*

⁹⁹ Vgl. Die gute Form: Wanderausstellung des Schweizerischen Werkbundes. Ausstellungskatalog Kunstgewerbemuseum Zürich. Zürich 1949.

¹⁰⁰ Vgl. Max Bill. Ausstellungskatalog Städtisches Museum Ulm. Ulm 1956.

¹⁰¹ Vgl. AVZ Nr. 2.- Zwei junge Künstler aus Oberschwaben. Franz Bucher und Emil Kiess im „studio f“. In: SDZ vom 18. Juli 1959 (D.J.).

¹⁰² Vgl. AVZ Nr. 3.- Pierre Charbonnier im „studio f“: Der letzte Erdenbewohner nimmt Abschied. In: SDZ vom 19. Sept. 1959 (D.J.).

¹⁰³ *Ebda.*



Abb. 3 - Eröffnungsausstellung des studio f mit Werken von Max Bill, Mai 1959.

sondern im kleinen das tun, was Kassel im großen tue, nämlich dokumentieren¹⁰⁴. Dies beinhaltete auch Werkpräsentationen ausländischer Künstler, was mit der Ausstellung *Junge Maler aus Polen* erneut umgesetzt wurde¹⁰⁵. Damit gab Fried erstmals in Deutschland sechs polnischen Malern die Gelegenheit, mit ihren abstrakten Werken die „verbreitete Ansicht [zu] widerlege[n], in Polen werde [...] nur die Kunstrichtung des so genannten ‚sozialistischen Realismus‘ gefördert“¹⁰⁶. Die erste Ausstellungssaison endete mit einer Werkchau von Almir Mavignier und spannte damit einen Bogen zur Eröffnungsveranstaltung¹⁰⁷. Die Mavignier-Ausstellung brachte laut der Aussage Frieds mit circa 450 Besuchern den bisher größten Erfolg des studio f¹⁰⁸. Wie aus dem ersten Gästebuch des studio f ersichtlich ist, fand sich unter den Besuchern der Ausstellung auch die Künstlerin Mary Bauermeister, die zusammen mit Mavignier ein Jahr an der HfG in Ulm studiert hatte. Diese Tatsache ist insbesondere in Hinblick auf Bauermeisters spätere Jahre in Köln interessant, in denen sich ihr Atelier von 1960 bis 1962 selbst zu einer der wichtigsten Anlaufstellen für zeitgenössische Künstler und Musiker entwickelte¹⁰⁹.

¹⁰⁴ Das Emblem der Dinge. Dr. Herbert Pée eröffnet im „studio f“ die Ausstellung Pierre Charbonnier. In: SDZ vom 3. Sept. 1959.

¹⁰⁵ Vgl. AVZ Nr. 4.- Neue Ausstellung im „studio f“. Junge Maler aus Polen. In: SDZ vom 10. Okt. 1959.

¹⁰⁶ *Ebda.*

¹⁰⁷ Vgl. AVZ Nr. 5. Abb. 4 und Abb. 10.- Neue Wirkungen durch Farbvibration. Ausstellung von Arbeiten des Brasilianers Almir Mavignier im „studio f“. In: SDZ vom 2. Nov. 1959 (t).

¹⁰⁸ Vgl. Dokumentation der Gegenwartskunst. Bisher kamen 2500 Besucher ins „studio f“ - Ausblick auf die nächsten Ausstellungen. In: SDZ vom 20. Aug. 1960 (gk).

¹⁰⁹ Vgl. Unterschrift von Mary Bauermeister am 2. Dez. 1959 im ersten Gästebuch des studio f. Die Gästebücher befinden sich seit Mai 2010 im Besitz des Ulmer Museums.- Zu Bauermeister vgl. Mary



Abb. 4 - Eröffnung der Ausstellung „Almir Mavignier. Malerei“, 1959.
Kurt Fried inmitten der Besucher (rechtes unten).

Schon die erste Ausstellungsphase demonstriert beispielhaft das Programm der Galerie. Kurt Fried legte sich nicht auf eine bestimmte Kunstrichtung fest, wie dies zum Beispiel bei Hans Mayer und seiner Esslinger (op)-art galerie der Fall war¹¹⁰, sondern er versuchte, „unbeeinflusst von irgendwelchen Richtungen, eine Dokumentation der Gegenwartskunst“ anzustreben, in der „folglich abstrakte und konkrete Künstler ebenso zum Zug [kommen] wie realistische“¹¹¹. Auch die folgenden Ausstellungen und Aktivitäten des studio f belegen Frieds Absicht, innerhalb der Kunstrichtungen, der verschiedenen Kunstgattungen und der Künstlernationalitäten zu variieren. So gehörten neben Malerei, Plastik, Grafik und Fotografie auch architektonische Entwürfe und Schmuck in den Rahmen des studio f, ebenso wie Environments, Installationen, Aktionen und Happenings. Zugleich gab es Einzel-, Ensemble- und Gruppenausstellungen von sowohl nationalen als auch internationalen Künstlern. Trotz der Vielfältigkeit deutet sich dennoch schon im ersten Ausstellungsjahr mit Bill und Mavignier (Abb. 4) eine leichte Dominanz der konstruktiv-konkreten Kunstrichtung an, die in den folgenden Jahren noch intensiviert wurde. Auch Herbert Pée stellte rückblickend anlässlich der 50. Ausstellung des studio f, die 1968 im Ulmer Museum ausgetragen wurde, fest:

Bauermeister. Gemälde und Objekte 1952-1972. Ausstellungskatalog Mittelrhein Museum Koblenz. München 1972.- Wilfried Dörstel (Bearb.): Intermedial-kontrovers-experimentell. Das Atelier Mary Bauermeister in Köln 1960-1962. Ausstellungskatalog Historisches Archiv Köln. Köln 1993.

¹¹⁰ Vgl. *Damsch-Wiebager* (wie Anm. 27) S. 10.

¹¹¹ Kurt Fried. In: Dokumentation der Gegenwartskunst. Bisher kamen 2.500 Besucher ins „studio f“ - Ausblick auf die nächsten Ausstellungen. In: SDZ vom 20. Aug.1960 (gk).

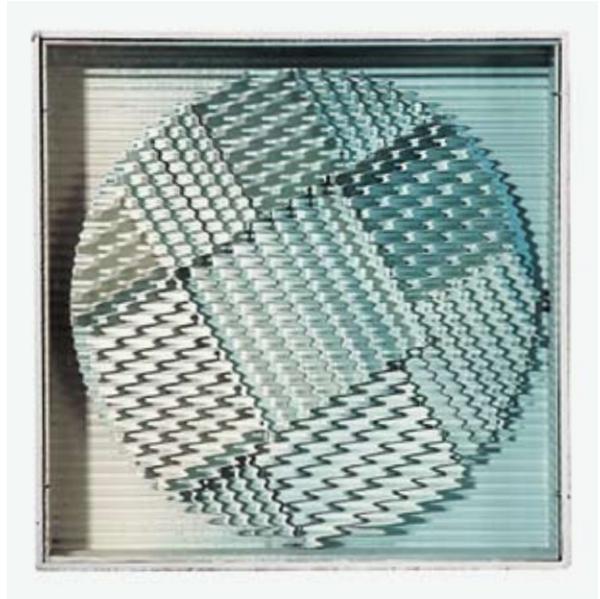


Abb. 5 - Heinz Mack,
Weißblauer Lichtdynamo, 1965,
Rotor mit Wellglas, dahinter
Holzscheibe mit Aluminiumfolie,
Elektromotor. Stiftung Sammlung
Kurt Fried, Ulmer Museum.

„Frieds Zuneigung aber galt von Anfang an der konstruktiven oder konkreten Kunst mitsamt ihren Nachfolgern, dem Op mit seinen Erfindungen im visuellen Bereich und der demonstrativ farbigen, elementar vereinfachten Formenwelt der hard-edge-Maler“¹¹².

Neben den Künstlern, die der konkreten Kunst nahe standen, wie der Italiener Antonio Calderara¹¹³ und die Nachwuchskünstler aus München und Ulm – Gerhard von Graevenitz, Gotthard Müller, Klaus Staudt und Herbert Oehm¹¹⁴ – nahm Fried auch im zweiten Ausstellungsjahr Vertreter anderer Kunstrichtungen auf. So wählte er mit Willi Baumeister¹¹⁵ und HAP Grieshaber¹¹⁶, dessen Schüler Emil Kiess und Franz Bucher bereits ein Jahr zuvor im studio f ausgestellt hatten, zwei Meister der klassischen Moderne; mit Karl Fred Dahmen hingegen einen „typische[n] Vertreter des Nach-Tachismus“¹¹⁷.

Mit der Ausstellung der Zero-Künstler Otto Piene und Heinz Mack (Abb. 5)¹¹⁸, die auf Kontakte von Mavignier und Bill zurückging¹¹⁹, konnte sich das studio f 1960 erstmals entsprechend seiner Bezeichnung als wirkliche

¹¹² Herbert Pée. In: studio f im Museum Ulm (wie Anm. 1) [o. S.].

¹¹³ Vgl. AVZ Nr. 9. Abb. 1.- Calderara-Unseld-Schlemmer. Etwa 300 Besucher bei drei Ausstellungen am Wochenende. In: SDZ vom 4. Juli 1960 (gk).

¹¹⁴ Vgl. AVZ Nr. 11.- Junge Maler auf dem Wege. Zu der Ausstellung im studio f. In: SDZ vom 15. Okt. 1960 (Hermann Dannecker).

¹¹⁵ Vgl. AVZ Nr. 10.- Das „studio f“ zeigt: Eine erlesene Baumeister-Auswahl. In: SDZ vom 1. Okt. 1960 (le).

¹¹⁶ Vgl. AVZ Nr. 6.- Leuchtende Farben und große Gebärden. Zu der Grieshaber-Ausstellung im „studio f“ Ulm. In: SDZ vom 9. April 1960 (Hermann Dannecker).

¹¹⁷ Vgl. Dokumentation der Gegenwart (wie Anm. 111).

¹¹⁸ Vgl. AVZ Nr. 7.- Sie lehren uns sehen - die Malerphilosophen. Mack und Piene: eine echte studio-Ausstellung. In: SDZ vom 14. Mai 1960 (W. Lehmbruck).

¹¹⁹ Vgl. Otto Piene: Gedenken an Kurt Fried. In: K. F. Kurt Fried zu Ehren (wie Anm. 33) S. 44.

Experimentierbühne präsentieren und dem Publikum zeigen, „daß wir mitten im 20. Jahrhundert leben“¹²⁰. Neben Rauchzeichnungen, Lichtreliefs und Lichtdynamos beider Künstler führte Piene den studio f-Besuchern auch sein Lichtballett vor¹²¹. Daneben stellte Heinz Mack in einer Ansprache seine Idee „über vorerst utopisch anmutende Projekte (Lichtstele irgendwo im Meer, Lichtrelief in einer Idealarchitektur in der Weite der Sahara-Wüste)“¹²² vor, die er acht Jahre später tatsächlich realisieren konnte¹²³. Die Bekanntschaft mit Piene und Mack brachte Fried in die Nähe von Künstlern, die mit Zero in Kontakt standen. Aus dem großen Netzwerk der Zero-Beziehungen zu Künstlern im In- und Ausland¹²⁴ waren einige – insbesondere in den Jahren 1960 bis 1966 – auch im studio f vertreten: Neben Lucio Fontana (1962) und Daniel Spoerri (1962)¹²⁵ fand 1963 unter dem Titel *Mikrozero* eine Sammelausstellung statt, in der kleinformatige Arbeiten von insgesamt 14 Künstlern aus dem engeren Zero-Umkreis präsentiert wurden¹²⁶. Daneben fanden sich mit François Morellet (1961)¹²⁷, Uli Pohl (1961)¹²⁸, Pierro Dorazio (1962)¹²⁹, Getulio Alviani (1962)¹³⁰, der Gruppe Enne aus Mailand (1963)¹³¹ und der Gruppe T aus Padua (1964)¹³² weitere Künstler, die mit Zero in Verbindung standen und aufgrund gemeinsamer internationaler Ausstellungstätigkeiten auch unter der Bezeichnung „Neue Tendenzen“ zusammengefasst werden¹³³. Gemeinsam war ihnen die Auseinandersetzung mit Licht, Kinetik und Raum, häufig in Verbindung mit moderner Wissenschaft und Technik.

¹²⁰ (le.). In: Bewegung, Licht und Raum. „Lichtballet“ zur Eröffnung der Ausstellung Mack/Piene im „studio f“. In: SDZ vom 10. Mai 1960.

¹²¹ Vgl. *ebda.*

¹²² *Ebda.*

¹²³ Zu Heinz Macks Sahara-Projekt vgl. Heinz *Neidel* (Hg.): Mack. Kunst in der Wüste. Bilder zum Sahara-Projekt. Starnberg 1969.

¹²⁴ Vgl. Renate *Damsch-Wiehager* (Hg.): Zero Italien. Azimut/Azimut. 1959/60 in Mailand und heute. Ausstellungskatalog Galerie der Stadt Esslingen Villa Merkel. Ostfildern 1996.- Renate *Damsch-Wiehager* (Hg.): Zero und Paris 1960. Und heute. Ausstellungskatalog Galerie der Stadt Esslingen Villa Merkel/Musée d'Art Moderne et Contemporain Nizza. Ostfildern 1997.- Renate *Wiehager* (Hg.): Zero aus Deutschland 1957-1966. Und heute. Ausstellungskatalog Galerie der Stadt Esslingen Villa Merkel. Ostfildern 2000.- ZERO. Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre. Ausstellungskatalog museum kunst palast Düsseldorf/Musée d'Art Moderne Saint-Etienne. Ostfildern 2006. Hier insbesondere der Aufsatz von Valerie L. *Hillings*: Die Geografie der Zusammenarbeit. Zero, Nouvelle Tendence und das Gruppenphänomen der Nachkriegszeit. S. 76f.

¹²⁵ Vgl. AVZ Nr. 22. Abb. 13-14.- Experiment oder Gag? Fontana, Piene und Spoerri im studio f. In: SDZ vom 27. Oktober 1962 (Jürgen Morschel).

¹²⁶ Vgl. AVZ Nr. 29.- mikrozero. In: SDZ vom 16. Okt. 1963.

¹²⁷ Vgl. AVZ Nr. 12. Abb. 12.- Malerei unter der Kontrolle des Intellekts. François Morellet und Marc Adrian im „studio f“. In: SDZ vom 22. April 1961 (Jürgen Morschel).

¹²⁸ Vgl. AVZ Nr. 16.- Eine aktuelle Fragestellung. Zur Ausstellung Vordemberge-Gildewart und Uli Pohl im „studio f“. In: SDZ vom 28. Okt. 1961 (Jürgen Morschel).

¹²⁹ Vgl. AVZ Nr. 19. Abb. 11.- Zur Ausstellung Piero Dorazio. Wieder ein Netz=Künstler im „studio f“. In: SDZ vom 7. April 1962 (le).

¹³⁰ Vgl. AVZ Nr. 23.- Getulios „Schule des Sehens“. Vernissage im studio f mit „linie luce“ des Italieners – Letzte Ausstellung in diesem Jahr. In: SDZ vom 5. Nov. 1962 (Dr. Kü).

¹³¹ Vgl. AVZ. Nr. 30.- Ausstellung der Gruppo N im studio f. Ideenreiches Kollektiv auf neuen Wegen. In: SDZ vom 16. Nov. 1963 (Jürgen Morschel).

¹³² Vgl. AVZ Nr. 35.- Zur Ausstellung der „Gruppe T“ im studio f. Ästhetisches Spiel mit der Technik, in SDZ vom 24. Okt. 1964. (Jürgen Morschel).

¹³³ Vgl. Die Neuen Tendenzen – Eine europäische Künstlerbewegung. 1961-1973. Ausstellungskatalog Museum für Konkrete Kunst Ingolstadt/Leopold-Hoesch-Museum Düren. Heidelberg 2006.

Das studio f variierte sein Programm mit Präsentationen von so unterschiedlich arbeitenden Künstlern wie Alfred Lörcher und Johannes Geccelli¹³⁴ oder Markus Prachensky und Lothar Quinte¹³⁵. Durch Dialogausstellungen wurden Gemeinsamkeiten und Differenzen ersichtlich, so beispielsweise mit den Stahlplastiken des Rottweilers Erich Hauser und den Gemälden von Georg Karl Pfahler¹³⁶, ebenso bei der gemeinsamen Werkschau von Gerhard Rühm und Bernhard Sandfort¹³⁷. Immer wieder wurden Gruppenausstellungen veranstaltet, in denen Friedrs didaktische Absicht zum Ausdruck kommt. Auf der einen Seite wurden vergleichbare künstlerische Tendenzen vereint, wie bei den Gegenüberstellungen von Friedrich Vordemberge-Gildewart und Uli Pohl (1961)¹³⁸, ‚Otto Piene – Lucio Fontana – Daniel Spoerri‘ (1962)¹³⁹ oder Günther C. Kirchberger und Paul Reich (1963)¹⁴⁰, auf der anderen Seite reihte Fried wie in ‚Stuart Brisley – quer durch‘ (1961)¹⁴¹ Vertreter der verschiedensten Kunstrichtungen „von den Tachisten bis zu den Konkreten“¹⁴² nebeneinander. Eine Auseinandersetzung mit Licht und Raum fand sich sowohl bei den ‚Linie Luce‘ von Getulio Alviani (1962)¹⁴³ als auch bei den ‚Cinematicos‘ des Brasilianers Abraham Palatnik (1964). Hier wurden für das Publikum verschiedenfarbige Lichtkompositionen an die Wand projiziert, die der Künstler mit seinen „Kunstmaschinen“ erzeugte¹⁴⁴. Im selben Jahr veranstaltete das studio f zusammen mit dem Ulmer Theater und dem rheinischen Künstler Wolf Vostell das große Happening ‚In Ulm, um Ulm und um Ulm herum“¹⁴⁵, an dem die ca. 250 Teilnehmer mit Bussen an 24 verschiedene Stationen der Stadt gebracht und dort durch das Ausführen von erteilten Anweisungen zu künstlerischen Mitakteuren wurden. Im Jahr 1965 zeigte das studio f eine Ensembleausstellung der Künstler Zbigniew

¹³⁴ Vgl. AVZ Nr. 14.- ...und es gibt sie doch, die gegenständliche Kunst. „studio f“ zeigt gegenwärtig Plastiken von Alfred Lörcher und Bilder von Johannes Geccelli. In: SDZ vom 20. Mai 1961.

¹³⁵ Vgl. AVZ Nr. 20.- Zwei Maler zeigen das Gesicht unserer Welt. Monsignore Professor Dr. Otto Mauer eröffnete die Ausstellung Markus Prachensky und Lothar Quinte im „studio f“. In: SDZ vom 25. Juni 1962. (Dr. Kü).

¹³⁶ Vgl. AVZ Nr. 17.- Physikalische Ordnung und gefaltete Wände. Zu der Ausstellung G.K. Pfahler und E. Hauser im „studio f“. In: SDZ vom 11. Nov. 1961. (Jürgen Morschel).

¹³⁷ Vgl. AVZ Nr. 21.- Claus Bremer spricht im studio f. Eine Herbstausstellung mit Gerhard Rühm-Bernhard Sandfort-Herbert Oehm. In: SDZ vom 8. Sept. 1962.

¹³⁸ Vgl. AVZ Nr. 16. Abb. 8.- Eine aktuelle Fragestellung. Zur Ausstellung Vordemberge-Gildewart und Uli Pohl im „studio f“. In: SDZ vom 28. Okt. 1961 (Jürgen Morschel).

¹³⁹ Vgl. AVZ Nr. 22. Abb. 13-14.- Experiment oder Gag? (wie Anm. 125).

¹⁴⁰ Vgl. AVZ Nr. 28.- Schwebendes und Dynamisches. Die neuen Arbeiten von Kirchberger und Reich im „studio f“. In: SDZ vom 14. Sept. 1963 (Hermann Dannecker).

¹⁴¹ Vgl. AVZ Nr. 15.- „quer durch“ im studio f. Demonstration der Gegenwartskunst. In: SDZ vom 23. Sept. 1961 (le).

¹⁴² *Ebda.*

¹⁴³ Vgl. AVZ Nr. 23.- Getulios „Schule des Sehens“ (wie Anm. 130).

¹⁴⁴ Vgl. AVZ Nr. 33.- Nachtvorstellung im „studio f“. „Cinematicos“ - Abraham Palatniks Lichtapparate. In: SDZ vom 20. Juni 1964 (Jürgen Morschel).

¹⁴⁵ Vgl. AVZ Nr. 36. Abb. 17 a.-d.- Urs Jenny: Es geschah in und um Ulm. Zum Happening des Ulmer Theaters am 7. Nov. In: Weltwoche 32 (1964), S. 29.- Die Zeitungsartikel der SDZ über das Happening konnten trotz intensiver Recherchen der Mitarbeiter nicht im Archiv der Südwest Presse aufgefunden werden. Eine Zusammenfassung von Zitaten zum Ulmer Happening verschiedener Zeitungen findet sich jedoch bei Schütz. Vgl. Heinz Schütz: In Ulm, um Ulm und um Ulm herum. Wolf Vostells Ulmer Happening. In: *Prütting* (Hg.) (wie Anm. 78) S. 95-112.



Abb. 6 - Eröffnung von Otto Pienes Multimedia „New York New York“, studio f, Olgastraße 129, 1968.

Makowski und Jiří Kolář¹⁴⁶, neue Bilder und Partituren von Wolf Vostell¹⁴⁷ sowie zwei größere Sammelausstellungen: Zum einen ‚Op – Mat II – Kinetik‘, die in Anlehnung an die große von William C. Seitz organisierte Ausstellung ‚The Responsive Eye‘¹⁴⁸ im Museum of Modern Art in New York etliche Künstler umfasste, darunter Jesus Raphael Soto, Victor Vasarely, Morris Louis, Hans Arp, Daniel Spoerri und Jean Tinguely¹⁴⁹. Zum anderen gab es die Ausstellung ‚Signale‘, die zuvor in der Kunsthalle Basel gezeigt wurde und durch das Entgegenkommen der Galerie Müller zustande kam¹⁵⁰. Neben den deutschen Künstlern Georg Karl Pfahler, Lothar Quinte und Thomas Lenk umfasste die Ausstellung auch internationale Künstler wie Al Held, Robin Denny, John Plumb, William Turnbull und Morris Louis. Anlässlich der Vernissage zur

¹⁴⁶ Vgl. AVZ Nr. 38.- Bilderrätsel und deformierte Meister. Zbigniew Makowski (Warschau) und Jiří Kolář (Prag) im studio f. In: SDZ vom 21. Mai 1965 (Jürgen Morschel).

¹⁴⁷ Vgl. AVZ Nr. 40.- Hinwendung zum gesellschaftlichen Engagement. Happening-Autor Wolf Vostell im studio f – Einführung von P.O. Chotjewitz. In: SDZ vom 1. Juni 1965 (ap).- Wolf Vostells „Partituren“ im studio f. Mit dem Rücken zur Kunst gemalt. In: SDZ vom 16. Juni 1965 (Jürgen Morschel).

¹⁴⁸ Vgl. William C. Seitz (Bearb.): The Responsive Eye. Ausstellungskatalog Museum of Modern Art New York/City Art Museum of St. Louis/Contemporary Art Council Of The Seattle Art Museum/Pasadena Art Museum/Baltimore Museum of Art. New York 1965.

¹⁴⁹ Vgl. AVZ Nr. 41.- „Psychische Gebrauchsgegenstände“ im studio f entspann sich eine lebhaft Diskussions über Op und Kinetik. In: SDZ vom 13. Juli 1965.- Op-art und Mat II im studio f: Objekte für das ästhetische Vergnügen. In: SDZ vom 24. Juli 1965 (Jürgen Morschel).

¹⁵⁰ Vgl. AVZ Nr. 42.- Welt der Signale. studio f dokumentiert neue Kunstrichtung – Morgen Vernissage. In: SDZ vom 11. Sept. 1965.- „Signale“ im studio f. Georg Karl Pfahler sprach gestern bei der Ausstellungs-eröffnung. In: SDZ vom 13. Sept. 1965.

Ausstellung von Günther Ueckers ‚Nagelbilder‘ 1966 führte Uecker zusammen mit dem Schriftsteller S.D. Sauerbier die Aktion ‚Telefonzeit/Nagelzeit‘ auf, die Gerd Winkler für seinen Fernsehfilm ‚Kunst ’66‘ festhielt¹⁵¹. Im folgenden Jahr zeigte das studio f eine der frühen Zusammenstellungen der ‚Computergrafik‘, die laut eines Zeitungsartikels den Rekordbesuch einer studio f-Vernissage brachte¹⁵². Auch ‚Die Bühne von Minks‘, ein großflächig im Garten des studio f eingerichtetes Schiller-Shakespeare-Environment des ehemaligen Ulmer Bühnenbildners Wilfried Minks, sorgte für großes mediales Interesse¹⁵³.

Für Otto Pienes Multimedia ‚New York - New York‘ im Jahr 1968¹⁵⁴ nutzte das studio f erstmals die Räume der ehemaligen Wielandgalerie in der Ulmer Stadtmitte, „weil so ein Ausstellungsbetrieb im Hause der Familie weiterhin nicht zuzumuten war [...]“¹⁵⁵ (Abb. 6). Trotzdem wurden bestimmte Veranstaltungen immer wieder im Sylvanerweg 34 ausgetragen. So zum Beispiel die Ensembleausstellung der Tübinger Künstler Lothar Jan Friedrich und Rolf Bodenseh¹⁵⁶ oder die Aktion ‚Instrumente für Prozesse – Objekte benutzen‘ (1968) von Franz Erhard Walther, bei der auch kleine Modelle der Land Art im Garten ausgestellt waren¹⁵⁷. Unter den Besuchern fand sich auch der Besitzer der kurzlebigen Fernsehgalerie Gerry Schum aus Köln, der anlässlich der Ausstellung zusammen mit Fried in der Volkshochschule einen Vortrag über Land Art organisiert hatte¹⁵⁸. Die 50. Ausstellung des studio f mit dem Titel ‚Querschnitt der modernen Kunst von Paul Klee bis Roy Lichtenstein‘ wurde 1968 in den Räumen des Ulmer Museums ausgetragen und zeigte in einer Art Rückschau die vergangenen Veranstaltungen des studio f auf¹⁵⁹. Die von der Presse hochgelobte Ausstellung umfasste größtenteils Werke aus der privaten Sammlung Frieds und wurde auch mit der documenta in Kassel verglichen, für die der Ulmer Museumsdirektor Herbert Pée im selben Jahr mitverantwortlich war¹⁶⁰:

¹⁵¹ Vgl. AVZ Nr. 43. Abb. 16.- Ein neues Freiheitsgefühl. Morgen Vernissage im studio f - Fernsehen ist dabei - Aufführung „Nagelzeit“. In: SDZ vom 16. April 1966 (Gerhard Kaiser).- Beim nächsten Ton ist es... „Nagelzeit“ von S. D. Sauerbier und Günther Uecker im studio f. In: SDZ vom 19. April 1966 (gk).

¹⁵² Vgl. AVZ Nr. 45.- Symbiose zwischen Künstler und Computer? Ausstellung „Computergrafik“ im studio f eröffnet - Rekordbesuch bei der Vernissage. In: SDZ vom 9. Mai 1967 (O.G.).

¹⁵³ Vgl. AVZ Nr. 46.- Szene frei für Minks. Ausstellungseröffnung im studio f - Bühnenbilder und Prospekte. In: SDZ vom 13. Juni 1967 (g.).- Der Räuber im Fliederbusch. Eine Ausstellung des Bühnenbildners Wilfried Minks in Ulm. In: FAZ vom 20. Juni 1967 (Siegfried Melchinger).- Ophelia im Flüssiggrab. Bühnenbildner Minks stellt im Ulmer „studio f“ aus. In: StN vom 24. Juni 1967 (Hans Fröhlich).- Minks oder die totale Bühne. Eine ungewöhnliche Ausstellung im Ulmer Studio F. In: SdZ vom 29. Juni 1967 (Peter M. Bode).

¹⁵⁴ Vgl. AVZ Nr. 47. Abb. 6.- Mitten in New York. Otto Pienes Multimedia-Environment im Podium Olgastraße. In: SDZ vom 30. März 1968 (bmG).

¹⁵⁵ Burkhard Meier-Grolmann: Kurt Fried mit der Kunst oder die Kunst mit Kurt Fried. In: K. F. Kurt Fried zu Ehren (wie Anm. 33) S. 37.

¹⁵⁶ Vgl. AVZ Nr. 48.- Farbflächen-Reliefs und kinetische Objekte. Zwei Tübinger Experimentatoren als Gäste im studio f. In: SDZ vom 30. Mai 1968 (hkk).

¹⁵⁷ Vgl. AVZ Nr. 51. Abb. 18 a-b.- Objekte benutzt man. Franz Erhard Walthers „Instrumente für Prozesse“ im studio f. In: SWP vom 15. Juli 1969 (tz).- Der Benutzer entdeckt sich selbst. Franz Erhard Walthers „Instrumente“ - Vernissage im studio f. In: SWP vom 18. Juli 1969 (-oh.).

¹⁵⁸ Vgl. Brief von Gerry Schum an Kurt Fried vom 16. Juli 1969. Privatbesitz der Familie Fried.

¹⁵⁹ Vgl. AVZ Nr. 49.- studio f im Museum Ulm (wie Anm. 1).- Dokumentation aktueller Kunst. Zur Ausstellung „studio f im Museum Ulm“. In: SDZ vom 24. Juli 1968 (Jürgen Morschel).- Meier-Grolman (wie Anm. 30) S. 56-61.

¹⁶⁰ Vgl. 4. documenta, Ausstellungskatalog Kassel Museum Fridericianum, Galerie an der Schönen Aussicht, Orangerie. 2 Bde. Kassel 1968.

„Und fast möchte man dieses Ulmer Double im gediegenen Miniaturformat mehr empfehlen als das Kassler Großunternehmen mit den op-artistischen Riesenschinken und aufwendigen Kunstmaschinen. Man wittert wohl auch ein bisschen Absicht der Korrektur. [...] In kluger Auswahl rollen die avantgardistischen Tendenzen vom abstrakten Expressionismus bis zu Hard-edge, Op- und Pop-Art ab, und besser als in Kassel kann man in Ulm differenzieren, die Spreu vom Weizen scheiden lernen“¹⁶¹.

Durch den Umzug der Galerie vom Privathaus in die Räume der Wielandgalerie hatte Fried nun auch die Möglichkeit mehr und vor allem größere Exponate und Rauminstallationen zu präsentieren. Er verwirklichte dies unter anderem 1969 mit der Mixed Media-Veranstaltung von Ferdinand Kriwet¹⁶², der schon 1964 seine ‚Sehtexte‘ im studio f präsentiert hatte¹⁶³. Es folgte eine Ausstellung von Ottmar Marks ‚Collagen aus Schülerarbeiten‘, die den Besucher interaktiv am Erscheinungsbild der Kunstwerke einbezog¹⁶⁴. Mit der Aktion der Südwest Presse ‚Das schönste Bild bei mir zu Haus‘ (1972) waren Ulmer Bürger dazu aufgerufen, ihr persönliches Lieblingsbild in die Galerie zu bringen, um so selbst zu entscheiden, was sie als ausstellungswürdig empfanden¹⁶⁵ (Abb. 7). Im selben Jahr veranstaltete Theodor Dentler als Leiter des Ulmer Westentaschentheaters zusammen mit dem studio f in Laupheim das Happening ‚Die Kunst liegt auf der Straße‘. Unter dem Motto „Eine Stadt wird zur Galerie“ wurden die Teilnehmer dazu animiert, ihr persönlich favorisiertes Motiv festzuhalten, indem sie verteilt über die ganze Stadt leere Bilderrahmen aufstellten¹⁶⁶.

Mit dem Ende der sechziger Jahre neigte sich auch die eigentliche Hochzeit des studio f dem Ende zu. Parallel mit der Schließung der Hochschule für Gestaltung im Jahr 1968, wodurch „die Stadt Ulm vom Range einer ‚geistigen Weltstadt‘ auf ihre ‚natürliche Größe‘ zurückgebracht [wurde]“¹⁶⁷, ließ auch die öffentliche Wirkung des studio f nach. In einem Zeitungsartikel von 1970 beklagte sich Fried anlässlich der Ausstellung des jungen Stuttgarter Plastikers Christoph Freimann¹⁶⁸ öffentlich über nachlassende Besucherzahlen:

„Vom Aufgeben bin ich wirklich nicht mehr weit entfernt. Nicht daß ich resignieren würde. Das würde es dem immer näher rückenden Ulmer Provinzialismus nur noch leichter machen. Aber wenn man erleben muß, daß z.B. eine Ausstellung, die der Förderung eines jungen württembergischen Künstlers,

¹⁶¹ Vgl. Kleine Documenta. Ausstellung „studio f“ im Ulmer Museum. In: StN vom 27. Aug. 1968 (Karl Diemer).

¹⁶² Vgl. AVZ Nr. 50 Abb. 19.- Kriwet und Mixed Media. In: SWP vom 3. Juli 1969 (bmg).

¹⁶³ Vgl. AVZ Nr. 31.- Man Ray und Ferdinand Kriwet im „studio f“. Experimente von gestern und heute. In: SDZ vom 25. April 1964 (Jürgen Morschel).

¹⁶⁴ Vgl. AVZ Nr. 52.- Kinder spielen mit Arbeiten von Kindern, SWP vom 24. Nov. 1969 (gk).

¹⁶⁵ Vgl. AVZ Nr. 59.- Aktion der Südwest Presse im studio f: Das schönste Bild bei mir zuhaus. In: SWP vom 30. April 1971 (at).

¹⁶⁶ Vgl. AVZ Nr. 63.- Kunst oder Narretei? Maler stellen in Laupheim leere Bilderrahmen auf. In: SWP vom 3. Mai 1972.- Die Kunstkritik der Zukunft? Eine Provinzstadt wird zur Freilichtgalerie. Laupheim erlebte mit dem Dentler-Happening „Die Kunst liegt auf der Straße“ Experimente am laufenden Band. In: SZ vom 9. Mai 1972 (ms.).

¹⁶⁷ Vgl. Zwei Künstler – von der HfG geprägt. Doppelausstellung im studio f: Rolf Glasmeier und Carlos Ramirez. In: SWP vom 26. Sept. 1977 (rs).

¹⁶⁸ Vgl. AVZ Nr. 54.- Dinge die wir Kunst nennen. Skulpturen von Christoph Freimann im studio f. In: SWP vom 29. Juni 1970.



Abb. 7 - Ausstellung „Das schönste Bild bei mir zuhaus“, studio f, Olgastraße 129, 1971.

nämlich des dreißigjährigen Christoph Freimann, gilt, keine hundert Besucher in die Galerie an der Olgastraße bringt. [...] Und das bei freiem Eintritt! Zugegeben, die bisherigen Ausstellungen waren weit besser, z. T. sogar hervorragend besucht. Aber es geht doch gerade um die Förderung junger Talente¹⁶⁹.

Seinen Befürchtungen konnte Fried schon mit der darauf folgenden Ausstellung ‚Lenk-Mack-Pfahler-Uecker: Biennale 70‘ entgegenwirken¹⁷⁰. Der große Erfolg dieser Ausstellung lässt sich darauf zurückführen, dass sich alle vier Künstler – im Gegensatz zu Freimann – mittlerweile einen internationalen Namen gemacht hatten und dem Ulmer Publikum durch ihre vorherigen Ausstellungen im studio f bekannt waren. Auch in der folgenden Zeit nahmen Plastiken und Objekte einen größeren Raum als bisher ein. 1971 nahm Fried die Holz- und Eisenplastiken Franz Bernhards zum Anlass¹⁷¹, um an ihnen den „aktuellen Objektbegriff“ zu diskutieren¹⁷². Auch die zusammen mit dem Ulmer Museum veranstalteten Ausstellungen von Ansgar Nierhoff (1971)¹⁷³ und die Stahlplastiken

¹⁶⁹ Das große Unbehagen - studio f: Manchmal ist man versucht aufzugeben... In: SWP vom 17. Juli 1970 (SZ).

¹⁷⁰ Vgl. AVZ Nr. 55.- In Venedig entstand spontan eine Konzeption. Studio f: Lenk-Mack-Pfahler-Uecker. In: SWP vom 21. Sept. 1970 (gh).

¹⁷¹ Vgl. AVZ Nr. 57.- Ausstellungseröffnung im studio f: Plastik von Franz Bernhard. Graphik von HM Erhardt. In: SWP vom 27. Feb. 1971.

¹⁷² Vgl. „Kunstereignisse“ im studio f: Muß die Plastik auf den Sockel? In: SWP vom 23. März 1971.

¹⁷³ Vgl. AVZ Nr. 58.- Mit Anti-Rock und Edelstahl. Eröffnung der Doppelausstellung Nierhoff-Dahmen im Ulmer Museum. In: SWP vom 2. Nov. 1971 (gh).

Erich Hausers (1972)¹⁷⁴ demonstrieren eine intensivere Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Bildhauerei. Nach einer Zusammenarbeit mit der Ulmer Volkshochschule, bei der das studio f kubanische Plakate im Einsteinhaus ausstellte¹⁷⁵, und der erwähnten Aktion ‚Das schönste Bild bei mir zuhaus‘ nahm Fried 1971 mit R. B. Kitaj erstmals einen Künstler ins Programm, der der amerikanischen Pop-Art nahe stand¹⁷⁶. Es folgte eine Werkpräsentation der Künstler ‚Dieter Krieg – Michael Schoenholtz – Stefan Wewerka – Gerd Winner‘, die das studio f begleitend zur Ausstellung ‚Magischer Realismus‘ im Ulmer Museum veranstaltete¹⁷⁷.

Betrachtet man die Ausstellungen der siebziger Jahre, so fällt auf, dass sich Fried zwar bemühte, viele junge Künstler zu präsentieren, sich aber im Vergleich zu den Jahren davor weniger Namen darunter finden, die heutzutage tatsächlich von internationaler Bedeutung sind. Zudem zeigt sich eine zunehmende Tendenz zu eher regionalen Künstlern (Christoph Freimann, Hans Baschang, Hans-Dieter Schaal, Friedemann Stockhausen, Helmut Fink, E. G. Willikens)¹⁷⁸. Auch der Rückgriff auf schon zuvor im studio f vertretene Künstler nahm zu. Neben den Künstlern Mavignier (1970), *Lenk – Mack – Pfahler – Uecker* (1970), Hauser (1972), Oehm (1977) und Bill (1978)¹⁷⁹ wurde 1975 auch erneut eine Zusammenstellung der Computergrafik präsentiert¹⁸⁰, mit der eine Entwicklung gegenüber der Ausstellung von 1965 aufgezeigt werden konnte¹⁸¹. Mit Paul Flora widmete sich das studio f 1973 erstmals auch der Karikatur¹⁸² und führte dies im folgenden Jahr gleich mit zwei Ausstellungen (Ronald Searle, Tomi Ungerer)¹⁸³ weiter. Die Räumlichkeit der Galerie wurde mit den großen Objekten des Japaners Tomitaro Nachi¹⁸⁴ und den grobmaschigen Anti-Tapisserien von Wojciech Sadley aus Polen¹⁸⁵ voll ausgenützt. Mit Arnulf Rainer und Walter Pichler¹⁸⁶

¹⁷⁴ Vgl. AVZ Nr. 64.- Erich Hauser im Ulmer studio f. Mit Kopf und Hinterteil. In: SWP vom 3. Juni 1972 (Reinhold Wurster).- Plastik von einer neuen direkten Erfahrbarkeit. Wiederbegegnung mit Erich Hauser im „studio f“. In: SchwZ vom 10. Juni 1972 (Kr.).

¹⁷⁵ Vgl. AVZ Nr. 56.- Kunst der Revolution. Plakate aus Kuba – Ausstellung im Einsteinhaus. In: SWP vom 30. Jan. 1971.

¹⁷⁶ Vgl. AVZ Nr. 60.- Ausstellung im studio f. Die Buch-Kunst des R.B. Kitaj. In: SWP vom 21. Okt. 1971 (at.).

¹⁷⁷ Vgl. AVZ Nr. 62.- studio f ergänzt Museum: Jahrgang 1928-1937. Vier deutsche Realisten in der Galerie an der Olgastraße. In: SWP vom 21. April 1972.- Experimente mit einem malerischen Illusionismus. Vier Künstler, die auf dinghafte Effektivität hinarbeiten – Ausstellung im „studio f“. In: SchwZ vom 29. April 1972 (Herbert Karl Kraft).

¹⁷⁸ Vgl. AVZ Nr. 54, Nr. 61, Nr. 65, Nr. 69, Nr. 75.

¹⁷⁹ Vgl. AVZ Nr. 53, Nr. 55, Nr. 64, Nr. 88, Nr. 93.

¹⁸⁰ Vgl. AVZ Nr. 77.- Farbe war vor zehn Jahren noch ein Problem. Die Entwicklung der Computergrafik – Eine Ausstellung im studio f. In: SWP vom 13. Feb. 1975 (bmg.).- Bildfelder aus programmierten Strukturen. „Computergraphik“ im studio f – eine Zusammenarbeit mit dem Rechenzentrum der Universität Ulm. In: SchwZ vom 14. März 1975 (hfr).

¹⁸¹ Vgl. AVZ Nr. 45.

¹⁸² Vgl. AVZ Nr. 67.- Gestrichelte Rufe: „Daniel, wo bist du?“ Zeichnungen von Paul Flora im Ulmer „studio f“. In: SWP vom 13. März 1973 (Reinhold Wurster).- Mit Ingrim, Spott und Wehmut zeichnender Individualist. Das „studio f“ stellt Paul Flora in der Galerie Olgastraße 129 aus. In: SWZ vom 21. März 1973 (Herbert Karl Kraft).

¹⁸³ Vgl. AVZ Nr. 72 und Nr. 74.

¹⁸⁴ Vgl. AVZ Nr. 70.- Tomitaro Nachi: Wohltuende Harmonie. In: SWP vom 8. Okt. 1973 (rs).

¹⁸⁵ Vgl. AVZ Nr. 71.- Premiere im studio f: Textile Strukturen aus Polen. In: SWP vom 17. Nov. 1973.

¹⁸⁶ Vgl. AVZ Nr. 73.- Österreichische Avantgarde im studio f: Pichler und Rainer. In: SWP vom 23. Feb. 1974 (at.).- Junge Kunst zwischen Ritual und Kult. Arnulf Rainer und Walter Pichler im Ulmer studio f. In: SWP vom 6. März 1974 (Reinhold Wurster).

zeigte das studio f zwei Avantgardenkünstler aus dem Kreis um Monsignore Mauer und seiner Nächste St. Stephans Galerie in Wien, aus dem zuvor schon Markus Prachensky und Gerhard Rühm im studio f vertreten waren¹⁸⁷. 1975 präsentierte Wil Frenken seine „Umgebungsdrucke“ – holzschnittähnliche Tuchdrucke von Alltagsgegenständen wie Stühlen, Büchern und anderem¹⁸⁸. Nach Architekturmodellen für das Stadtprojekt ‚Ulm neu‘¹⁸⁹ und den „Notice Boards“ des Engländers Richard Hartwell¹⁹⁰ wurden 1977 mit der Ausstellung ‚Carlos Cuenca-Ramirez – Rolf Glasmeier‘ erneut zwei Künstler gezeigt, die der HfG nahe standen. Beide beschäftigten sich mit seriellen Objekten, die der Betrachter verändern konnte¹⁹¹. Mit Arthur Stoll¹⁹² wählte Fried einen ehemaligen Schüler der Akademie Karlsruhe, der unter anderem bei Horst Antes, Emil Schuhmacher und Franz Bernhard studiert hatte, die selbst alle im studio f ausgestellt hatten¹⁹³. In Zusammenhang mit dem städtischen Ankauf dreier Bildsäulen von Max Bill für das Universitätsgelände in Ulm widmete Fried dem Schweizer 1978 zum wiederholten Mal eine Ausstellung, die sich diesmal auf grafische Serien konzentrierte¹⁹⁴. Auch Dieter Krieg, der schon 1972 in der Ausstellung ‚Jahrgang 1928-1937‘¹⁹⁵ im studio f ausgestellt hatte und für die Biennale in Venedig desselben Jahres vorgeschlagen worden war, zeigte 1978 in einer Einzelausstellung seine großformatigen Bilder¹⁹⁶. Unter dem Titel ‚Außenseiter im studio f‘ wurden im selben Jahr Bilder und Zeichnungen von A. R. Penck, Grafiken von Michael Buthe, Kupferstiche Hans Bellmers und Rayographien Man Rays nebeneinander gestellt¹⁹⁷. Im Jahr 1979 sorgte die riesige Rauminstallation ‚Pavillon der Elemente‘ der Architektengruppe Haus-Rucker-Co für Aufsehen¹⁹⁸. Fried nahm 1980 den Ankauf der Stadt Ulm von Ulrich Rückriems ‚Anröchter Dolomit‘ zum Anlass, um neben Zeichnungen auch dessen gespaltene

¹⁸⁷ Vgl. AVZ Nr. 20-21.

¹⁸⁸ Vgl. AVZ Nr. 79.- Spuren der Dinge. Wil Frenkens Abdrucke im Ulmer studio f. In: SWP vom 16. Mai 1975 (Reinhold Wurster).

¹⁸⁹ Vgl. AVZ Nr. 84.- Überfülltes studio f bei „Ulm neu“. In: SWP vom 29. März 1976.- Utopien, doch beachtlicher realer Kern. Ausstellung „Ulm neu“ im studio f ironisiert nicht nur – Viel Bedenkenswertes. In: SchwZ vom 15. Mai 1976 (Herbert Karl Kraft).

¹⁹⁰ Vgl. AVZ Nr. 86.- Hartwells Zeichen im studio f. In: SWP vom 11. Okt. 1976 (rs).- Hartwells kommunikative Kunst. Ausgestellt im studio f – Signale der Medien. In: SchwZ vom 14. Okt. 1976 (W.A.).

¹⁹¹ Vgl. AVZ Nr. 91.- Zwei Künstler – von der HfG geprägt. Doppelausstellung im studio f: Rolf Glasmeier und Carlos Ramirez. In: SWP vom 26. Sept. 1977 (rs).- Veränderung als Zustand. C.C. Ramirez und Rolf Glasmeier im Ulmer studio f. In: SWP vom 7. Okt. 1977 (Reinhold Wurster).

¹⁹² Vgl. AVZ Nr. 92.- Blöße unter hüllender Haut. Studio f mit Objekten und Zeichnungen von Arthur Stoll. In: SchwZ vom 24. Nov. 1977 (ka).- Magie des Machens. Arthur Stolls Objekte im studio f. In: SWP vom 29. Nov. 1977 (Reinhold Wurster).

¹⁹³ Vgl. AVZ Nr. 15, Nr. 57, Nr. 90.

¹⁹⁴ Vgl. AVZ 93.- Graphik-Ausstellung in der Galerie an der Olgastraße. Max Bill morgen im studio f. In: SWP vom 28. Jan. 1978 (at).- Drei Stelen wie die Schwurfinger einer Hand. Im studio f: Graphikserien von Max Bill. In: SWP vom 30. Jan. 1978 (rs).

¹⁹⁵ Vgl. AVZ Nr. 62.

¹⁹⁶ Vgl. AVZ Nr. 94.- Ausbruch aus allen Tendenzen. Neue Malerei von Dieter Krieg im Ulmer studio f. In: SWP vom 31. März 1978 (Reinhold Wurster).

¹⁹⁷ Vgl. AVZ Nr. 95.- „Jedes Bild ist eine Art Reise.“ Außenseiter im studio f: Penck, Buthe, Bellmer, Ray. In: SWP vom 24. Mai 1978 (Reinhold Wurster).

¹⁹⁸ Vgl. AVZ Nr. 100.- Die Haus-Rucker-Co in der Ulmer Galerie an der Olgastraße: Großbaustelle studio f. In: SWP vom 13. März 1979 (bmg).- Ein Raum als Denkanstoß. Zwei Ausstellungen der Architektengruppe Haus-Rucker-Co. In: SchwZ vom 22. März 1979 (C. Bernd Sucher).

Dolomitsteine dem Publikum näher zu bringen¹⁹⁹. Mit dem Thema ‚architektonische Situationen‘ setzte sich 1980 Hans Dieter Schaal in seinen Zeichnungen und Objekten auseinander²⁰⁰. Mit der Ausstellung ‚KF's Geburtstagsmappe‘ im März 1981, an der sich 26 Künstler beteiligten, die alle früher schon einmal im studio f ausgestellt hatten, sollte Kurt Fried zu seinem 75. Geburtstag geehrt werden²⁰¹. Wenige Tage vor seinem Geburtstag verstarb Kurt Fried jedoch an den Folgen einer langjährigen Krankheit²⁰².

In der anschließenden Zeit führte Frieds Mitarbeiter Burkhard Meier-Grolman das studio f in alleiniger Verantwortung und im Sinne Frieds bis zur Schließung der Galerie im Jahr 1985 weiter. Neben der ersten deutschen Einzelausstellung des Engländers William Pownall²⁰³ präsentierte Meier-Grolman auch zusammen mit Bildern von Reimund Girke und Thomas Kaminski die große Stahlplastik ‚Quadrant/ Encirclet‘ von James Reineking²⁰⁴. Mit Martin Kippenbergers ‚Fiffen, Faufen und Ferfaufen‘ (1982)²⁰⁵ wurde ein Künstler gewählt, „der die gegenwärtigen Strömungen der heftigen Malerei selbst mitinitiiert hat und heute zum Kreis der Berliner und Kölner Spontanmaler gezählt wird [...]“²⁰⁶. Nach Kurt Benning multimedialen Arbeiten aus den Jahren 1982/83 (u. a. Objekte aus Tauwerk, Bilder, Fotoserien und Bodenobjekten)²⁰⁷ zeigte das studio f 1983 auch eine große Werkschau mit Fotoarbeiten von Günther Förg²⁰⁸. In einer großen Sammelausstellung wurden im Frühjahr 1984 Arbeiten auf Papier von 12 Künstlern zusammengestellt (u. a. Raimund Girke, James Reineking und Jan J. Schoonhoven) und damit die ‚Ungleichheit des Ähnlichen in der Kunst‘ thematisiert²⁰⁹.

¹⁹⁹ Vgl. AVZ Nr. 107.- Neuerungen in Stein und Eisen. Arbeiten Ulrich Rückriems im studio f vor gestellt. In: NUZ vom 30. Juni 1980 (Heide von Preussen).- Das Einfache erscheint schwierig. Multiples und Zeichnungen von Ulrich Rückriem im Ulmer studio f. In: SWP vom 18. Juli 1980 (Reinhold Wurster).- Kurt Frieds Grabstein auf dem neuen Friedhof in Ulm besteht ebenfalls aus einem Dolomit von Ulrich Rückriem.

²⁰⁰ Vgl. AVZ Nr. 109.- Freitagabend Eröffnung im studio f mit Strohhäuser und Holzhaus: Die röhrenden Hirsche im Wohnzimmer. In: SWP vom 5. Nov. 1980 (bmg).

²⁰¹ Vgl. AVZ Nr. 111.- Geburtstagsmappe für K.F. im studio f. In: SWP vom 6. März 1981 (at).- Eine Fülle von Erinnerung. K.F.'s Geburtstagsmappe wird im studio f gezeigt. In: SWP vom 10. März 1981 (rs).- Sinnvolles für einen Sammler? Eine Mappe für Kurt Fried im Studio F. In: StZ vom 26. März 1981 (Günther Wirth).

²⁰² Vgl. Kämpferischer Publizist und wagemutiger Mäzen. Kurt Fried prägte entscheidend die Ulmer Kulturszene. In: SWP vom 24. März 1981. (Gerhard Kaiser).- Gerhard Kaiser: Abschied von Kurt Fried. In: Ulmer Forum 56 (1981) S. 10.- Inge Fried/ Ulmer Museum (Hg.): Trauerfeier für Kurt Fried. Ulm 1981.

²⁰³ Vgl. AVZ Nr. 112.- Pownalls Bilder im studio f. In: SWP vom 4. April 1981 (at).- Es ist der Dreiklang von Land, Meer, Himmel, Collagen und Bilder von William Pownall im Ulmer studio f. In: SWP vom 14. April 1981 (Reinhold Wurster).- A letter from Hydra: Poems by Francesca Meks Taylor, Pictures and Collages by William Pownall, Edition anlässlich der Studio f Ausstellung, Stuttgart 1981.

²⁰⁴ Vgl. AVZ Nr. 113.- Heute Abend um 20 Uhr: Stahlstück im studio f. In: SWP vom 8. Mai 1981 (bmg).- Neue Ausstellung im studio f: Farbe mehr und mehr überdeckt. In: SWP vom 12. Mai 1981 (rs).

²⁰⁵ Vgl. AVZ Nr. 121.- Sein Stil richtet sich nach den Einfällen. Kippenberger-Ausstellung im studio f mit dem Titel „Fiffen, Faufen und Ferfaufen“. In: SchwZ vom 4. Nov. 1982 (gv).- Nur kesse Purzelbäume querbeet? Bilder von Kippenberger im Ulmer studio f – „Fiffen, Faufen und Ferfaufen“. In: SWP vom 16. Nov. 1982 (Reinhold Wurster).- Der Kippenberger „Das Leben ist hart und ungerecht“ (wie Anm. 29).

²⁰⁶ Vom Fiffen und vom Faufen. In: SWP vom 27. Okt. 1982 (at).

²⁰⁷ Vgl. AVZ Nr. 122.- Eine Verbildlichung von Kraftströmen. Ausstellung mit Arbeiten des Multimedia-Künstlers Kurt Benning im Ulmer studio f. In: SchwZ vom 23. Feb. 1983 (ess).- Zeichen mit dem Mond. Neue Arbeiten von Kurt Benning im Ulmer studio f. In: SWP vom 23. Feb. 1983 (Reinhold Wurster).

²⁰⁸ Vgl. AVZ Nr. 123.- studio f zeigt Günther Förg. In: SWP vom 3. Sept. 1983 (at).- Günther Förg – studio f Ulm. Privates wird vorgezeigt. In: SWP vom 10. Sept. 1983 (at).

²⁰⁹ Vgl. AVZ Nr. 125.- Oft sehr ähnlich, aber nie identisch. Zwölf „analytische“ Künstler präsentieren „Arbeiten auf Papier“ im studio f. In: SchwZ vom 8. Feb. 1984 (Gunther Volz).- Über die Ulmer Lehrschau

Bedingt durch die Auflage der Stadt Ulm, die jegliche Eingriffe in das denkmalgeschützte Jugendstilgebäude der ehemaligen Wielandgalerie und somit auch das Anbringen von Wandbefestigungen für Bilder untersagte, sah sich Meier-Grolman gezwungen im Sommer 1985 den Betrieb in der Galerie einzustellen²¹⁰. Mit der abschließenden Doppelveranstaltung unter dem Motto „Junge neue Skulptur“, in der Farbstele von Karlheinz Bux und amorphe Bodenplastiken aus Bronze von Anton Himstedt gezeigt wurden²¹¹, endete die 26-jährige Ausstellungstätigkeit des studio f und – nach Meier-Grolman – das Wagnis, „das Risiko einzugehen, noch unbekanntes als auch ungewohntes, ja vielleicht auch deshalb unbequeme und schwer zugängliche Kunst unserer Tage vorzuführen [...]“²¹².

3 Das studio f im Kontext der sechziger Jahre

„Ich stelle die Künstler in Ulm vor. Die erste Ausstellung eines Künstlers mache immer ich hier“²¹³, soll Kurt Fried einmal selbstbewusst verkündet haben. Dass im Vergleich zum Ulmer Museum und zum städtischen Kunstverein das studio f die progressiveren und avantgardistischeren Ausstellungen in Ulm veranstaltete, ist unumstritten. Ungeklärt bleibt hingegen, welche Rolle das studio f im allgemeinen Kunstkontext einnahm bzw. inwiefern hier die zeitgenössischen Kunstentwicklungen repräsentiert wurden.

Wie der Abriss der Ausstellungsgeschichte zeigt, präsentierte das studio f vor allem in seiner Anfangszeit Künstler, die aus heutiger Sicht entscheidenden Einfluss auf die damalige Kunstentwicklung hatten. Aus diesem Grund beschränkt sich die folgende Untersuchung auf die Tätigkeit des studio f in den Jahren 1959 bis 1969. Der zeitliche Rahmen ergibt sich zudem durch den 1969 vollzogenen Umzug vom Wohnhaus in die ehemalige Wielandgalerie der Südwest Presse, durch den das studio f seinen spezifisch privaten Charakter einbüßte²¹⁴.

3.1 Die Erweiterung des Kunstbegriffs und die Aktivierung des Betrachters

Als das „Jahrzehnt der Innovationen“²¹⁵ bezeichnete Laszlo Glozer die sechziger Jahre, und in der Tat erfuhr die Kunst in dieser Zeit eine radikale Veränderung, die aus der allgemeinen Abkehr vom vorherrschenden gestisch-abstrakten Stil der fünfziger Jahre resultierte. Wie nie zuvor begannen sich die Künstler intensiv mit der Erweiterung bzw. der Überwindung des konventionellen

von der Ungleichheit des Ähnlichen. „Nicht immer dasselbe“ – eine Ausstellung im studio f zeigt Arbeiten auf Papier. In: SWP vom 15. Feb. 1984 (Reinhold Wurster).

²¹⁰ Für diesen Hinweis danke ich Burkhard Meier-Grolman.

²¹¹ Vgl. AVZ Nr. 131-132.- Elf schlanke Stelen im Jugendstilraum. Werke von Karlheinz Bux im Ulmer studio f. In: SWP vom 28. Juni 1985 (Reinhold Wurster).- Erst Farbstele, dann Bodenskulptur. Nach Karlheinz Bux kommt Anton Himstedt ins studio f. In: SWP vom 6. Juli 1985 (bmg).- Vom „Unendlichen im Endlichen“: Die amorphe Welt des Anton Himstedt im studio f. In: NUZ vom 10. Juli 1985 (Thomas Mauch).

²¹² Burkhard Meier-Grolman: Das studio f, wie es kam und was es ist. In: Kunst nach 1945. Stiftung Sammlung Kurt Fried (Kataloge des Ulmer Museums 8) (wie Anm. 32) S. XXIX.

²¹³ Vgl. Franz Bernhard: Erinnerungen an Kurt Fried. In: K. F. Kurt Fried zu Ehren (wie Anm. 33) S. 87.

²¹⁴ Für diesen Hinweis danke ich Ingeborg Fried.

²¹⁵ Glozer (wie Anm. 13) S. 235.

Kunstbegriffs auseinanderzusetzen und ihrer Forderung nach einer Entmystifizierung der Kunst nachzukommen, die eine zunehmende Annäherung von Kunst und Leben beinhaltete²¹⁶. Dies äußerte sich nicht nur in der Aufhebung klassischer Gattungsfragen, der Verwendung von Materialien aus den Bereichen des Alltags und der Technik, sondern auch in der zunehmenden Einbeziehung bzw. Aktivierung des Betrachters. Dem Betrachter wurde jetzt eine völlig neue Bedeutung zugemessen, die ihn aus der passiven Rezeption löste und ihn zum aktiven Teil des Kunstwerks werden ließ²¹⁷. Die Aktivierung des Betrachters konnte dabei von einer rein visuellen Perzeption bis hin zur physischen Aktivität reichen. Zugleich korrelierte die Hinwendung zum Betrachter mit der Zurücknahme der einzelnen Künstlerpersönlichkeit und des individuellen Stils²¹⁸.

Auch am Beispiel vieler studio f-Veranstaltungen der sechziger Jahre lässt sich dieser „Ausstieg aus dem Bild“²¹⁹ feststellen, der mit einer besonderen Hinwendung zum Betrachter einhergeht. Der Kunstkritiker Jürgen Morschel sieht ebenfalls in der Betrachteraktivierung ein wesentliches Merkmal des studio f:

„Ein zentraler Gedanke jener neuen Kunst, die im studio f ihren frühen Ort fand, war die „Aktivierung“ des Betrachters, formuliert in Werken, die den Betrachter zum Teilnehmer, Mitwirkenden am Bild oder Objekt als nichtabgeschlossenen Prozeß machen“²²⁰.

Unter dem Aspekt der Erweiterung des Kunstbegriffs und der Betrachteraktivierung wird im Folgenden die Tätigkeit des studio f anhand von drei exemplarischen künstlerischen Tendenzen näher untersucht und in den allgemeinen Kunstkontext gestellt.

3.1.1 Konkretion – Die Überwindung des traditionellen Bildes

Schon mit der Eröffnungsausstellung des studio f, in der jüngste Werke von Max Bill gezeigt wurden, kündigte sich eine Tendenz zur ungegenständlich-objektiven Kunst an, der das studio f insbesondere in den sechziger Jahren intensiv nachging. Bereits in der älteren konkreten Kunst, die neben Max Bill²²¹ auch mit Josef Albers²²², Friedrich Vordemberge-Gildewart²²³ und Antonio

²¹⁶ Vgl. Jürgen Schilling: Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation. Luzern u. a. 1978. S. 7f.

²¹⁷ Vgl. Martin Damus: Funktionen der Bildenden Kunst im Spätkapitalismus. Untersucht anhand der »avantgardistischen« Kunst der sechziger Jahre. Frankfurt a. M. 1973. S. 103f.

²¹⁸ Vgl. *ebda.*

²¹⁹ Vgl. Glozer (wie Anm. 13) S. 234f.

²²⁰ Jürgen Morschel: Am Beginn einer neuen Kunst. Kurt Fried und das studio f. In: K. F. Kurt Fried zu Ehren (wie Anm. 33) S. 25.

²²¹ Vgl. AVZ Nr. 1, Nr. 15, Nr. 24, Nr. 41, Nr. 93.- Zu Bill vgl. Max Bill. Ausstellungskatalog Ulm (wie Anm. 100).- Eduard Hüttinger (Hg.): Max Bill. Skulpturen-Gemälde-Graphik. Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt. Stuttgart 1987.- Max Bill. Ausstellungskatalog Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen. Stuttgart 1990.- max bill. maler, bildhauer, architekt, designer (wie Anm. 88).

²²² Josef Albers hatte keine Einzelausstellung im studio f, war aber in zwei Sammelausstellungen mit Werken vertreten. Vgl. AVZ Nr. 15 und Nr. 41.- Zu Albers vgl. Stadt Bottrop (Hg.): Josef Albers. Bibliographie. Bottrop 1983.- Josef Albers. Werke auf Papier. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bonn/Staatliches Museum Schwerin/Stiftung Bauhaus Dessau/Ulmer Museum. Köln 1998.- Josef Albers: Interaction of Color. Revised and Expanded Edition, New Haven u. a. 2006 (1963).

²²³ Vgl. AVZ Nr. 16 und Nr. 40.- Zu Vordemberge-Gildewart vgl. Dietrich Helms (Hg.): Vordemberge-Gildewart. The complete works. München 1990.

Calderara²²⁴ im studio f vertreten war, wurde auf jeglichen Gegenstandsbezug und Bildinhalt verzichtet und mittels der Geometrie zu einer objektiven Formsprache gefunden:²²⁵

„Konkrete Gestaltung ist jene Gestaltung, welche aus ihren eigenen Mitteln und Gesetzen entsteht, ohne diese aus äußeren Naturerscheinungen abzuleiten oder entlehnen zu müssen. Die optische Gestaltung beruht somit auf Farbe, Form, Raum, Licht und Bewegung“²²⁶.

Während die Werke der konkreten Kunst noch den klassischen Gestaltungsmitteln der Malerei wie Farbe, Komposition und Zweidimensionalität verpflichtet blieben, verfolgte das studio f insbesondere die neuen Entwicklungen der ungegenständlichen Kunst, die sich zwar häufig der konkreten Formsprache bedienten, sich jedoch immer mehr von der traditionellen Malerei entfernten. Die Auseinandersetzung mit Farbe und Komposition wich bei den im studio f vertretenen Künstlern wie Klaus Staudt, Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, Abraham Palatnik oder den Gruppen T und Enne Themen wie Raster, Struktur, Licht, Raum und Bewegung. Anstelle der Leinwand trat zunehmend das dreidimensionale Objekt, das aus modernen Materialien der Industrie und Technik wie Aluminium oder Plexiglas hergestellt wurde.

Die gemeinsame Grundlage der Künstler bildete die Verwendung einer ungegenständlich-objektiven Formsprache, durch die jeglicher Gegenstandsbezug, jegliche künstlerische Handschrift und jegliche Emotionalität vermieden werden sollte. Folglich distanzierte sich der einzelne Künstler immer mehr von seinem Werk. Mit diesem Aspekt begründete auch Uli Pohl seine Materialwahl²²⁷ (Abb. 8):

„die Anonymität des Materials Plexiglas und seiner Verarbeitungstechnik gestattet Strukturen und Ordnungen, aus denen meine Subjektivität eliminiert wird“²²⁸.

Nicht mehr der einzelne Künstler stand im Vordergrund – ein typisches Phänomen ist hierfür auch die Gruppenbildung²²⁹ – sondern das autonome Kunstwerk, das so direkt und ohne Umschweife auf das Auge des Betrachters wirken und

²²⁴ Vgl. AVZ Nr. 9.- Zu Calderara vgl. Jens Christian *Jensen* (Hg.): Der Maler Antonio Calderara. Freunde, Einflüsse, Anregungen. Ausstellungskatalog Kunsthalle Kiel/Schleswig-Holsteinischer Kunstverein. Kiel 1982.- Peter *Wiench*: Über Antonio Calderara. Poesie der stillen Lichträume. In: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst Heft 10 (1997) S. 3-11.- Annette *Wittboldt*: Figuration-Abstraktion-Konstruktion. Das Werk Antonio Calderaras. Diss. Universität Kiel 1994 (Studien zur Kunstgeschichte 118). Hildesheim u. a. 1998.

²²⁵ Zur Konkreten Kunst vgl. u. a. Willy *Rotzler*: Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute. Zürich 1977.- Willy *Rotzler*: Annäherung an das Konkrete. In: Brigitte *Reinhardt* (Hg.): Konkrete Kunst. Die Sammlung Gomringer. Ausstellungskatalog Ulmer Museum. Ulm 1990. S. 17-24.

²²⁶ Max *Bill* 1936. Zit. nach: Stiftung-Sammlung-Kurt Fried (wie Anm. 32) S. 33.

²²⁷ Zu Uli Pohl vgl. Brigitte *Kühn*: Uli Pohl. Werkverzeichnis 1955-2000. Skulptur. Zeichnung. Druckgrafik. Projekte. Ulm 2004.

²²⁸ Uli Pohl. Zit. nach: Die Neuen Tendenzen (wie Anm. 133) S. 39.

²²⁹ Vgl. Volker W. *Feierabend*/ Marco *Meneguzzo* u. a. (Hg.): Luce, movimento & programmazione. Kinetische Kunst aus Italien. Ausstellungskatalog Ulmer Museum/Städtische Kunsthalle Mannheim/Städtisches Museum Gelsenkirchen/Stadtgalerie Kiel/Staatliches Museum Schwerin/Alpen-Adria-Galerie Klagenfurt. Mailand 2001. S. 19-20.- Vgl. auch das Manifest der Gruppe N (enne). Abgedruckt *ebda.*, S. 239: „sie lehnen das Individuum als bestimmtes Element der Geschichte der Machbarkeiterfahrungen und jeder Perfektion, die nicht aus einem unschädlichen Bedürfnis von ‚Regularität‘ erwächst, ab“.



Abb. 8 - Uli Pohl,
px 186 4/63, 1963,
Acrylglas, Metallstab,
Aluminiumsockelplatte.
Stiftung Sammlung
Kurt Fried,
Ulmer Museum.

dessen visuelle Wahrnehmung aktivieren kann. „Im Grunde ist kaum noch das Kunstwerk selbst die Hauptsache, sondern seine Wirkung auf den Betrachter“²³⁰. Damit unterscheiden sich die Werke deutlich von der älteren konkret-konstruktivistischen Kunst, zu der zwar – wie Carina Türri feststellte – eine formale, aber keine inhaltliche Ähnlichkeit besteht, da sich die konkrete Kunst mit „der Überprüfung der künstlerischen Mittel“ beschäftigt, während sich die so genannte Op-Art

„vom Problem der bildnerischen Prozesse selbst bereits wieder fort [wendet] und [...] sich der dort erkundeten abstrakten, geometrischen und konkreten Mittel zur experimentellen Erforschung des menschlichen Sehens auf der Basis einer gezielten visuellen Irritation [bedient], die nicht nur jede Konsolidierung der gestalthaften und also psychologischen Wahrnehmung verhindert, sondern auch und vor allem auf physiologische Reaktion der Sehvorgänge zielt“²³¹.

Die Bezeichnung Op-Art, die erstmals 1964 vom Time Magazin analog zur Pop-Art verwendet wurde²³², lässt sich nur schwer eingrenzen und umfasst häufig auch jene Kunst, die gerne unter den Schlagwörtern Monochromie, Kinetik oder Post Painterly Abstraction subsumiert wird²³³. Bevor sich der Begriff Mitte der sechziger Jahre durchsetzen konnte, formierten sich bereits seit 1961 internationale Künstler, die unter dem Titel ‚Neue Tendenzen‘ in ver-

²³⁰ Horst Richter: Malerei der sechziger Jahre. Köln 1990. S. 20.

²³¹ Vgl. Karina Türri: Op Art. Stil, Ornament oder Experiment? Berlin 1986. S. 11.

²³² Vgl. *ebda.*, S. 30.- Richter (wie Anm. 230) S. 20.

²³³ Vgl. Juliane Rob: Deutsche Kunst seit 1960. Malerei, Collage, Op-Art, Graphik. München 1974. S. 147-165.- Ingo F. Walther (Hg.): Kunst des 20. Jahrhunderts. Malerei, Skulptur und Objekte, Neue Medien, Fotografie. 2 Bde. Köln 2005. S. 344f. - Der Versuch einer genauen Definition der Op-Art findet sich bei Türri (wie Anm. 231).



Abb. 9 - Max Bill, Roter Akzent,
1959, Ölfarbe auf Leinwand.
Stiftung Sammlung Kurt Fried,
Ulmer Museum.

schiedenen europäischen Städten zusammen ausstellten²³⁴. Nach Hoffmann vereinten diese Ausstellungen „fast alle Künstler und Künstlergruppen, die sich in den sechziger Jahren mit auf Struktur und Raster basierender Kunst, Lichtkunst, kinetischer Kunst und Op Art beschäftigten“²³⁵. Trotz der unterschiedlichen Werke sieht auch Matko Meštrović, der an der Organisation der ‚Neuen Tendenzen‘-Ausstellungen beteiligt war, das gemeinsame Anliegen der Künstler darin, das Kunstwerk durch Konkretion von einer werkimmanenten Aussage zu befreien, um so den Betrachter zu autorisieren:

„[...] die Problematik der Kunst konzentrierte sich nicht auf die Fragen nach dem Kunstwerk allein, sondern auf plastisch-visuelle Forschungen mit dem Ziel, objektive psychophysische Grundlagen der plastischen Phänomene und der visuellen Wahrnehmung aufzustellen, und damit von vornherein jede Möglichkeit eines Eindringens von Subjektivismus, Individualismus und der Romantik auszuschließen, mit denen alle herkömmlichen Ästhetiken belastet sind“²³⁶.

Viele der Künstler, die sich an den Ausstellungen der Neuen Tendenzen beteiligten und die sich intensiv mit der visuellen Wirkung auf den Betrachter auseinandersetzten, waren ebenso im studio f vertreten (Abb. 9 und 10). Bereits im ersten Ausstellungsjahr 1959 zeigte das studio f Arbeiten von Almir Mavignier, die eine Intensivierung der optischen Farbwirkung aufwiesen. Mavignier hatte bereits während seiner Zeit an der HfG (1954-1958) begonnen – ähnlich wie

²³⁴ Trotz intensiver Recherche konnte der Katalog zur ersten Ausstellung der Neuen Tendenzen 1961 in Zagreb nicht ausfindig gemacht werden. Vgl. stattdessen: Neue Tendenzen. Ausstellungskatalog Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich. Opladen 1964.- Die Neuen Tendenzen (wie Anm. 133).

²³⁵ Einführung von Tobias Hoffmann. In: Die Neuen Tendenzen (wie Anm. 133) S. 15.

²³⁶ Matko Meštrović: Neue Tendenzen (1964). In: Büscher (wie Anm. 96) S. 291.

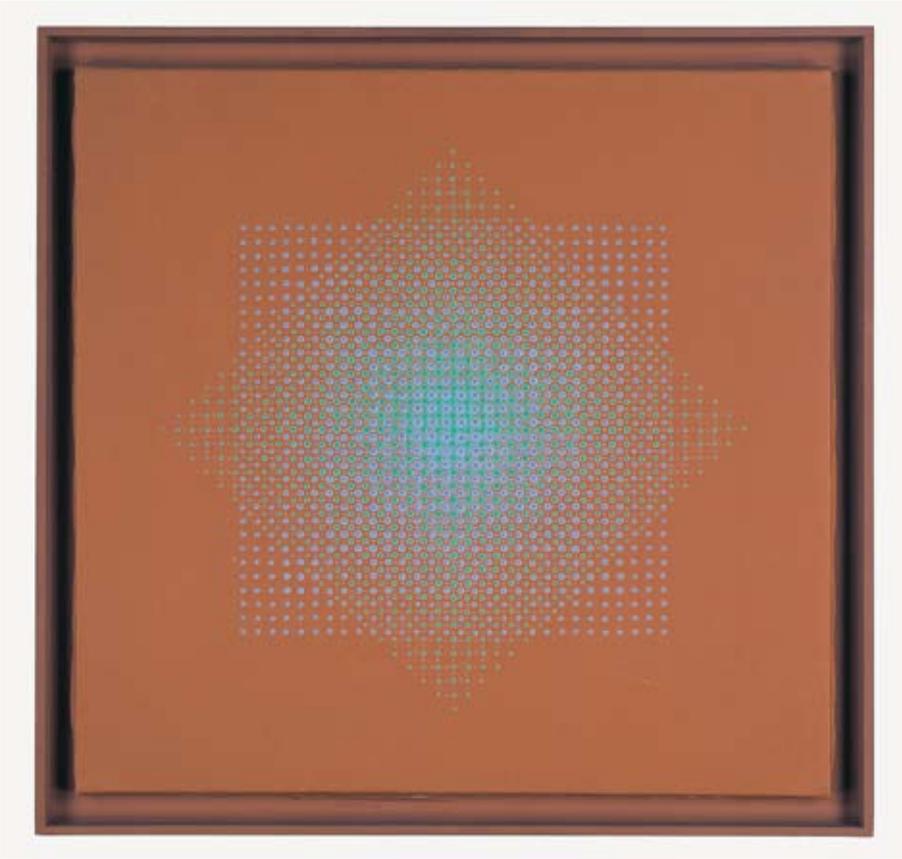


Abb. 10 - Almir Mavignier, o. T. (Zwei konzentrische Quadrate), 1966, Öl auf Leinwand. Sammlung Siegfried und Jutta Weishaupt, Ulm.

einst die Pointilisten, jedoch ohne gegenständlichen Bezug – nicht durch Pigmentmischung, sondern durch einzelne Farbpunkte eine optische Farbmischung im Auge des Betrachters hervorzurufen²³⁷. Durch die punktuelle Rasterung der Leinwand gibt Mavignier, wie beispielsweise in seinem Gemälde, o.T. (Zwei konzentrische Quadrate)²³⁸, (1960)²³⁸ aus der Sammlung Siegfried und Jutta Weishaupt, zudem die scharf begrenzte Farbkonstruktion eines Max Bills²³⁹ zugunsten einer kleinteiligen All-Over-Struktur auf. Im Gegensatz zur spontan entstehenden All-Over-Struktur der gestischen Malerei basiert diese bei Mavignier auf mathematischen Gesetzmäßigkeiten. Durch den Verzicht einzelner begrenzter Farbflächen kann das Auge des Betrachters nicht mehr an einzel-

²³⁷ Vgl. almir mavignier. plakate. Ausstellungskatalog museum für konkrete kunst ingolstadt. Heidelberg 2003.

S. 16.- Zu Mavignier vgl. Almir Mavignier. Ausstellungskatalog Kestner Gesellschaft Hannover. Hannover 1968.- Almir Mavignier. Additive Plakate. Additive Poster. Ausstellungskatalog Museum für angewandte Kunst Frankfurt. Stuttgart u. a. 2004.

²³⁸ Vgl. Abb. 10.

²³⁹ Vgl. z. B. Abb. 9.

nen Formen haften bleiben, sondern wird in permanenter Bewegung gehalten. Indem Mavignier seine Farbpunkte plastisch aufträgt, wird die Leinwand zudem ins Dreidimensionale erweitert²⁴⁰. Auch bei Piero Dorazio²⁴¹, den das studio f 1962 ausstellte, weicht die klassische Komposition einer gleichmäßigen Oberflächenstruktur. Er erreicht dies zum Beispiel in ‚Verde‘ (1960)²⁴² durch eine netzartige Überlagerung von vielen verschiedenen Diagonallinien, die sich nur in feinen Nuancen farblich unterscheiden. Während Mavignier und Dorazio den klassischen Ausdrucksmitteln der Malerei durch Farbe und Pinselauftrag noch im weitesten Sinne verhaftet bleiben, verwendet François Morellet²⁴³ hingegen wie in ‚Double Trames (0° - 22,5° - 45° - 67,4°)‘ (1965-1969)²⁴⁴ nur noch feinste schwarze Linien, die sich so dicht überlagern, dass dem Auge nur noch einzelne Kreisformen suggeriert werden. Auch bei Morellet wird durch „den Verlust der Mitte“²⁴⁵ der Blick des Betrachters von einer Fesselung an einzelne Elemente abgehalten und „alle Zentrierungseffekte, die eine relative Überbewertung eines Bereiches des Blickfeldes im Verhältnis zu den übrigen mit sich bringen würden“²⁴⁶ vermieden. Unterstützt wird dies zudem durch die Verwendung des quadratischen Bildformates, das aufgrund seiner Gleichseitigkeit eine Blickführung unterbindet²⁴⁷. Insbesondere die typischen Vertreter der Op-Art, wie Bridget Riley²⁴⁸ oder Victor Vasarely²⁴⁹, machten sich die Trägheit des menschlichen Auges zunutze, indem sie durch bestimmte Effekte optische Täuschungen hervorrufen, die häufig auch Bewegung suggerieren.

Während sich bei den erwähnten Werken die Aktivierung des Betrachters auf die visuelle Perzeption beschränkt, setzen bestimmte kinetische Täuschungen, die so genannte virtuelle Kinetik²⁵⁰, auch eine physische Aktivität des Betrachters voraus. Der kinetische Eindruck wird hier nur analog zur Bewegung des Betrachters erzeugt (Abb. 11 und 12). So erwecken die Objekte Jesus Raphael Sotos beispielsweise durch das Anbringen zweier quadratischer Flächen in Schwarz und Blau vor einer schwarzen Leinwand, die mit feinen weißen Linien durchzogen wurde, nur durch die Bewegung des Betrachters den Anschein einer Vibration²⁵¹.

²⁴⁰ Vgl. Rotzler (wie Anm. 225) S. 198.

²⁴¹ Zu Dorazio vgl. Eugen Gomringer: Zur Sache der Konkreten. Eine Auswahl von Texten und Reden über Künstler und Gestaltungsfragen 1958-2000 (Edition Splitter 3). Wien 2000. S. 133-136.- Annette Papenberg-Weber: Piero Dorazio. Die künstlerische Formierung bis 1959. Basel 2002.

²⁴² Vgl. Abb. 11.

²⁴³ Zu Morellet vgl. Serge Lemoine (Hg.): François Morellet. Zeichnungen. Ausstellungskatalog Musée de Grenoble/Stiftung für konkrete Kunst Reutlingen. Dijon-Quetingy 1991.- Morellet. Ausstellungskatalog Museum Würth Künzelsau. Künzelsau 2002.

²⁴⁴ Vgl. Abb. 12.

²⁴⁵ Arnauld Pierre. In: Morellet. Künzelsau (wie Anm. 243) S. 21.

²⁴⁶ *Ebda.*

²⁴⁷ Vgl. *ebda.*, S. 23.

²⁴⁸ Zu Bridget Riley vgl. Bridget Riley. Ausstellungskatalog Kunstverein Hannover. Hannover 1970.

²⁴⁹ Zu Vasarely vgl. Richard W. Gassen (Hg.): Vasarely. Erfinder der Op-Art. Ausstellungskatalog Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen/Kunstverein Wolfsburg/Quadrat Bottrop Josef Albers Museum Ludwigshafen. Ostfildern-Ruit 1998.- Brigitte Reinhardt (Hg.): Vasarely. Geometrie, Abstraktion, Rhythmus. Die fünfzig Jahre. Ausstellungskatalog Ulmer Museum/Galerie d'art contemporain »Am Tunnel« Luxembourg/Daniel Pöppelmann-Haus Museum der Stadt Herford. Ostfildern-Ruit 1998.

²⁵⁰ Vgl. Richter (wie Anm. 230) S. 20.

²⁵¹ Zu Soto vgl. Jesus Raphael Soto. Retrospektive. Ausstellungskatalog Stiftung für Konkrete Kunst Reutlingen. Reutlingen 1997.- Vgl. Jesus Raphael Soto, ‚Carré noir et carré bleu‘, 1963, Tempera, Holz, Leinwand, Stiftung Sammlung Kurt Fried, Ulmer Museum. Abb. in: Kunst nach 1945. Stiftung Sammlung Kurt Fried (Kataloge des Ulmer Museums 8) (wie Anm. 32) S. 433.



Rechte Seite:
Abb. 12 - François
Morellet, Double Trames
(0° - 22,5° - 45° - 67,4°),
1965-1969, Öl auf Lein-
wand. Sammlung Siegfried
und Jutta Weishaupt, Ulm.

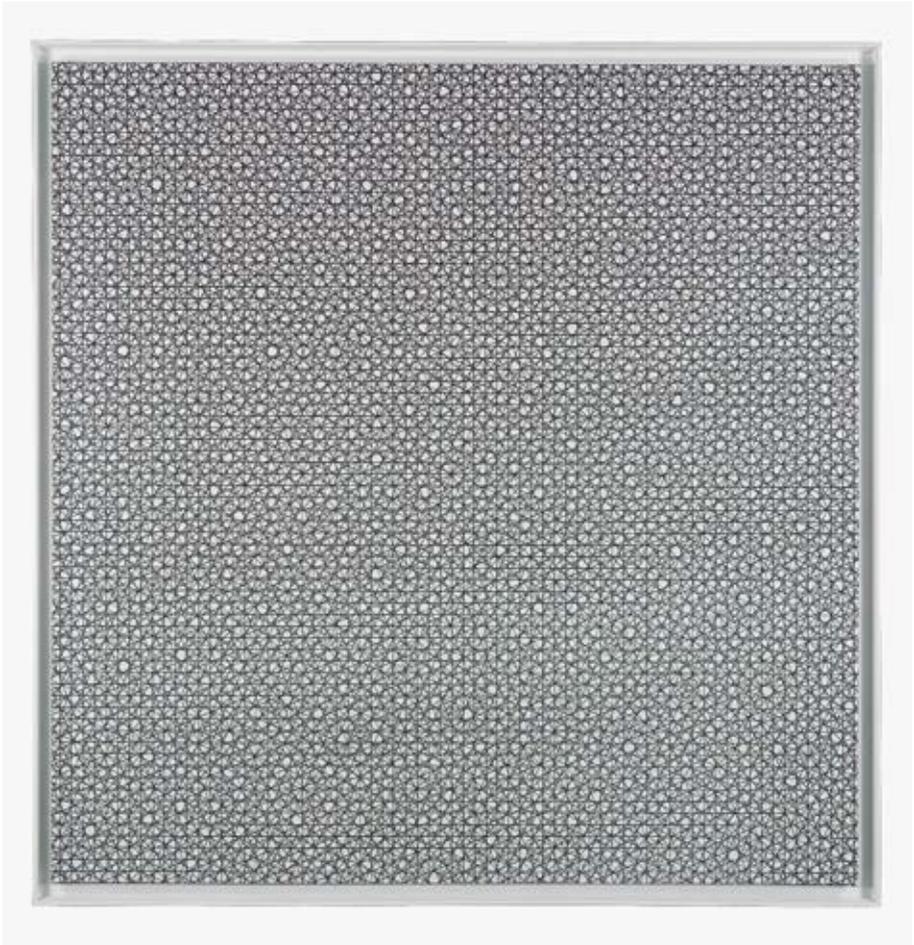
Abb. 11 - Piero Dorazio,
Verde, 1960, Öl auf Lein-
wand. Sammlung Siegfried
und Jutta Weishaupt, Ulm.

Einen vergleichbaren Effekt erzielen auch die Objekte der italienischen Gruppe Enne²⁵², die 1963 im studio f präsentiert wurden. Bei ‚Visione dinamica‘ (1964)²⁵³ von Giovanni Antonio Costa unterliegt die aus dem Schwarz der Grundfläche gebildete Form durch die strahlenförmige Anordnung von Polyvinylstreifen einer ständigen Veränderung, indem sie sich je nach der Bewegung des Betrachters nach unten oder oben bewegt. Ein besonderes Beispiel für die Veränderung des Werkes und der Betrachterintegration stellt das ‚Kugelbild‘ (1964)²⁵⁴ von Paul Talman dar, das 1965 in der studio f-Ausstellung ‚Op-Mat II- Kinetik‘ ausgestellt war. Hier konnte der Betrachter durch das manuelle Drehen von zweifarbigen Kugeln selbst einen Wechsel der Werkansicht herbeiführen.

²⁵² Zur Gruppe Enne vgl. *Feierabend/Meneguzzo* (wie Anm. 229). Bes. S. 109-142.

²⁵³ Giovanni Antonio Costa (Gruppe Enne), ‚Visione dinamica‘, 1964, Polyvinyl, Holz, Stiftung Sammlung Kurt Fried, Ulmer Museum; Abb. in: *Feierabend/Meneguzzo* (wie Anm. 229) S. 129.

²⁵⁴ Vgl. Paul Talman, ‚Objekt‘ (‚Kugelbild‘), 1964, Edition MAT: Kollektion 64, Holz, Plexiglas, Ludwig Museum im Deutscherherrenhaus Koblenz. Abb. in: Katharina *Vatsella*: Edition Mat: Die Entstehung einer Kunstform. Daniel Spoerri, Karl Gerstner und das Multiple. Bremen 1998. S. 246.



Die Aufgabe der statischen Werkansicht, der Verzicht auf eine ideale, vom Künstler im Voraus festgelegte Ansicht, ist charakteristisch für viele dieser Werke und korreliert mit den zeitgenössischen Entwicklungen der Industrie und Technik²⁵⁵. Im Manifest der Gruppe T aus Padua heißt es diesbezüglich:

„Jeder Aspekt der Realität – Farbe, Form, Licht, geometrische Räume und astronomische Zeit – ist ein jeweils anderer Aspekt der Darstellung von RAUM-ZEIT [...]. Wir betrachten daher die Realität als ein ständiges Werden von Phänomenen, die wir in ihren Variationen wahrnehmen. [...] Wir betrachten daher das Kunstwerk als eine Realität, die aus denselben Elementen besteht, wie die uns umgebende Realität, wobei das Werk einer ständigen Veränderung unterliegt“²⁵⁶.

²⁵⁵ Vgl. Rasmus *Kleine*: Die Utopie der Neuen Tendenzen. In: Die Neuen Tendenzen (wie Anm. 133) S. 41.

²⁵⁶ Manifest der Gruppe T. Abgedruckt in: *Feierabend/Meneguzzo* (wie Anm. 229) S. 238.

Ähnliches erreichten einige Künstler, die im studio f vertreten waren, indem sie das natürliche Licht in ihre Werke mit einbezogen. So wird beispielsweise bei Klaus Staudts Relief ‚Seriell‘ (1960)²⁵⁷ durch die plastische Rasterstruktur aus kleinen Würfeln je nach Einfall des Lichtes und Schattenbildung die Oberfläche ständig verändert. Durch die Reduzierung auf die Nichtfarbe Weiß kann sich das natürliche Licht umso mehr entfalten und dem Werk einen Anschein von Immaterialität verleihen²⁵⁸. Insbesondere die Zero-Künstler Mack, Piene und Uecker²⁵⁹ setzten sich mit Monochromie, Licht, Bewegung und Raum auseinander. In den so genannten ‚Lichtreliefs‘ von Heinz Mack, die aus geriffelten Metallfolien bestehen, verändert sich die Oberfläche aufgrund ihrer spiegelnden Beschaffenheit nicht nur durch den Einfall des Lichts, sondern auch durch den Standpunkt des Betrachters und den ihn umgebenden Raum²⁶⁰. In Macks ‚Lichtdynamos‘ bzw. ‚Lichtrotoren‘²⁶¹ wird ein solches Lichtrelief mit Hilfe kleiner Elektromotoren im Kreis gedreht. Im Unterschied zur virtuellen Kinetik wird hier Bewegung nicht nur vorgetäuscht, sondern tatsächlich erzeugt. Indem Mack über dem Ganzen eine Wellglasscheibe anbringt, scheint sich die kreisförmige Kontur des Reliefs aufzulösen, „verliert ihre Festigkeit, beginnt zu fließen, [...] und als zentrifugale Kraft das Umfeld aufzunehmen“²⁶².

Eine Ausdehnung beweglicher Lichteffekte in den Raum zeigt Pienes ‚Lichtballett‘²⁶³, das auch im studio f anlässlich der Vernissage zur Ausstellung ‚Mack – Piene‘ aufgeführt wurde. In einem abgedunkelten Raum wurden durchlöcherete Metallscheiben vor verschiedenen künstlichen Lichtquellen manuell so bewegt, dass „Lichtzeichen in verschiedenen Farben, [...] in einer Art choreographischer Abfolge an der Decke und an den Wänden [tanzten]“²⁶⁴. Sowohl der Raum, wie auch der Betrachter werden dabei stark in das Kunstwerk mit einbezogen und ersetzen so den traditionellen Bildträger. Der Objektraum und der Betrachterraum verschmelzen miteinander²⁶⁵, der Betrachter wird zum „Teilnehmer oder Erlebenden“²⁶⁶. Gleichzeitig wird der optische Sinneseindruck des Betrachters angesprochen. Vergleichbar mit Pienes ‚Lichtballett‘ ist auch die Vorführung

²⁵⁷ Vgl. Klaus Staudt, ‚Seriell‘, 1960, Holz, Dispersionsfarbe, Privatbesitz des Künstlers. Abb. in: Jo Enzweiler/Sigurd Rompza (Hg.): Klaus Staudt. Werkverzeichnis 1960-1984. Zweibrücken 198. S. 36.- Zu Klaus Staudt vgl. *ebda.*- Klaus Staudt. Retrospektive 1960-1997. Ausstellungskatalog Museum für Konkrete Kunst Ingolstadt/Frankfurter Kunstverein/Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Oldenburg, Wiesloch 1997.

²⁵⁸ Vgl. Anette Kuhn: Zero. Eine Avantgarde der sechziger Jahre. Frankfurt a. M. 1991. S. 66.

²⁵⁹ Zu Uecker vgl. Dieter Honisch: Uecker. Werkverzeichnis. Bearb. von Marion Haedeke. Stuttgart 1983.- Alexander Tolnay (Hg.): Günther Uecker. Zwanzig Kapitel. Ausstellungskatalog Neuer Berliner Kunstverein im Martin-Gropius-Bau/Neue Nationalgalerie Berlin. Ostfildern-Ruit 2005.

²⁶⁰ Vgl. Kuhn (wie Anm. 258) S. 68.- Vgl. Abb. *ebda.*, S. 112.

²⁶¹ Vgl. Abb. 5.

²⁶² Anette Kuhn: Struktur als Form und Inhalt – zu den Graphiken von Heinz Mack. In: Anette Fulda-Kuhn (Hg.): Mack. Druckgraphik und Multiples. Werkverzeichnis. Bearb. von Ute Mack. Stuttgart 1990. S. 11.

²⁶³ Zu Pienes Lichtballett vgl. Chris Gerbing: „Mit 12x12 Scheinwerfern zum Mond“. Die Universalität des Raumes in den Lichtballetten und Sky Events von Otto Piene. In: Klaus G. Beuckers (wie Anm. 8) S. 83-113.- Abb. in Kuhn (wie Anm. 258) S. 130-131.

²⁶⁴ Bewegung, Licht, Raum. „Lichtballett“ zur Eröffnung der Ausstellung Mack/Piene im „studio f“. In: SDZ vom 10. Mai 1960 (Ie).

²⁶⁵ Vgl. Gerbing (wie Anm. 263) S. 85. Gerbing unterscheidet hier zwischen dem Betrachterraum (= Raum in dem sich der Betrachter befindet), dem Objektraum (= Raum den das Kunstwerk einnimmt) und dem Kunstraum (= Verschmelzung von Betrachter- und Objektraum).

²⁶⁶ *Ebda.*, S. 87.

der ‚Cinecromaticos‘ des Brasilianers Abraham Palatnik²⁶⁷, die 1964 im studio f stattfand. Dabei wurden die Lichtspiele jedoch nicht im ganzen Raum, sondern auf einer weißen Leinwand realisiert, wodurch der Betrachter weiterhin lediglich Betrachter blieb. Im Unterschied zum ‚Lichtballett‘²⁶⁸ wurden die Lichtspiele der ‚Cinecromaticos‘ – eine Art mechanischer Lichtmaschinen – jedoch programmiert und nicht manuell erzeugt und somit auch jegliche aleatorische Komponente ausgeschlossen.

Die Verbindung von Kunst, Wissenschaft und Technik in den ‚Cinecromaticos‘ Palatniks steht den Auffassungen der italienischen „Arte Programmata“ nahe, die mit der Gruppe Enne (1963) und der Gruppe T (1964) auch im studio f vertreten war. Mittels einer objektiven Formsprache sollte auf die Sinne des Betrachters eingewirkt werden²⁶⁹. In David Borianis ‚P. H. scope‘²⁷⁰ wurden beispielsweise verschiedene Lichtsequenzen einprogrammiert, die der Betrachter selbst per Knopfdruck unterschiedlich überlagern konnte²⁷¹. Dem Zufall und der Variation, die im Agieren einer Person, wie beispielsweise beim ‚archaischen‘ oder ‚chromatischen Lichtballett‘ von Piene, immer enthalten sind²⁷², wird hier mit der elektronischen Automatisierung – der Programmierung – ganz bewusst eine Objektivität entgegengesetzt, die sich „jedes Psychologismus, jeder sentimental Expressivität, jeder Narrativität“²⁷³ entzieht.

Als konsequente Weiterentwicklung dieser Prinzipien kann die frühe Computergrafik verstanden werden, mit der die Künstler „eine Abwendung von der persönlichen Handschrift, eine absolut klare, objektive Darstellung, ein Höchstmaß an Präzision [...] in bisher unerreichtem Maß verwirklichen“²⁷⁴ konnten. Die Innovation lag hierbei jedoch weniger im Erscheinungsbild der Graphiken, sondern vielmehr darin, dass sie maschinell hergestellt und somit auch unendlich vervielfältigt werden konnten²⁷⁵. Auch Jürgen Morschel stellte anlässlich der studio f Ausstellung ‚Computergrafik‘ von 1967 fest:

„Auch die Blätter selbst, auf Wänden und Stellwänden der Galerie ausgebreitet, konnten für den, dem solche Erzeugnisse noch nicht begegnet sind, überraschend sein, weil sie so überraschungslos sind. [...] Keine neue Bildwelt also, nur ein neues Verfahren der Bildherstellung [...]“²⁷⁶.

Die Subjektivität, die Emotionalität und die „Formlosigkeit“ der weit verbreiteten informellen Malerei der fünfziger Jahre wurde von einer jüngeren Künstlergeneration unter dem Verzicht einer persönlichen Handschrift zugunsten einer

²⁶⁷ Zu Palatnik vgl. Ricardo *Ribenboim* (Hg.): Abraham Palatnik Retrospective. Ausstellungskatalog Museu de Arte Contemporanea de Niterói. Rio de Janeiro 1999.

²⁶⁸ In diesem Fall ist die studio f-Aufführung gemeint.

²⁶⁹ Vgl. *Feierabend/Meneguzzo* (wie Anm. 229). Bes. S. 36-38.

²⁷⁰ Davide Boriani, ‚P. H. scope‘, 1965. Vgl. Abb. der Langzeitaufnahme. In: *Ebda.*, S. 70.

²⁷¹ Vgl. *ebda.*

²⁷² Zur Differenzierung der einzelnen Lichtballette vgl. *Gerbing* (wie Anm. 263) S. 84-111.

²⁷³ Marco *Meneguzzo*: Vom Kinetischen zum Programmieren: Eine italienische Geschichte 1958-1968. In: *Feierabend/Meneguzzo* (wie Anm. 229) S. 19.

²⁷⁴ H.W. *Franke*: Computergraphik - Computerkunst. München 1971. S. 98.

²⁷⁵ Vgl. Grenzgebiete der bildenden Kunst. Konkrete Poesie - Bild Text Textbilder - Computerkunst - Musikalische Graphik. Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1972. S. 69.

²⁷⁶ Jürgen *Morschel*: Neue Kunst und Kommunikationsform? Computergrafik im „studio f“ - Eine Ausstellung zum Nachdenken. In: SDZ vom 27. Mai 1967.

objektiv-geometrischen Formsprache abgelehnt²⁷⁷. Was bereits in den zwanziger Jahren von den russischen Konstruktivisten, den Mitgliedern der holländischen De Stijl-Gruppe – insbesondere von Theo van Doesburg und Piet Mondrian – und dem Bauhaus entwickelt wurde, fand in den ausgehenden fünfziger Jahren erneut fruchtbaren Boden²⁷⁸. Ehemalige Bauhäusler wie Albers und Bill wurden zu den Meistern der gegenwärtigen Moderne erklärt und hatten durch ihre Lehrtätigkeit, etwa an der Hochschule für Gestaltung in Ulm, einen großen Einfluss auf die jüngere Künstlergeneration²⁷⁹. Auch Hans Mayer, der seine Esslinger (op)-art Galerie 1965 mit einer Werkschau von Albers eröffnet hatte²⁸⁰, nannte „Max Bill, Albers, Vordemberge und Mavignier“²⁸¹ den Inbegriff der damaligen Moderne. Vor allem die von Max Bill 1960 in Zürich organisierte Ausstellung ‚Konkrete Kunst – 50 Jahre Entwicklung‘ trug wesentlich zur Verbreitung der konkreten Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg bei. Indem auch jüngere Künstler wie Herbert Oehm, François Morellet, Almir Mavignier, Heinz Mack oder Otto Piene in das Konzept mit aufgenommen wurden, demonstrierte die Ausstellung zugleich die neuen Entwicklungen auf diesem Gebiet²⁸².

In Deutschland waren es vor allem die Zero-Künstler, die dem Informel ablehnend gegenüberstanden²⁸³. Die Künstler verband eine bejahende und optimistische Grundhaltung gegenüber der fortschrittsorientierten Technik und die gemeinsame Absicht bei Null (= Zero) anzufangen²⁸⁴:

„Die angestrebte Tendenz war die Reinigung der Garbe von den Tendenzen des Informel und des Neo-Expressionismus [...]. Wir verstanden von Anfang an Zero als Name für eine Zone des Schweigens und neuer Möglichkeiten, nicht als Ausdruck des Nihilismus oder einen Dada-ähnlichen Gag. Wir dachten an das Countdown vor dem Raketenstart [...]“²⁸⁵.

In den sechziger Jahren waren die Zero-Künstler gleich in mehreren Ausstellungen des studio f vertreten: 1960 konnten hier Mack und Piene ihre zweite Ensemble-Ausstellung verzeichnen²⁸⁶, 1962 stellte Otto Piene zusammen mit Lucio Fontana und Daniel Spoerri aus, ein Jahr später versammelte Fried unter dem Titel ‚Mikro-Zero‘ gleich mehrere Künstler aus dem Zero-Umkreis. Auch Günther Uecker hatte hier 1966 eine Werkschau und zwei Jahre später zeigte Piene seine Multimediaschau ‚New York New York‘ in Ulm²⁸⁷.

²⁷⁷ Vgl. Rotzler (wie Anm. 225) S. 196.

²⁷⁸ Vgl. ebda., S. 193f.

²⁷⁹ Vgl. Beate Reese: Die europaweite Ausbreitung der konkreten Kunst nach 1945. In: konkrete kunst in Europa nach 1945. Sammlung Ruppert. Katalog Museum im Kulturspeicher Würzburg, Ostfildern-Ruit 2002. S. 262-272.

²⁸⁰ Vgl. Ausstellungsverzeichnis der (op)art-galerie Esslingen. In: Damsch-Wiehager (wie Anm. 27) S. 20.

²⁸¹ Hans Mayer: Ich kann mich am besten verständlich machen, wenn ich etwas verkaufe. In: Kunstforum International (130) 1995. S. 438.

²⁸² Vgl. Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung. Ausstellungskatalog Helmhaus Zürich. Zürich 1960.

²⁸³ Vgl. Thomas (wie Anm. 5) S. 131f.

²⁸⁴ Vgl. Kubn (wie Anm. 258) S. 7-10.

²⁸⁵ Otto Piene: Über Zero. Aus The Times Supplement London, 3. Sept. 1964. Abgedruckt in: Otto Piene Lichtballett und Künstler der Gruppe Zero. Ausstellungskatalog Galerie Heseler München. München 1972. S. 3.

²⁸⁶ Vgl. AVZ Nr. 7.- Otto Piene: Gedenken an Kurt Fried. In: K. F. Kurt Fried zu Ehren (wie Anm. 33) S. 44.- Vgl. auch Ausstellungsverzeichnis in: Wiehager 2000 (wie Anm. 124) S. 264.

²⁸⁷ Vgl. AVZ Nr. 22, Nr. 29, Nr. 42, Nr. 46.

Neben Yves Klein, der 1957 seine erste deutsche Einzelausstellung in der Düsseldorfer Galerie von Alfred Schmela hatte²⁸⁸ und sich mit Monochromie und Immaterialität beschäftigte²⁸⁹, gingen insbesondere von Lucio Fontana, den Piene auch als „geistigen Vater“ von Zero bezeichnete, wichtige Impulse für die Gruppe aus. Fontana hatte bereits Anfang der fünfziger Jahre begonnen, monochrome Leinwände mit Löchern oder Messerschnitten zu versehen, und so den leeren Raum und das Licht aktiv in das Kunstwerk mit einbezogen²⁹⁰. Gleichzeitig können diese von Fontana als ‚concetti spaziale‘ bezeichneten „Raumkonzepte“ durch den Verzicht jeglicher illusorischer Darstellung und den in gewissermaßen auch aggressiven Akt der Durchschneidung als Absage an die traditionelle Malerei verstanden werden²⁹¹. Auch das studio f präsentierte 1962 anlässlich der Ausstellung ‚Otto Piene – Lucio Fontana – Daniel Spoerri‘ fünf von Fontanas ‚concetti spaziale‘, eines befindet sich heute auch in der Sammlung von Kurt Fried im Ulmer Museum²⁹². Vor allem Fontanas ‚Manifesto Blanco‘ (1946) postulierte Idee einer neuen gattungsübergreifenden Kunst, die anstelle des Bildgegenstandes Dynamik, Raum und Licht integriert, wurde zu Beginn der sechziger Jahre von den jüngeren Künstlern euphorisch aufgegriffen²⁹³.

Für die Entwicklung in Richtung Op-Art kommt besonders Victor Vasarely die Rolle eines Vorreiters zu, der am „Budapester Bauhaus“ studiert und sich schon Mitte der dreißiger Jahre mit virtuell-kinetischen Effekten auf schachbrettartigen Rastern beschäftigt hatte²⁹⁴. Dabei hatte sein 1959 entwickeltes System der ‚unités plastique‘ – die serielle Variation eines Bildmotivs unter dem Verzicht jeglicher persönlicher Handschrift – einen großen Einfluss auf die Künstler der sechziger Jahre²⁹⁵. Als erste umfassende Retrospektive der Op-Art gilt allgemein die von William C. Seitz 1965 konzipierte Ausstellung mit dem bezeichnenden Titel ‚The Responsive Eye‘, die beginnend im New Yorker Museum of Modern Art in vier weiteren Städten der USA präsentiert wurde²⁹⁶. Gleichzeitig demonstrierte die Ausstellung, wie umfassend der Begriff Op-Art verstanden werden kann und wie viele verschiedene Künstlerpersönlichkeiten sich in den sechziger Jahren mit ähnlichen Problemen auseinandersetzten. Insgesamt waren in der New Yorker Ausstellung 99 Künstler aus über 15 verschiedenen Ländern vertreten, von denen 24 auch im studio f zu sehen wa-

²⁸⁸ Vgl. *Rubrberg* (wie Anm. 20) S. 25-27.

²⁸⁹ Zu Zero und Yves Klein vgl. *Kuhn* (wie Anm. 258) S. 21f.- Zu Yves Klein vgl. Yves Klein. Ausstellungskatalog Museum Ludwig Köln/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Hayward Gallery London/Museum Nacional Centro de Arte Reina Sofia Madrid. Ostfildern-Ruit 1994.- Nicolas Charlet: Yves Klein. München u. a. 2000.

²⁹⁰ Vgl. Lucio Fontana. Retrospektive. Ausstellungskatalog Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Schirn Kunsthalle Frankfurt. Ostfildern-Ruit 1996. S. 89.

²⁹¹ Vgl. Lóránd Hegyi: Lucio Fontana – Kunst als Metapher des Ganzen. In: Ebd., S. 11-12.

²⁹² Vgl. AVZ Nr. 22.- Lucio Fontana, *Concetto spaziale Attese*, 1960, Öl auf Leinwand, zwei mit schwarzem Gewebe hinterlegten Einschnitte, Ulmer Museum Stiftung Sammlung Kurt Fried. Abb. in: Stiftung - Sammlung - Kurt Fried (wie Anm. 32) S. 77.

²⁹³ Vgl. Lucio Fontana: *Manifesto Blanco* 1946. Abgedruckt in: Lucio Fontana. Retrospektive (wie Anm. 290) S. 9-12.

²⁹⁴ Vgl. *Gassen* (wie Anm. 249) S. 27f.

²⁹⁵ Vgl. *ebda.*, S. 12-13.- Karl *Rubrberg*: Provokation des Auges. Grenzüberschreitungen der Op Art. In: *Walther* (wie Anm. 233) Bd. 1 Malerei. S. 346.

²⁹⁶ Vgl. *Seitz* (wie Anm. 148).

ren, davon allein 13 bereits vor der New Yorker Ausstellung²⁹⁷. Neben Marc Adrian, François Morellet, Getulio Alviani und anderen ermöglichte das studio f auch Antonio Calderara seine erste deutsche Einzelausstellung²⁹⁸. Gerhard von Graevenitz hatte hier seine zweite Ausstellung überhaupt²⁹⁹. Damit wird deutlich, dass das studio f nicht nur eine international verbreitete Tendenz förderte, sondern zudem die Rolle eines Vorreiters einnahm. Auch der ehemalige HfG-Dozent Herbert Lindinger, der die New Yorker Ausstellung gesehen hatte, stellte diesbezüglich überraschend auf einer Postkarte an Kurt Fried fest:

„Nun komme ich doch nach der Eröffnung der Op-Art-Ausstellung hier im Museum of Modern Arts um ein Kompliment an Sie nicht herum. Beinahe alle Bilder, die die New Yorker Society gerade faszinieren, wären einem aufmerksamen studio f Besucher bekannt. Dafür gehört Ihnen und Ihrer Frau ein Orden“³⁰⁰.

In Anlehnung an die wenige Monate zuvor stattgefundenene New Yorker Ausstellung brachte auch Fried unter dem Titel ‚Op - Mat II – Kinetik‘ in einer Art kleinen Retrospektive wichtige Vertreter der Op-Art und Kinetik unter einen Hut, die auch internationale Wegbereiter wie Jesus Raphael Soto, Victor Vasarely und Morris Louis beinhaltete³⁰¹.

William Seitz hatte mit seinem New Yorker Ausstellungskonzept an die ein Jahr zuvor in Paris stattgefundenene Ausstellung der Neuen Tendenzen (‚Nouvelles Tendances – recherche continue‘) angeknüpft, die eine Fortführung der ersten ‚Neuen Tendenzen‘-Ausstellung von 1961 darstellte³⁰². Viele der beteiligten Künstler und Künstlergruppen, u. a. Zero, die Mailänder Gruppe T, die Gruppe N aus Padua, die französische GRAV (Group de Recherche d’Art Visuel) und die Mitglieder der Gruppe Nul aus Holland standen auch mit dem studio f in enger Verbindung. Selbst die erste Ausstellung der ‚Neuen Tendenzen‘ (‚Nove-Tendencije‘), die im August 1961 in der Galerija Suvremene Umjetnosti in Zagreb stattfand, lässt sich in gewisser Weise auf das studio f zurückführen. Bereits im Juni desselben Jahres hatte das studio f zum ersten Mal in Deutschland mit der Ausstellung ‚Jugoslawische Künstler‘ versucht, einen Querschnitt der modernen Kunst Jugoslawiens wiederzugeben, die von der Städtischen Galerie für moderne Kunst (Galerija Suvremene Umjetnosti) in Zagreb organisiert wor-

²⁹⁷ Vgl. Auflistung der Künstler in *ebda.* [o. S.] und Verzeichnis der Ausstellungen und Veranstaltungen des studio f im Anhang der Arbeit: Josef Albers (1961), Getulio Alviani (1962), Max Bill (1959 und 1961), Piero Dorazio (1961 und 1962), Gerhard von Graevenitz (1960), Heinz Mack (1960, 1961, 1963), Adrian Marc (1961), Almir Mavignier (1959 und 1962), François Morellet (1961), Gruppe Enne: Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Eduardo Landi, Manfredo Massironi (1963), Uli Pohl (1961 u. 1963), Günther Uecker (1963).

²⁹⁸ Vgl. Ausstellungsverzeichnis. In: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst Ausgabe 38 Heft 10 (1997).

²⁹⁹ Vgl. Ausstellungsverzeichnis. In: Gerhard von Graevenitz. Ausstellungskatalog Kunsthalle zu Kiel/Kunstverein Bremerhaven/Württembergischer Kunstverein Stuttgart/Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen/Kunsthalle Bielefeld. Kiel 1974. [o. S.].

³⁰⁰ Herbert Lindinger: Postkarte an Kurt Fried (abgestempelt am 28. Feb. 1965). In: Gästebuch des studio f. Im Besitz des Ulmer Museums, Schenkung Inge Fried.

³⁰¹ Vgl. AVZ Nr. 41.

³⁰² Vgl. Die Neuen Tendenzen (wie Anm. 133) S. 64–66.

den war³⁰³. Es ist davon auszugehen, dass der Kontakt zwischen Zagreb und dem studio f durch Mavignier zustande kam, der 1960 während eines Aufenthaltes in Zagreb den Kritiker Matko Meštrović und den Direktor der Galerija Suvremene Umjetnosti Božo Bek kennengelernt hatte³⁰⁴. Die Begegnung führte dazu, dass Mavignier die Organisation für die erste ‚Neuen Tendenzen‘-Ausstellung in Zagreb übernahm, bei der er auch einige ehemalige studio f-Künstler aufnahm: Marc Adrian, Antonio Calderara, Gerhard von Graevenitz, Gotthard Müller, Uli Pohl, Heinz Mack und Otto Piene³⁰⁵. Auch in der folgenden Zeit tauchen im Ausstellungsverzeichnis des studio f immer wieder Namen auf, die sich an Ausstellungen der Neuen Tendenzen beteiligten. Fried konzentrierte sich allerdings mehr auf den südlichen Raum und so fand die Gruppe Nul, das holländische Pendant zu Zero, keinen Eingang ins studio f. Dagegen wurden mit der Mailänder Gruppe T, der Gruppe Enne aus Padua und Getulio Alviani wichtige Vertreter der italienischen ‚Arte Programmata‘ (kinetische und programmierte Kunst) gezeigt³⁰⁶. Ebenso konnte der Brasilianer Abraham Palatnik im studio f seine ‚Cinecromaticos‘ erstmals in Europa präsentieren³⁰⁷.

Auch in einem weiteren Aspekt zeigte das studio f, dass es die neuen Kunstentwicklungen sehr nah verfolgte. Im Jahr 1967 veranstaltete Kurt Fried eine der ersten Ausstellungen über Computergrafik und zeigte mit Frieder Nake, Michael Noll und Martin Krampen bedeutende Vorläufer auf diesem Gebiet. Damit nahm das studio f eine Tendenz auf, die 1965 eine erste Verbreitung durch die Ausstellungen in der Galerie der Technischen Hochschule Stuttgart, an der Max Bense lehrte, und in der New Yorker Howard Wise Galerie erfahren hatte. Ebenfalls in Stuttgart folgte noch im selben Jahr in der Galerie Niedlichs eine weitere Ausstellung, die von Georg Nees und Frider Nake ausgetragen wurde³⁰⁸. Angeregt von Max Bense, organisierte Jasia Reichert 1968 in London unter dem Titel ‚Cybernetic Serendipity‘ eine erste Retrospektive der Computerkunst³⁰⁹; ein Jahr später räumte auch die vierte Ausstellung der ‚Neuen Tendenzen‘ in Zagreb (‚Tendencije 4‘) neben der Op-Art ein Feld für Computerkunst ein³¹⁰. Die Weiterentwicklung der Computergrafik zeichnete das studio f 1975 in einer zweiten Ausstellung nach.

Das bis heute andauernde Interesse an den Künstlern und ihren Werken, für die sich das studio f frühzeitig eingesetzt hatte, demonstrierte 2006 die erste umfassende Retrospektive der ‚Neuen Tendenzen‘ in Ingolstadt³¹¹, die neben der „strukturellen Kunst, Lichtkunst, Kinetik und Op-Art“ auch „die erst

³⁰³ Vgl. AVZ Nr. 14.- Auffallende Weite des künstlerischen Umkreises. Kurt Fried und Matko Meštrović eröffneten im „studio f“ die Originalausstellung „Jugoslawische Maler“. In: SDZ vom 5. Juni 1961 (kü.).- Visitenkarte jugoslawischer Kunst von heute. Zu der gegenwärtigen Ausstellung im „studio f“. In: SDZ vom 16. Juni 1961 (-le).

³⁰⁴ Vgl. Die Neuen Tendenzen (wie Anm. 133) S. 17-18.

³⁰⁵ Vgl. *ebda.*, S. 19-20.- Deutsche Künstler in Zagreb. In: SDZ vom 18. Juni 1961.

³⁰⁶ Vgl. *Feierabend/Meneguzzo* (wie Anm. 229).

³⁰⁷ Vgl. Abraham Palatnik im „studio f“. Kunst oszilliert zwischen Spiel und Wissenschaft. In: SDZ vom 9. Juni 1964. (ek).

³⁰⁸ Vgl. Ausst. Kat. Stuttgart (wie Anm. 275) S. 69-70.- Barbara Büscher: Vom Auftauchen des Computers in der Kunst. In: *Büscher* (wie Anm. 96) S. 229f.

³⁰⁹ Vgl. *ebda.*

³¹⁰ Vgl. Matko Meštrović: The Situation of NT (1968). In: *ebda.*, S. 288-290.- Die Neuen Tendenzen (wie Anm. 133) S. 28-30.

³¹¹ Vgl. *ebda.*



Abb. 13 - Daniel Spoerri, Tableau Piège No. 7 (Fallenbild), o.J., Assemblage aus Teller mit Essensresten, Besteck, Gläsern, Flasche, Tasse mit Untertasse, Zigarettenschachtel, Aschenbecher, Zündholzschachtel, Plastikblume in Vase, auf Holzplatte fixiert. Stiftung Sammlung Kurt Fried, Ulmer Museum.

später hinzugekommene Computer- und Konzeptkunst³¹² mit aufnahm und damit einmal mehr die Fortschrittlichkeit des studio f bezeugte.

3.1.2 Realismuskonzepte – Die Integration des Alltags in die Kunst

Während sich die Werke der ungegenständlich-objektiven Kunstrichtung durch den Verzicht auf den Bildgegenstand vom traditionellen Tafelbild entfernten, nahm das studio f mit Daniel Spoerri, Jean Tinguely oder Arman auch Künstler in sein Programm auf, die auf ganz andere Weise versuchten, die klassische Malerei und Bildhauerei zu überwinden. Durch die Integration realer Gegenstände nahmen sie in ihren Werken direkten Bezug auf das alltägliche Leben und versuchten so die Grenzen zwischen Kunst und Leben zu nivellieren. Damit verfolgte das studio f eine allgemeine Tendenz, die sich sowohl in Europa als auch in den USA zu Beginn der sechziger Jahre ausbreitete und zunächst unter dem Schlagwort ‚Neue Realisten‘ zusammengefasst wurde, ehe mit den Bezeich-

³¹² Einführung von Tobias Hoffmann. In: Ebda., S. 15.- Vgl. auch: Peter Weibel/Margit Rosen (Hg.): bit international. [nove] tendencije – Computer und visuelle Forschung, Zagreb 1961-1973. Ausstellungsbroschüre ZKM Karlsruhe. Karlsruhe 2007.



Abb. 14 - studio f, Sylvanerweg 34, Eröffnung der Ausstellung „Otto Piene – Lucio Fontana – Daniel Spoerri“, 1962, Claus Bremer (Mitte) und Gerhard Rühm (rechts) vor Daniel Spoerri, ‚La Douche‘.

nungen Nouveaux Réalistes und Pop-Art – wenn auch wenig erfolgreich – zu differenzieren versucht wurde³¹³. Trotz der Heterogenität der einzelnen Werke lässt sich in der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem alltäglichen Leben ein gemeinsamer Nenner erkennen.

„Experiment oder Gag?“, lautete die Überschrift eines Zeitungsartikels der Schwäbischen Donauzeitung, die auf die ungewöhnlichen Werke Daniel Spoerri anspielte, die das studio f 1962 in der Ausstellung ‚Piene – Fontana – Spoerri‘ präsentierte³¹⁴ (Abb. 13). Gezeigt wurden neben Broten mit eingebackendem Abfall („Catalogue Tabou“)³¹⁵ auch die vom Künstler als „falsche Fallenbilder“ bezeichneten Objekte, in denen reale Gegenstände wie Teller, Gläser, Aschenbecher, Zigarettenstummel usw. auf einer Tischplatte fixiert und anschließend an der Wand befestigt wurden. Im Gegensatz zu den „echten

³¹³ Vgl. Marco *Livingstone*: Schöne neue Warenwelt. In: Ders. (Hg.): Pop Art. Ausstellungskatalog Museum Ludwig Köln. München 1992. S. 10-18.

³¹⁴ Vgl. Jürgen *Morschel*. In: Experiment oder Gag? Fontana, Piene und Spoerri im studio f. In: SDZ vom 27. Okt. 1962.

³¹⁵ Daniel Spoerri, ‚Catalogue Tabou‘, 1961, Brot mit Abfall auf Holzplatte, Museum Moderner Kunst Wien Sammlung Hahn. Abbildung in: Ralf *Beil*: Künstlerküche. Lebensmittel als Kunstmaterial – von Schiele bis Jason Rhoades. Köln 2002. S. 113.

Fallenbildern“, in denen Spoerri eine zufällig entstandene Situation festhielt, wurden in den „falschen Fallenbildern“³¹⁶ solche Situationen vom Künstler nachgestellt³¹⁷. Der Zufall und die Historizität – die Geschichte der Gegenstände – spielen dabei eine entscheidende Rolle und appellieren an den Betrachter, die vorausgegangene Situation mental zu rekonstruieren. Durch das vertikale Anbringen an der Wand beziehen sich die Fallenbilder, die Barbara Renfkle auch als „neue ironische Ausdrucksform des klassischen Stilllebens“³¹⁸ bezeichnet, deutlich auf das traditionelle Tafelbild und machen damit zugleich die Differenzen zu diesem offensichtlich: Es wird nicht mehr abgebildet, sondern der reale Gegenstand wird direkt aus dem alltäglichen Leben in das Kunstwerk integriert. Ein anderes Beispiel für die ironische Auseinandersetzung mit der traditionellen Malerei und das Spiel mit Abbildung und Realität wird bei einem im studio f gezeigten „Desillusionsbild“ („La douche“)³¹⁹ Spoerris besonders deutlich³²⁰. Hier montierte der Künstler einen realen Duschkopf inmitten einer profanen Berg- und Flusslandschaft und thematisiert so die unterschiedlichen Realitäts- und Bedeutungsebenen von ‚Wasser‘. Gleichzeitig spielt Spoerri damit auf die Überholung der altbewährten Tromp-l’œil Malerei an (Abb. 14).

Die von Spoerri durch die Integration von Alltagsgegenständen herbeigeführte Überwindung der klassischen Ausdrucksmittel und die Annäherung der Kunst an das alltägliche Leben bildeten auch die gemeinsame Basis der Nouveaux Réalistes, einer Künstlergruppe, die sich 1960 in Paris um den französischen Kunstkritiker Pierre Restany bildete. Neben Künstlern wie Arman, César, Christo, Gérard Deschamps, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysee, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely und Jacques Villeglé gehörte auch Spoerri dem Kreis der Nouveaux Réalistes an³²¹. In dem von Restany verfassten ersten Manifest der Gruppe heißt es:

„Wir erleben heute die Entkräftung und Verkalkung eines jeden Wortschatzes, jeder Sprache, aller Stile. Diesem erschöpften Versagen der traditionellen Mittel widersetzen sich Einzelunternehmungen, die [...] darauf hinauslaufen, die normativen Grundlagen eines neuen Ausdrucksvermögens zu schaffen. Es geht nicht um ein weiteres Rezept mit Öl oder Ripolin. Die Staffeilemalerei (wie jedes andere klassische Ausdrucksmittel in Malerei und Bildhauerei) hat ihre Zeit hinter sich. Was haben die anderen zu bieten? Das erregende Abenteuer einer Wahrnehmung des Wirklichen an sich, also nicht mehr die Brechung durch begriffliche oder imaginative Umsetzung“³²².

³¹⁶ Vgl. Abb. 13.

³¹⁷ Zum Fallenbild vgl. Daniel Spoerri: Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls. Neuwied u. a. 1968.- *Violand-Hobi* (wie Anm. 82) S. 22-27.

³¹⁸ Barbara Regina Renfkle: Nouveau Réalisme. In: Stiftung-Sammlung-Kurt Fried (wie Anm. 32) S. 81.

³¹⁹ Vgl. Abb. 14 und Abb. in: *Violand-Hobi* (wie Anm. 82) S. 34.

³²⁰ Vgl. Abb. *ebda.*, S. 33-34.

³²¹ Zu den Nouveaux Réalistes vgl. Les Nouveaux Réalistes. Ausstellungskatalog Musée d'Art Moderne Paris. Paris 1986.- Catherine Francklin: Les nouveaux réalistes. Paris 1997.- Nouveau Réalisme aus der Sammlung Kiel. Ausstellungskatalog, Städtische Galerie Karlsruhe. Karlsruhe 2000.- Jürgen Knubben (Hg.): 3 x Nouveau Réalisme. Arman-Daniel Spoerri-Jean Tinguely. Ausstellungskatalog Kreissparkasse Rottweil. Trossingen 2002.- Susanne Neuburger (Hg.): Nouveau Réalisme. Ausstellungskatalog Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Nürnberg 2006.

³²² Pierre Restany: 1. Manifest der Nouveaux Réalistes. Mailand 16. 4.1960. Abgedruckt in: *Harten* (wie Anm. 10) S. 55.

Die Integration realer Gegenstände geht auf die Collagen der Dadaisten und insbesondere auf Marcel Duchamp zurück, der bereits in den zwanziger Jahren ein *Pissoir*³²³ als ‚Ready-made‘ zum Kunstwerk erklärte. Während bei Duchamp allerdings der industriell gefertigte Gegenstand allein durch die Stellung in den Kunstkontext (Galerie, Museum) zum Kunstwerk erklärt wurde, wird er bei den Vertretern der *Nouveaux Réalistes* zum künstlerischen Material und unterliegt häufig einer Veränderung. Erst durch den Eingriff des Künstlers werden die Alltagsgegenstände zum Kunstwerk transformiert. Die Art und Weise des Transformationsprozesses variiert von Künstler zu Künstler. So werden beispielsweise bei César alte Autowracks zusammengepresst und aus dem Zufallsprodukt des Pressvorgangs neue Objektpakete geschaffen³²⁴. Eine Verfremdung des alltäglichen Gegenstandes erreicht Christo durch Verhüllung und Verschnürung, so dass sich der Gegenstand wie beispielsweise bei ‚*Wrapped Mannequins on a Bed*‘ (1963)³²⁵ nur noch unter der Hülle erahnen lässt und vorwiegend durch den Titel identifiziert werden kann³²⁶ – Bewusstmachung der Realität durch Verhüllung der Realität. Andere Künstler wie Jaques Villeglé oder Mimmo Rotella – die so genannten ‚Affichisten‘³²⁷ – bedienten sich dem Mittel der *Décollage*, dem Abreißen und Zerfetzen von alten Plakaten, und legten so unter Einbeziehung des Zufalls verborgene Schichten des Alltags wieder frei³²⁸ (Abb. 15). Eine Verbindung von Alltag, Technik und Kunst zeigt sich bei Jean Tinguelys aus Schrottteilen zusammengesetzten kinetischen Objektmaschinen, die nicht nur antifunktionsell sind, sondern sich mitunter wie in der Aktion ‚*Hommage to New York*‘ (1960)³²⁹ mit Hilfe von Sprengstoff selbst zerstörten. Mit dem „Selbstmord“³³⁰ der Maschine setzte Tinguely der modernen Technik eine ironisierte Variante entgegen und thematisiert zugleich die Immaterialität des Werkes³³¹. Destruktion als Mittel einer Transformation findet sich hingegen bei Arman. Wie durch das Zersägen von Violinen und ihrer Anordnung in seriellen Reihen³³² löst er den Gegenstand aus seinem gewohnten Kontext und weist ihm eine neue kunstim-

³²³ Vgl. Marcel Duchamp, ‚*Fontain*‘ (‚Brunnen‘), Fotografie von Alfred Stieglitz. In: *High & Low: Moderne Kunst und Trivialkultur*. Ausstellungskatalog Museum of Modern Art New York/The Art Institut of Chicago/Museum of Contemporary Art Los Angeles. München 1990. S. 203.

³²⁴ Vgl. César, ‚*Ricard*‘ (‚Kompression eines Autos‘), 1962, Teile einer zusammengepressten Autokarosserie, Musée National d’Art Moderne Centre Georges Pompidou, Paris. Abb. in: *Walther* (wie Anm. 233) S. 519.

³²⁵ Christo, ‚*Wrapped Mannequins on a Bed*‘, 1963, Schaufensterpuppen, Bett, Bettzeug, mit Folien und Schnur verpackt, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien. Abb. in: *Nouveau Réalisme*. Ausstellungskatalog Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (wie Anm. 321) S. 155.

³²⁶ Vgl. *ebda.*

³²⁷ Vgl. *Livingstone* (wie Anm. 313) S. 217.

³²⁸ Vgl. Karl *Rubberg*. In: *Walther* (wie Anm. 233) S. 330. - Eine *Décollage* von Mimmo Rotella findet sich auch in der Sammlung Fried. Vgl. Mimmo Rotella, ‚*Ancora Lettere*‘, 1961, Collage und *Décollage* mit farbig bedruckten Papieren auf Pappe, Stiftung Sammlung Kurt Fried, Ulmer Museum. Abb. in: *Stiftung-Sammlung-Kurt Fried* (wie Anm. 32) S. 86.

³²⁹ Die Aktion fand am 17. März 1962 im Hof des Museum of Modern Art in New York statt. Vgl. Abb. in: *L’Esprit de Tinguely*. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Wolfsburg/Museum Jean Tinguely Basel. Wolfsburg 2000. S. 38 und S. 40-47.

³³⁰ Jean *Tinguely*. Zit. nach: *ebda.*, S. 256.

³³¹ Vgl. Inge *Herold*: „Stillstand gibt es nicht“. In: Manfred *Fath* (Hg.): *Jean Tinguely – Stillstand gibt es nicht*. Ausstellungskatalog Kunsthalle Mannheim/Kunsthalle Emden. München u. a. 2002. S. 39.

³³² Vgl. Arman, ‚*Toccata et Fugue*‘, (‚Toccata und Fuge‘), 1962, Akkumulation zerschnittener Geigen in Holzkasten, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. Abb. in: Arman. *Ausstellungskatalog Galerie Nationale du Jeu de Paume Paris/Wilhelm-Hack Museum Ludwigshafen. Ostfildern-Ruit* 1998. S. 117.



Abb. 15 - Jacques de la Villeglé, o.T., 1965, Auflagenobjekt: Edition MAT, Collection 65, Exemplar 3/100, Collage und Décollage aus papierbeklebter Holzplatte, auf papierkaschierter Tischlerplatte montiert. Stiftung Sammlung Kurt Fried, Ulmer Museum.

manente Identität zu³³³. Das Prinzip der Wiederholung verwendete Arman zuvor schon bei seinen Akkumulationen – Anhäufungen von Alltagsgegenständen wie Kaffeemaschinen, Gebissen, Werkzeugen – , bei denen die vorgefundenen Gegenstände (‚objet trouvé‘) nicht verändert, sondern durch Reihung bzw. Anhäufung zu neuen „abfallästhetischen“ Kompositionen werden³³⁴. Indem er den Inhalt eines Mülleimers wie beispielsweise in ‚Poubelle‘ (1959)³³⁵ zum Kunstgegenstand erklärt, wird nicht nur die Realität selbst zum Bild, sondern zugleich auch das Weggeworfene aufgewertet, das Niedere erhöht und somit der bürgerliche Kunstbegriff verhöhnt. Auch Spoerri bezieht in seine Werke Abfall-

³³³ Vgl. Raymonde *Moulin*: Vom Gegenstand zum Werk. In: *ebda.*, S. 33.

³³⁴ Vgl. *Neuburger* (wie Anm. 321) S. 135.

³³⁵ Vgl. Arman, ‚Poubelle‘, 1959/64, Edition MAT: Kollektion 64, Holz, Plexiglas, Papierkorbinhalt, Ludwig Museum im Deutscherrenhaus Koblenz. Abb. in: *Vatsella* (wie Anm. 254) S. 202.

produkte mit ein, die er wie im Fall der im studio f gezeigten ‚Catalogue Tabou‘ (1961)³³⁶ in Brote einbacken ließ³³⁷. Die darin offensichtlich enthaltene Provokation und die Kritik an der Konsumgesellschaft³³⁸ verdeutlicht sich an der Reaktion des Ulmer Brotmuseums, das sich nach der studio f-Ausstellung an Kurt Fried wandte und sich empört darüber zeigte, „daß in der gleichen Zeit, wo es Bilder gibt, die das Brot verhohnepipeln, über zwei Drittel der Menschheit an Hunger verrecken“³³⁹.

Während Spoerri die werkintegrierten Lebensmittel mit Gießharzüberzug konservierte, ließ sie der Künstler Dieter Roth hingegen verwesen und bedingte damit einen ständigen Veränderungsprozess des Werkes³⁴⁰. Die Bandbreite der von Roth verwendeten Lebensmittel reicht dabei von Salami, Pralinen, Brot, Milch und Käse bis hin zu Schokolade, wie beispielsweise in dem ‚Portrait von Carl Laszlo‘ (1964)³⁴¹. In ‚Dies ist Cremers Haufen‘ (1967)³⁴², das unter anderem aus Brot, Milch und Joghurt bestand, konnte der Betrachter den Verfall der lebenden Materie durch Schimmelpilz, Bakterien, Würmer und Käfer verfolgen³⁴³. Im Unterschied zu Roth transzendiert Joseph Beuys hingegen die biologischen Wandlungsprozesse seiner im Werk einverleibten Naturalien wie Milch, Schokolade und insbesondere Fett³⁴⁴ metaphorisch und belegt sie mit einer individuellen Ikonografie³⁴⁵. Durch die Verwendung von toten und lebenden Tieren³⁴⁶ in seinen Aktionen, treibt Beuys die Angleichung von Kunst und Leben noch einen Schritt weiter³⁴⁷.

Eine extreme Form, durch Realitätsbezug zu einem veränderten Kunstbegriff zu gelangen, zeigt sich insbesondere bei dem italienischen Künstler und Mitbegründer der Mailänder Galerie Azimuth Piero Manzoni³⁴⁸. Manzoni hatte sich nicht nur 1961 selbst als lebendes Kunstwerk (oeuvre d'art authentique et véritable) ausgestellt, sondern auch seine eingedosten Exkreme unter dem Titel ‚Merda d'Artista‘ (1961) als Kunst verkauft. Die dabei enthaltene Kritik

³³⁶ Vgl. Daniel Spoerri, ‚Catalogue Tabou‘, 1961, Fallenbild: Brot mit Abfall auf Holzplatte, Museum Moderner Kunst Wien, Sammlung Hahn. Abb. in *Beil* (wie Anm. 315) S. 113.

³³⁷ Vgl. AVZ Nr. 22.- Aufregende Kunstexperimente. Vernissage im „studio f“ mit Arbeiten von Piene, Fontana, Spoerri. In: SDZ vom 15. Okt. 1962. (Dr. Kü).- Spoerri gilt als einer der Begründer der sogenannten ‚Eat-Art‘ (= Kunststrichtung, in der reale Lebensmittel verwendet werden). Vgl. dazu *Beil* (wie Anm. 315).- Jürgen Raap (Hg.): Essen und Trinken. In: *Kunstforum International* 159 (2002) S. 44-217.

³³⁸ Vgl. *Beil* (wie Anm. 315) S. 111.

³³⁹ Brief von W. Eiselen an Kurt Fried (19. Okt. 1962). Abgedruckt in: K. F. Kurt Fried zu Ehren (wie Anm. 33) S. 56.

³⁴⁰ Vgl. *Beil* (wie Anm. 315) S. 167.

³⁴¹ Dieter Roth, ‚Portrait von Carl Laszlo‘, 1964, Materialbild aus Leinwand, Glas, Schokolade und Farbe, Sammlung Hahn, Museum Moderner Kunst Wien. Abb. in: *Beil* (wie Anm. 315) S. 166.

³⁴² Dieter Roth, ‚Dies ist Cremers Haufen‘, 1967, Pressspanplatte, Brot, Nägel, Draht, Gips, Joghurt, Milch, Plexiglas, Kunsthalle Hamburg. Abb. in: *Beil* (wie Anm. 315) S. 172.

³⁴³ Vgl. *Beil* (wie Anm. 315) S. 171.

³⁴⁴ Vgl. hierzu Hiltrud Oman: Die Kunst auf dem Weg zum Leben. Josef Beuys. Weimar u. a. 1988. S. 76f.- Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München 2002. S. 197-202.- *Beil* (wie Anm. 337) S. 210-243.

³⁴⁵ Vgl. Thomas (wie Anm. 5) S. 154.

³⁴⁶ Vgl. hierzu Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys. Berlin 2002. S. 71-78.

³⁴⁷ Zu den Aktionen von Beuys vgl. Uwe M. Schmeede: Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischer Dokumentation. Ostfildern-Ruit 1994.- Vgl. auch Punkt 3.1.3.

³⁴⁸ Zu Manzoni vgl. Germano Celant (Hg.): Piero Manzoni. Ausstellungskatalog Serpentine Gallery London/Edizione Charta Mailand. Mailand 1998.

und Infragestellung des Kunstmarktes ist offensichtlich – zumal Manzoni seine jeweils 30 g schweren Dosen für den damaligen Goldwert veräußerte³⁴⁹.

Vergleichbare Absichten wurden auch außerhalb Europas von amerikanischen Künstlern verfolgt. Insbesondere Robert Rauschenberg setzte sich, beeinflusst von Kurt Schwitters und John Cage, in seinen Werken bereits zu Beginn der fünfziger Jahre mit der Angleichung von Kunst und Leben auseinander³⁵⁰:

„Ein Bild sollte nicht nach etwas aussehen, was es nicht ist, sondern nach etwas, was es tatsächlich ist. Und ich glaube, ein Bild gleicht der realen Welt mehr, wenn es auch aus dieser realen Welt gemacht ist“³⁵¹.

In seinen ‚Combine Paintings‘ vereint Rauschenberg malerische Elemente mit verschiedensten Materialien aus dem Alltag³⁵². Damit schuf er Objekte, die häufig den Betrachter zur Aktivität animieren. So war der Museumsbesucher beispielsweise in ‚Black Market‘ (1961)³⁵³ aufgefordert, vorhandene Gegenstände aus einem Koffer gegen eigene auszutauschen und mit Stempel und Nummer zu versehen³⁵⁴. Auch in dem Tableau ‚Monogramm‘ (1955-1959)³⁵⁵ bezieht Rauschenberg den Betrachter aktiv in das Werk mit ein. Durch das Zusammenbringen diverser Utensilien (eine ausgestopfte Ziege, Autoreifen, eine collagierte und bemalte Holzplatte) lässt ihm der Künstler die Interpretation völlig offen und liefert nur noch die Assoziationsgrundlagen³⁵⁶. Neben Rauschenberg zählt vor allem Jasper Johns³⁵⁷ zu einem der Protagonisten einer neuen realitätsbezogenen Kunst in den USA. In seinen Werken thematisiert Johns – vergleichbar mit Daniel Spoerri ‚Desillusionsbild‘ – immer wieder das Wechselspiel zwischen Abbild und Realität. So überträgt er in seinen ‚Flags‘³⁵⁸ die amerikanische Flagge auf die Leinwand und lässt damit den Bildgegenstand selbst zum realen Gegenstand werden³⁵⁹. Die durch den Verzicht auf Inhaltlichkeit und Emotion erreichte Faktizität seiner Werke³⁶⁰ macht Johns zu einem Vorläufer der so genannten Pop-Art, die neben England³⁶¹ insbesondere in Amerika gegen

³⁴⁹ Piero Manzoni, ‚Merda d'Artista N°47‘, 1961, Konservendose, Sammlung Attilo Codognato, Venedig. Abb. in: *Beil* (wie Anm. 315) S. 151.

³⁵⁰ Vgl. John Cage: Über den Künstler Robert Rauschenberg und sein Werk. Abgedruckt in: *Harten* (wie Anm. 10) S. 60-61.- Dieter *Ruckhaberle* (Hg.): Robert Rauschenberg. Werke 1950-1980. Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Berlin/Kunsthalle Düsseldorf/Louisiana-Museum für moderne Kunst Humlebæk-Kopenhagen/Städtisches Kunstinstitut Frankfurt/Städtische Galerie im Lenbachhaus München. Berlin 1980. S. 40f.

³⁵¹ Robert *Rauschenberg*. Zit. nach: *Livingstone* (wie Anm. 313) S. 31-32.

³⁵² Vgl. *Ruckhaberle* (wie Anm. 350) S. 40-42.

³⁵³ Robert Rauschenberg, ‚Black Market‘ (‚Schwarzmarkt‘), 1961, Leinwand, Holz, Metall, Öl, Museum Ludwig, Stiftung Ludwig, Köln. Abb. in: *Livingstone* (wie Anm. 313) Tafel 41.

³⁵⁴ Vgl. Karl *Ruhrberg*. In: *Walther* (wie Anm. 233) S. 314.

³⁵⁵ Robert Rauschenberg, *Monogramm*, verschiedene Materialien, Moderna Musset, Stockholm. Abb. in: *Ruckhaberle* (wie Anm. 350) S. 71.

³⁵⁶ Vgl. Manfred *Schneckenburger*. In: *Walther* (wie Anm. 233) Bd. 2. S. 510.

³⁵⁷ Zu Johns vgl. Kirk *Varmedoe* (Hg.): Jasper Johns. Retrospektive. Ausstellungskatalog Museum Ludwig Köln. München 1997.

³⁵⁸ Vgl. Jasper Johns, ‚Flag‘ (‚Flagge‘), 1954-55, Enkaustik, Öl und Collagen auf Stoff, aufgezogen auf Sperrholz, The Museum of Modern Art, New York. Abb. in: *Osterwold* 2003, S. 135.

³⁵⁹ Vgl. *Ruhrberg*. In: *Walther* (wie Anm. 233) Bd.1. S. 310.

³⁶⁰ Vgl. Tilmann *Osterwold*: Pop Art. Köln 1999. S. 157-158.

³⁶¹ Zur englischen Pop-Art vgl. Marco *Livingstone*: Englische Pop Art. In: *Livingstone* (wie Anm. 313) S. 152f.

Ende der fünfziger Jahre entstand und sich in den sechziger Jahren zunehmend ausbreitete. Wie auch die analoge Bezeichnung Op-Art, darf Pop-Art weniger als einheitlicher Stilbegriff verstanden werden, sondern dient vielmehr nach Tilman Osterwold als „Sammelbegriff für künstlerische Phänomene, die eng mit dem Lebensgefühl dieser Epoche zusammenhängen“³⁶².

Im Gegensatz zu den Künstlern des Nouveau Réalisme, zu Piero Manzoni oder Dieter Roth, kennzeichnen sich die Werke der Pop-Künstler wie Andy Warhol, Roy Lichtenstein oder James Rosenquist weniger durch die direkte Verwendung alltäglicher und gebrauchter Gegenstände, sondern vornehmlich durch die thematische und technische Bezugnahme auf die westliche Konsumwelt der Großstadt mit all ihren Massenmedien³⁶³. Die Künstler entnehmen ihre Motive zwar aus dem Alltag – aus Illustrierten, Werbung oder Comics – bleiben aber dennoch den klassischen Ausdrucksmitteln der Malerei weitgehend verpflichtet. Wenn Andy Warhol beispielsweise Dollarnoten³⁶⁴ oder das Porträt der Marilyn Monroe³⁶⁵ per Siebdruckverfahren vergrößert bzw. in seriellen Reihungen anordnet, wird nicht nur das Bildsujet verändert, sondern – vergleichbar mit Jasper Johns ‚Flags‘ – zugleich auch von jeglichem Verweischarakter befreit³⁶⁶. Die in den Werken Warhols angestrebte Objektivität und der bewusste Verzicht auf die individuelle Handschrift des Künstlers („Ich male in dieser Art, weil ich eine Maschine sein möchte“³⁶⁷) lässt sich trotz formaler Differenzen mit den zeitgleichen Absichten der Vertreter der neuen Konkretion vergleichen³⁶⁸.

Ebenso wie sich die Künstler der konkret-objektiven Kunstrichtung deutlich von der ichbezogenen gestischen Malerei absetzen wollten, resultiert die Hinwendung zum Alltäglichen, verbunden mit der allgemeinen Kritik am herkömmlichen Kunstbegriff, aus einer ablehnenden Haltung gegenüber der etablierten Kunst. In Amerika waren es vor allem Robert Rauschenberg und Jasper Johns, die sich mit ihren Werken deutlich vom Abstrakten Expressionismus, der mit William de Kooning eine seiner dominantesten Figuren hatte, abgrenzten. Der „Bruch zwischen den Künstlergenerationen“³⁶⁹ verdeutlicht Robert Rauschenbergs ‚Erased de Kooning-Drawing‘ (1953)³⁷⁰, bei der Rauschenberg eine Zeichnung des älteren Künstlers ausradierte und zum eigenen Kunstwerk deklarierte. In Europa wurde Rauschenbergs Werk vor allem durch seine Beteiligung an der Biennale

³⁶² Tilman Osterwold: Pop Art. Köln 2003. S. 6.- Zur Definition der Pop-Art vgl. auch ‚Symposium über Pop Art‘, erschienen im Arts Magazin, April 1963. Abgedruckt in: Jürgen Becker/Wolf Vostell, Wolf (Hg.): Happenings. Fluxus. Pop Art. Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation. Reinbek bei Hamburg 1965. S. 107-122.

³⁶³ Vgl. Allan Kaprow: Die Zukunft der Pop Art. Abgedruckt in: Becker/Vostell (wie Anm. 362) S. 87.

³⁶⁴ Vgl. Andy Warhol, ‚Two Dollar Bills‘ (‚Front and Rear‘), 1962, Siebdruck auf Leinwand, Museum Ludwig Köln. Abb. in: Osterwold (wie Anm. 362) S. 36.

³⁶⁵ Vgl. Andy Warhol, ‚Marilyn‘, 1964, Siebdruck und Acryl auf Leinwand, Thomas Amman, Zürich. Abb. in: Livingstone (wie Anm. 313) Abb. 63.

³⁶⁶ Zu Warhol vgl. Kynaston McShine (Hg.): Andy Warhol. Retrospektive. Ausstellungskatalog Museum Ludwig Köln. München 1989.- Felix Zdenek (Hg.): Andy Warhol. Retrospektive. Ausstellungskatalog Deichtorhallen Hamburg/Württembergischer Kunstverein Stuttgart. Ostfildern-Stuttgart 1993.

³⁶⁷ Andy Warhol in einem Interview mit G. R. Swenson. Abgedruckt in: Livingstone (wie Anm. 313) S. 56.

³⁶⁸ Vgl. auch Punkt 3.1.1.

³⁶⁹ Karl Ruhrberg. In: Walther (wie Anm. 233) S. 314.

³⁷⁰ Robert Rauschenberg, ‚Erased de Kooning-Drawing‘ (‚Ausradierte de Kooning Zeichnung‘), 1953, Tintenspruen und Kreide auf Papier, im Besitz des Künstlers, Abb. in: Ruckhaberle (wie Anm. 350) S. 263.

in Venedig 1964 populär, bei der er mit dem Preis für Malerei ausgezeichnet wurde. Trotz einer zunächst ablehnenden Haltung gegenüber der amerikanischen „Trivialkunst“ waren die amerikanischen Künstler spätestens seit Mitte der sechziger Jahre in Deutschland prominent vertreten und durch die intensive Sammeltätigkeit des Kölners Peter Ludwig ab 1969 der Öffentlichkeit zugänglich³⁷¹.

Auch die Künstler des Nouveau Réalisme waren hierzulande vor allem im Rheinland vertreten. Die erste gemeinsame Werkschau in Deutschland erfolgte 1961 unter dem Titel ‚Der Geist der Zeit‘, in der Spoerri verschiedene kleine Werke der Künstler in seinem *Koffer* im Atelier Neufert in Köln präsentierte³⁷². Zuvor hatten bereits Yves Klein und Jean Tinguely ihre ersten deutschen Ausstellungen bei Alfred Schmela in Düsseldorf³⁷³.

Während sowohl die amerikanischen wie auch die englischen Vertreter der Pop-Art keinen Eingang ins studio f fanden – eine Ausnahme bildet der Engländer R. B. Kitaj, der allerdings erst 1971 im studio f gezeigt wurde³⁷⁴ – präsentierte das studio f mit Daniel Spoerri einen bedeutenden Vertreter des Nouveau Réalisme. Zusammen mit Lucio Fontana und Otto Piene richtete Fried 1962 Spoerri eine Werkschau aus, die zweite Ausstellung Spoerris in Deutschland überhaupt³⁷⁵. Mit der 1965 veranstalteten Sammelausstellung *Op – Mat – Kinetik*³⁷⁶, die unter anderem Spoerris ‚Edition MAT: Kollektion 64‘ beinhaltet, nahm Kurt Fried noch einmal Bezug auf die zeitgenössische „Realismustendenz“. Mit ‚MAT‘, was soviel bedeutete wie ‚Vervielfältigung kinetischer Kunst‘ (Multiplication d’Art Transformable), setzte Spoerri seine Idee einer multiplizierbaren Kunst um, die für jedermann erschwinglich sein sollte und somit als Geburtsstunde des in den sechziger Jahren aufkommenden Multiples verstanden werden kann³⁷⁷. Dabei handelte es sich um Originale verschiedener Künstler, die in einer Auflage von je 100 Stück zu einem einheitlichen Preis von 200 DM verkauft wurden³⁷⁸. Voraussetzung dafür war nach Spoerri der Verzicht auf eine individuell-künstlerische Handschrift:

„zur multiplikation eignen sich nur solche werke, welche die eigene idee, die dem einzelnen werk innewohnt, ohne persönliche handschrift mitteilen. persönliche handschrift erlaubt nur reproduktion, aber keine multiplikation. [...] das objektive kunstwerk, dass nicht statisch ist, das sich selbst verändert oder durch die mitwirkung des betrachters verändert wird, gewinnt durch die multiplikation. erst die multiplikation wird seinen unendlichen möglichkeiten gerecht“³⁷⁹.

³⁷¹ Vgl. Evelyn Weiss: Pop Art und Deutschland. In: *Livingstone* (wie Anm. 313) S. 221f.- *Osterwold* (wie Anm. 362) S. 120.

³⁷² Vgl. *Neuburger* (wie Anm. 321) S. 131.

³⁷³ Vgl. Susanne Neuburger: Köln, der Nouveau Réalisme und die Sammlung Hahn. Von der Stadtrundfahrt zum „Postal Event“: der Projektentwurf *Cityrama II*. In: ebda., S. 11.

³⁷⁴ Vgl. AVZ Nr. 60.- Zu Kitaj vgl. John Ashberry u. a. (Hg.): R. B. Kitaj. Ausstellungskatalog Hirshhorn Museum Washington/Museum of Art Cleveland/Kunsthalle Düsseldorf. Düsseldorf 1982.

³⁷⁵ Nach Ausstellungsverzeichnis. In: *Violand-Hobi* (wie Anm. 82) S. 134.

³⁷⁶ Vgl. AVZ Nr. 41.

³⁷⁷ Vgl. Claus Pias: Multiple. In: Hubertus Butin (Hg.): *Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln 2002. S. 222.

³⁷⁸ Vgl. *Op-art und Mat II im studio f*. Objekte für das ästhetische Vergnügen. In: SDZ vom 24. Juli 1965 (Jürgen Morschel).

³⁷⁹ Daniel Spoerri: Einleitung im Katalog zur Ausstellung *MAT 1960* in Paris und Krefeld. Abgedruckt in: *Vatsella* (wie Anm. 254) S. 66.

Folglich fanden sich vorwiegend Werke der konkreten Kunst, der Op-Art und der Kinetik in der Edition vertreten. Die im studio f gezeigte ‚Kollektion 64‘³⁸⁰ enthielt neben Objekten von Jesus Raphael Soto, Karl Gerstner und Paul Talman auch erstmals Werke der Nouveaux Réalistes, darunter Tinguely, Arman, Niki de Saint Phalle, Villéglé und Spoerri selbst³⁸¹. Damit ging Kurt Fried auf eine wichtige Entwicklung innerhalb der zeitgenössischen Kunst ein – angesichts der im studio f dominant vertretenen konkreten Kunst blieb dies jedoch eher peripher. Auch die deutschen Ausformungen der Pop Art – auch als ‚Kapitalistischer Realismus‘ bezeichnet – mit Gerhard Richter oder Sigmar Polke³⁸² präsentierte das studio f nicht.

3.1.3 Aktionen – Die Handlung als Kunst

Neben den verschiedenen Werkschauen, fanden im studio f immer wieder – häufig anlässlich einer Vernissage – künstlerische Aktionen statt, in denen nicht mehr ein fertiges Kunstwerk im Mittelpunkt stand, sondern der Entstehungsprozess bzw. die Handlung das eigentliche Werk darstellte. Dies implizierte gleichzeitig die Anwesenheit des Betrachters, durch dessen Wahrnehmung das ephemere Kunstwerk erst existieren und auch überdauern konnte. Durch die Gleichzeitigkeit von Handlung und Anwesenheit des Betrachters konnte die Wahrnehmung neben der visuellen auch auf andere Sinne ausgedehnt werden. Aus diesem Grund setzten die Künstler die unterschiedlichsten Medien in ihren Aktionen ein.

Bereits Otto Pienes ‚Lichtballett‘, das bei Alfred Schmela 1959 uraufgeführt wurde³⁸³ und ein Jahre später auch im studio f anlässlich der Ensemble-Ausstellung ‚Piene – Mack‘ stattfand³⁸⁴, kann unter dem aktionistischen Aspekt betrachtet werden³⁸⁵. Allerdings stand hier weniger die Handlung – die manuellen Bewegungen der Lochscheiben vor Lichtern – im Vordergrund, sondern das daraus resultierende Ergebnis, die Lichteffekte im Raum. Auch die Lochscheiben bzw. die Apparate stellen nicht das eigentliche Werk dar, sondern sind lediglich „technische Hilfsmittel, die die ständig wandelnden Raumprojektionen hervorbringen“³⁸⁶.

³⁸⁰ Vgl. Licht und Bewegung, Vibration und Skulptur. Morgen beginnt die große Op-Ausstellung im studio f. In: SDZ vom 10. Juli 1965.- Op-art und Mat II im studio f. Objekte für das ästhetische Vergnügen. In: SDZ vom 24. Juli 1965. (Jürgen Morschel).

³⁸¹ Zur Edition MAT: Kollektion 64 vgl. *Vatsella* (wie Anm. 254) S. 78f. Vgl. hierzu auch Abb. 15.

³⁸² Vgl. Evelyn Weiss: Pop Art und Deutschland. In: *Livingstone* (wie Anm. 313) S. 223-224.- Vgl. auch: Deutschland fliegt zum Mond. Junge westdeutsche Kunst Ende der 60er Jahre. Ausstellungskatalog Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum Weitera (Kataloge des Oberösterreichischen Landesmuseums 200). Weitera 2003.

³⁸³ Vgl. *Ruhrberg* (wie Anm. 20) S. 33.- Eine Abb. dieser Aufführung befindet sich in: *Kuhn* (wie Anm. 258) S. 33.

³⁸⁴ Vgl. AVZ Nr. 7.- Bewegung, Licht und Raum. „Lichtballett“ zur Eröffnung der Ausstellung Mack/Piene im „studio f“. In: SDZ vom 10. Mai 1960 (le.).

³⁸⁵ *Feiler* unterscheidet hierbei zwischen den manuell betriebenen und den automatisierten Varianten des Lichtballetts, wobei er letztere nicht mehr zur Aktionskunst zählt. Vgl. Malte *Feiler*: Aktionen bei ZERO – Happenings? In: *Beuckers* (wie Anm. 8) S. 143: „Die späteren mechanischen und automatischen Lichtballette umgeben den Betrachter zwar auch im ganzen Raum mit Licht, gehören aber trotzdem nicht in die Kategorie der Aktionen, da hier keine Menschen mehr vor Publikum agieren.“

³⁸⁶ Otto *Piene*. Zit. nach: *Schilling* (wie Anm. 216) S. 177.

Im Unterschied zur Aufführung des ‚archaischen Lichtballetts‘ bei Schmela, bei der Piene als alleiniger Akteur tätig war, kamen beim ‚chromatischen Lichtballett‘ der studio f-Aufführung mehrere Akteure zum Einsatz³⁸⁷. Wie einem Zeitungsartikel zu entnehmen ist, wurde das Lichtballett zudem auch akustisch eingeleitet:

„[...] mit beabsichtigter Aufdringlichkeit und erheblicher Tonstärke hämmerte eine trockene, stakkatierte Folge von morsezeichen-ähnlichen Tönen auf die gespannten Betrachter ein (es klang wie eine unangenehme Sputniknachricht aus dem Aether), dann ebte das impertinente Tongehämmere ab und es herrschte eine Stille, in die nun die optische Erscheinung des Lichtballetts einströmte“³⁸⁸.

Die Erweiterung der visuellen Wahrnehmung um die akustische, wie sie bei der studio f-Aufführung von Pienes ‚Lichtballett‘ schon anklingt, tritt häufig bei der Aktionskunst in Erscheinung. Im Gegensatz zu anderen Aktionen, wie beispielsweise von Günther Uecker oder einigen Fluxus-Künstlern³⁸⁹, bleibt die Akustik beim Lichtballett, ebenso wie die Handlung, peripher. Entscheidend ist hier viel mehr die Erweiterung des Kunstwerks in den Raum und damit auch die Integration des Betrachters³⁹⁰.

Anders verhält es sich bei den Aktionen von Günther Uecker, der zwar seit 1961 zum engeren Kreis von Zero zählte, sich aber doch zum Teil grundlegend von den Arbeiten Pienes und Macks abhebt³⁹¹. Bei Uecker wird die Handlung, die häufig eine akustische Komponente beinhaltet, zum bestimmenden Element, während das daraus resultierende Endprodukt nebensächlich wird. Dies wird unter anderem bei der Aktion ‚Telefonzeit/Nagelzeit‘ deutlich, die Uecker zusammen mit dem Schriftsteller S. D. Sauerbier anlässlich der Fernsehdokumentation ‚Kunst‘ 66‘ von Gerd Winkler am 17. April 1966 zur Vernissage seiner Ausstellung ‚Nagelbilder‘ im studio f aufgeführt hatte³⁹². Während Uecker und Sauerbier durch Kopfhörer, und somit für das Publikum zunächst nicht wahrnehmbar, die telefonische Zeitansage hörten, schlug Uecker bei jedem Tonsignal einen Nagel in ein Brett vor ihm (Abb. 16). Sauerbier las synchron dazu einen Text vor, der aus einer Collage verschiedener Wortfetzen der Zeitansage und dem

³⁸⁷ Zur Differenzierung der einzelnen Lichtballette vgl. *Gerbing* (wie Anm. 263) S. 84-111.

³⁸⁸ Vgl. Bewegung, Licht und Raum. „Lichtballett“ zur Eröffnung der Ausstellung Mack/Piene im „studio f“. In: SDZ vom 10. Mai 1960. (le).

³⁸⁹ Vgl. Klaus Gereon *Beuckers*: Rhythmus, Klang, Ton - Musik. Bemerkungen zur akustischen Komponente in den Aktionen von Günther Uecker und der Aktionskunst der 1960er Jahre. In: Klaus Gereon *Beuckers* (Hg.): Günther Uecker. Die Aktionen. Petersberg 2004. S. 137f.

³⁹⁰ Vgl. Otto *Piene*: Lichtballett. In: Jürgen *Claus*: Kunst heute. Personen-Analysen-Dokumente. Frankfurt a. M. u. a. 1986. S. 151-152.

³⁹¹ Vgl. *Honisch* (wie Anm. 259) S. 70f.- Ders.: Zu Günther Uecker. In: „...zum Raum wird hier die Zeit.“ Günther Uecker. Bühnenskulpturen und optische Partituren. Ausstellungskatalog Neues Museum Weimar. Berlin 2001. S. 19.- Zu Uecker vgl. Dieter *Honisch* (Bearb.): Günther Uecker eine Retrospektive. Ausstellungskatalog Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München. München 1993.- Alexander *Tolonay* (Hg.): Günther Uecker. Zwanzig Kapitel. Ausstellungskatalog Neuer Berliner Kunstverein im Martin Gropius Bau/Neue Nationalgalerie Berlin. Ostfildern-Ruit 2005.

³⁹² Vgl. AVZ Nr. 43. Abb. 16.- Die 42. Ausstellung im studio f: Günther Uecker. In: SDZ vom 10. April 1966.- Ein neues Freiheitsgefühl. Morgen Vernissage im studio f – Fernsehen ist dabei – Aufführung „Nagelzeit“. In: SDZ vom 16. April 1966 (Gerhard Kaiser).- *Honisch* (wie Anm. 259). Im dortigen Werkverzeichnis Nr. 524, S. 210.- Katrin *Salwig*: Die Aktionen von Günther Uecker. In: *Beuckers* (wie Anm. 389) S. 54-56 und im dortigen Werkverzeichnis Nr. 14, S. 222.



Abb. 16 - Günther Uecker (rechts) und S.D. Sauerbier (links) bei der Aktion „Telefonzeit/Nagelzeit“ im studio f, 1966.

Wort ‚Nagel‘ bestand³⁹³. In einem zweiten Schritt wurde der Lautsprecher an- gestellt und ließ somit die Telefonstimme auch fürs Publikum hörbar werden. Schließlich beendete Uecker die Aktion mit monotonem Hämmern³⁹⁴. Neben dem rhythmischen Ton des Nageleinschlagens und der Stimme von Sauerbier konnte der Betrachter anhand der eingeschlagenen Nägel die telefonische Ansage und somit die übertragene Zeit mental rekonstruieren. Die Darstellung der Zeit stellt das kennzeichnende Element dieser Aktion dar, wie Uecker selbst betonte:

„Was wir ausgeführt haben, war Kunst auf Zeit. Aktionen, vergängliche Skulp- turen, Situationen, kurzzeitige Installationen, Zeitstrukturen: Arbeitszeit, die Wahrnehmungszeit, die Zeit, die das Objekt für sich verlangt, die Uhrzeit, mechanischer Zeitakt, die Erlebniszeit“³⁹⁵.

Da in diesem Fall mit dem Nagelbrett auch ein Endprodukt existierte, konnte die Zeit und somit die Dauer der vollzogenen Handlung auch noch nach der Aktion vom Betrachter nachvollzogen werden. Neben dem damit an das Publi- kum gestellten mentalen Anspruch und dem visuellen Erlebnis stellt insbesondere die Akustik einen wesentlichen Aspekt der Aktion dar. Hierbei ging es jedoch

³⁹³ Vgl. S. D. Sauerbier: Vom Theater zum Theater. Gemeinschaftsarbeiten mit/von Günther Uecker von/mit S. D. Sauerbier. In: „...zum Raum wird hier die Zeit.“ Günther Uecker. Bühnenskulpturen und optische Partituren. Ausstellungskatalog Neues Museum Weimar. Berlin 2001. S. 26-28.- Dirk Bogdanski: Sprache in Aktion. Zur Funktion von Sprache und Text in den Aktionen von Günther Uecker und S. D. Sauerbier. In: *Beuckers* (wie Anm. 389) 198-201.

³⁹⁴ Vgl. Beim nächsten Ton ist es...„Nagelzeit“ von S. D. Sauerbier und Günther Uecker im studio f. In: SDZ vom 19. April 1966 (gk).

³⁹⁵ Günther Uecker: Uecker, Nagelzeit. In: K. F. Kurt Fried zu Ehren (wie Anm. 33) S. 71.

weniger um eine klangliche Erweiterung, wie dies bei Fluxus und insbesondere bei Nam June Paik der Fall war, sondern um die rhythmische Veranschaulichung der Handlung³⁹⁶. Aufgrund „der Gleichmäßigkeit des Nagelns in der feierlichen Stille des Studios“ sieht Beuckers hierbei Bezüge zur Meditation des Zen-Buddhismus, der gerade zu dieser Zeit von vielen Künstlern diskutiert wurde – insbesondere von Yves Klein, mit dem Uecker in engem Kontakt stand³⁹⁷. So lassen sich auch gewisse Parallelen zwischen Ueckers Nagelaktion und Yves Kleins ‚Symphonie „Monoton. Silence“‘ aus dem Jahr 1949 zeichnen, bei der lediglich ein einziger Ton bis zu einer Länge von zwanzig Minuten ausgedehnt wurde, gefolgt von einer ebenso langen Stille³⁹⁸.

Aufgrund des rituellen Charakters der studio f-Aktion Ueckers sieht Feiler das Publikum hier stärker mit einbezogen:

„Auch bei dieser Aktion nehmen die Zuschauer nicht direkt am Geschehen teil, aber der Charakter der Aktion, der an eine Zeremonie erinnert, band das Publikum auf eine andere Art ein, als wenn es einem zeitlich nicht weiter strukturierten Benageln zusehen würde [...]“³⁹⁹.

Durch die Dauer von insgesamt 20 Minuten zog Uecker die Aktion so weit in die Länge, dass die Nerven des Betrachters stark beansprucht wurden. In einem Zeitungsartikel hieß es diesbezüglich:

„120mal 10 Sekunden gleich 20 Minuten – doppelt so lang wie angekündigt. Berücksichtigt man die Besucherreaktion, die sich von angespannter Neugier über deutliche Ratlosigkeit bis zu murrender Ungeduld wandelte, so waren es in der Tat 60 Nägel zu viel“⁴⁰⁰.

Die Handlung stellt in dieser Aktion zwar das entscheidende Element dar, im Vergleich zu Pienes ‚Lichtballett‘ bleibt die räumliche Trennung zwischen Akteur und Betrachter jedoch stärker erhalten. Wie Fotografien der Aktion belegen, befanden sich Uecker und Sauerbier jeweils vor einem Pult, wodurch sie sich vom davor sitzenden Publikum abgrenzten⁴⁰¹. Durch die geforderte mentale Mitarbeit, die Rhythmik und die beanspruchende Dauer der Aktion wurde das Publikum dennoch in das Geschehen integriert.

Deutlicher als bei Uecker spielte die Akustik bei einigen Aktionen der Fluxus-Bewegung eine entscheidende Rolle. Gemeinsame Intention der Künstler war es, die Kunst dem Leben anzugleichen und die herkömmlichen Gattungsgrenzen zu überwinden⁴⁰². Dementsprechend kennzeichnen sich die Fluxus-Aktionen durch

³⁹⁶ Vgl. *Beuckers* (wie Anm. 389) S. 137f.

³⁹⁷ *Ebda.*, S. 139-140.

³⁹⁸ Vgl. Yves Klein, Ausstellung Köln (wie Anm. 289) S. 174.- *Charlet* (wie Anm. 289) S. 152.- *Beuckers* (wie Anm. 389) S. 40.

³⁹⁹ Malte Feiler: Aktionen bei ZERO – Happenings? In: *Beuckers* (wie Anm. 8) S. 139-40.

⁴⁰⁰ Beim nächsten Ton ist es...„Nagelzeit“ von S. D. Sauerbier und Günther Uecker im studio f. In: SDZ vom 19. April 1966 (gk).

⁴⁰¹ Vgl. Abb. 16.

⁴⁰² Zu Fluxus vgl. *Becker/Vostell* (wie Anm. 362). Bes. S. 123f.- *Happening & Fluxus*. Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein. Köln 1970.- Thomas *Kellein* (Bearb.): Fluxus. Ausstellungskatalog Kunsthalle Basel. Stuttgart 1994.- René *Block* u. a. (Hg.): Fluxus. Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland. 1962-1994. Texte. Ausstellungskatalog Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart. Stuttgart 1995.- Eine ausführliche Auseinandersetzung mit Fluxus findet sich auch in: Dieter *Daniels* (Hg.): Fluxus. Ein Nachruf zu Lebzeiten. In: *Kunstforum International* 115 (1991) S. 99-276.

einen fließenden Übergang zwischen den verschiedenen Kunstgattungen wie Musik, Literatur, bildender Kunst und Theater. Seine Wurzeln hatte Fluxus in der amerikanischen Experimentalmusik der vierziger Jahre. Wichtigster Impulsgeber war hierfür der Schönberg-Schüler John Cage, der schon Ende der vierziger Jahre damit begonnen hatte, zufällige Alltagsgeräusche in seine Kompositionen aufzunehmen. Einen Höhepunkt fand dies in seinem Stück ‚4'33‘ von 1952, das häufig auch als erstes Happening bzw. Fluxus-Konzert angesehen wird⁴⁰³. Hier bildeten lediglich die Geräusche des Publikums, die während der Aufführungszeit von 4 Minuten und 33 Sekunden gemacht wurden, die einzigen vernehmbaren Geräusche und nicht etwa die Klänge eines Klaviers. Zum wichtigsten Initiator und Namensgeber von Fluxus wurde der in Litauen geborene Amerikaner Georg Macunias, ein ehemaliger Schüler von Cage an der ‚New School of Social Research‘ in North Carolina, der aufgrund seiner Stationierung bei der amerikanischen Armee in Wiesbaden die Ideen von Fluxus auch in Deutschland verbreitete⁴⁰⁴. Die erste offizielle Fluxus-Veranstaltung fand 1962 in Wiesbaden unter dem Titel ‚Fluxus Internationale Festspiele neuester Musik‘ statt, an der mehrere Künstler aus verschiedenen Ländern teilnahmen, darunter Phil Corner, Robert Filliou, Dick Higgins, George Macunias und Wolf Vostell⁴⁰⁵. Schon zuvor wurde bereits im Juni desselben Jahres in den Düsseldorfer Kammerspielen eine Veranstaltung unter dem Titel ‚Neo Dada in der Musik‘ organisiert. Neben Macunias, Emmett Williams, Nam June Paik, Ben Vautrier und vielen anderen zählte auch Joseph Beuys zeitweise zum engeren Kreis von Fluxus⁴⁰⁶. Im Gegensatz zu den Fluxus-Aktionen, die sich gerade in der Tradition von Dada durch Verneinung von Inhaltlichkeit und Intention als „Anti-Kunst“ präsentierten, sind die Aktionen von Beuys durch die Verwendung von Symbolen und rituellen Handlungen wieder durch eine starke inhaltliche Belegung geprägt und stellen den individuellen Künstler wieder deutlich in den Vordergrund⁴⁰⁷. Beuys Differenzen zu Fluxus werden an dem von ihm selbst 1963 organisierten ‚Festum Fluxorum. Fluxus. Musik und Antimusik. Das instrumentale Theater‘ in der Kunstakademie Düsseldorf deutlich. Nach Nam June Paiks ‚Young Penis Symphonie‘, bei der die Aufführenden aufgefordert wurden, ihr Genital in die Löcher einer Papierbahn zu stecken, der ‚Drip Music‘ von George Brecht, bei der Macunias von einer Leiter aus Wasser in einen Behälter tropfen ließ, vollführte hier auch Beuys seine erste öffentliche Aktion unter dem Titel ‚Sibirische Symphonie 1. Satz‘⁴⁰⁸. In ritueller Versunkenheit setzte Beuys die unterschiedlichsten Gegenstände (Klavier, Lehmklumpen, Zweige, toter Hase u. a.) durch eine Kordel miteinander in Bezug, um so nach eigener Aussage, eine inhaltliche Verbindung zwischen Leben und Tod zu demonstrieren⁴⁰⁹.

⁴⁰³ Vgl. *Schilling* (wie Anm. 216) S. 81.- *Thomas* 2002 (wie Anm. 5) S. 143-144.

⁴⁰⁴ Vgl. Jan *Hendricks*: Fluxus aufdecken – Fluxus entdecken. In: *Kellein* (wie Anm. 402) S. 119f.

⁴⁰⁵ Vgl. Plakat zu Fluxus Internationale Festspiele Neuster Musik Wiesbaden. In: *Happening & Fluxus* (wie Anm. 402) [o. S.].

⁴⁰⁶ Die Frage, welche Künstler alle zu Fluxus gehörten, gilt auch heute noch als umstritten. Vgl. hierzu Ken *Friedman*: Wer ist Fluxus? In: *Daniels* (wie Anm. 402) S. 188-196.

⁴⁰⁷ Zu den Aktionen von Beuys vgl. *Schneede* (wie Anm. 347).- *Stachelhaus* (wie Anm. 346). Bes. S. 159-185.

⁴⁰⁸ Vgl. *Schneede* (wie Anm. 347) S. 20f.

⁴⁰⁹ Vgl. *ebda.*, S. 20.

„Wenn ich mit dem Hasen, der innerhalb dieses Konzertes zum ersten Mal real in Erscheinung tritt, inhaltliche Beziehung zum Ausdruck bringen will, zu Geburt und Tod, zu Verwandlung in Materie, so hat das nichts gemein mit neo-dadaistischem Bürgerschrecksgetue“⁴¹⁰.

Auch Wolf Vostell beteiligte sich an bestimmten Fluxus-Veranstaltungen. Schon Mitte der fünfziger Jahre hatte Vostell begonnen in Paris, ähnlich wie die Mitglieder der französischen Nouveaux Réalistes, Plakate auf öffentlichen Straßen abzureißen⁴¹¹, die er als ‚Décollagen‘ bezeichnete⁴¹². Unter ‚Décollage‘ verstand Vostell zunächst den destruktiven Akt des Zerreißen, später verwendete er den Begriff auch für den offenen Verlauf seiner Aktionen und Happenings⁴¹³.

Dem Happening liegt ein vergleichbarer Ansatz von einer Vermischung von Kunst und Leben zugrunde, wie sie auch die Fluxus-Bewegung anstrebte. Die bei den Fluxus-Aktivitäten meist vorhandene bühnenähnliche Trennung zum Publikum wird beim Happening, vergleichbar mit dem Mitspieltheater, aufgehoben. Die Aktivierung des Betrachters vollzieht sich im Happening nicht nur in Form von Wahrnehmung oder Provokation, sondern auch durch physische Aktivität: Der Betrachter wird hier sowohl zum Teilnehmer als auch zum Akteur. Diesen Aspekt betonte auch Claus Bremer, damaliger Chefdramaturg des Ulmer Theaters, in seinem Aktionsvortrag zum Happening ‚In Ulm, um Ulm und um Ulm herum‘ das von Bremer, Wolf Vostell und dem studio f 1964 in Ulm veranstaltet wurde:

„Mit dem Mitspiel hat das Happening die Einbeziehung des Zuschauers als Mitwirkenden gemeinsam. Mit einer Veranstaltung der Fluxus-Gruppe [...] das Herkommen von der bildenden Kunst und den Verzicht auf jede Überhöhung der Ausdrucksmittel. [...] Vom Mitspiel, dessen Zuschauer durch eine provozierende Kontrollierbarkeit des Geschehens zu Mitwirkenden werden können, unterscheidet sich das Happening dadurch, daß seine Zuschauer durch eine provozierende Unkontrollierbarkeit mit einbezogen werden. [...] Im Gegensatz zu den Fluxus-Veranstaltungen, die wie die konventionellen Theatervorstellungen die Zuschauer durch eine Rampe vom Geschehen trennen, plant das Happening die Mitwirkung des Zuschauers mit ein“⁴¹⁴.

Das Ulmer Happening fand am 7. November 1964 an insgesamt 24 verschiedenen Stationen in Ulm und Umgebung statt⁴¹⁵. Weder die Dauer noch der Ablauf des Happenings waren den circa 250 Teilnehmern vorher bekannt. Die

⁴¹⁰ Joseph Beuys. Zit. nach: *Ebda.*, S. 24.

⁴¹¹ Obwohl Vostell den Absichten der Nouveaux Réalistes nahe stand und viele der Künstler persönlich kannte, war er nie Mitglied der Gruppe. Vgl. Susanne Neuburger: Köln, der Nouveau Réalisme und die Sammlung Hahn. Von der Stadtrundfahrt zum „Postal Event“: der Projektentwurf Cityrama II. In: *Neuburger* (wie Anm. 321) S. 11.- Vgl. auch Punkt 3.1.2.

⁴¹² Vgl. Vostell. Retrospektive 1958-1974. Ausstellungskatalog Neuer Berliner Kunstverein e.V./Nationalgalerie Berlin. Berlin 1975. S. 11.

⁴¹³ Vgl. *ebda.*, S. 21.- Vostell. *Leben = Kunst = Leben*. Ausstellungskatalog Kunstgalerie Gera. Leipzig 1993. S. 13-14.

⁴¹⁴ Claus Bremer: Aktionsvortrag zum Vostell-Happening „In Ulm, um Ulm und um Ulm herum“. In: *Becker/Vostell* (wie Anm. 362) S. 395.

⁴¹⁵ Vgl. AVZ Nr. 36 Abb. 17 a- d.- Zum Ulmer Happening vgl. Urs Jenny: Es geschah in und um Ulm. Zum Happening des Ulmer Theaters am 7. November. In: *Weltwoche* 32 (1994).- Helmut Heissenbüttel/Otto F. Walter (Hg.): *Vostell. Happening & Leben* (Leuchterhand Typoskripte LD 8). Neuwied u. a.

im Programmheft vorangestellte Absicht Vostells lautete: „Kunst als Geschehnis, als Happening am eigenen Leib erfahren lassen, [...] zu Kunst erklären, was ich als Kunst sehe, den Teilnehmer am Happening sich selbst bewusst erleben lassen, kein Ereignis reproduzieren, sondern Originales geschehen lassen“⁴¹⁶. Die Teilnehmer wurden mit fünf Bussen an verschiedene Stationen im Ulmer Umkreis gebracht, wo sie unterschiedlichen Extremsituationen ausgesetzt wurden (Abb. 17a-d). Dort erhielten sie Anweisungen zu absurden Handlungen: z. B. den „Flugplatz als Konzertsaal“ zu verstehen⁴¹⁷; sich in einem Schwimmbad eine weiße Tüte über den Kopf zu stülpen, dabei ein leises Lied zu summen und unter weißen Tüchern auf dem Boden herumzukriechen, um somit Assoziationen an den Ku-Klux-Klan zu erwecken („Das blendendste Weiß unseres Lebens“)⁴¹⁸; bei Dunkelheit auf einem mit Totenlichtern und Gerippen übersäten Acker einem anderen Teilnehmer seine Lebensgeschichte zu erzählen und dabei Pralinen zu essen („500 Plätze an der Sonne“) oder eine Prozession in einem Parkhaus zu bilden und dabei auf dem Boden liegende Menschen mit Gasmasken in Decken zu wickeln und hinter sich herzuführen („Das Leben mit den unbegrenzten Zumutbarkeiten“)⁴¹⁹.

Indem Vostell die Happening-Teilnehmer den oben geschilderten Situationen aussetzte, zielte er neben der physischen zugleich auch auf eine psychische Aktivität des Publikums ab – ein wesentliches Merkmal des Happenings im Allgemeinen⁴²⁰:

„Mein Kunstbegriff ist, das Leben zu erweitern durch Kunst. Das heißt, die Erweiterung des Lebensbegriffes ist für mich wichtiger als die Erweiterung des Kunstbegriffes. Das heißt, dass die Kunst im Nervensystem des Menschen stattfindet. Die Verlagerung der Ästhetik vom Papier oder der Leinwand in das Nervensystem“⁴²¹.

Der Begriff Happening wurde erst durch die Pressekritik zu einer allgemeingültigen Bezeichnung, die ihn wiederum von dem amerikanischen Künstler Allan Kaprow übernommen hatte. Kaprow nannte seine 1959 in der Reuben Gallery in New York veranstaltete Aktion ‚18 Happenings in 6 parts‘⁴²² und beschrieb damit, „was er veranstaltete, nämlich Ereignisse“⁴²³. Die Ereignisse bestanden darin, dass dem Publikum von verschiedenen Akteuren Handlungen vorgeführt wurden, in denen sie auch selbst miteinbezogen waren: „Das Publikum wird als Material behandelt; keine Bühne trennt es vom Geschehen, einige Teilnehmer

1970. S. 233-254.- Vostell. Retrospektive 1958-1974 (wie Anm. 412) S. 46 und S. 120-135.- *Schilling* (wie Anm. 216) S. 125-127.- Heinz *Schütz*: „In Ulm, um Ulm und um Ulm herum“. Wolf Vostells Ulmer Happening. In: *Prütting* (wie Anm. 78) S. 95-112.

⁴¹⁶ Wolf Vostell im Programmheft zum Ulmer Happening. Abgedruckt in: Vostell. Retrospektive 1958-1974 (wie Anm. 412) S. 304.

⁴¹⁷ Vgl. Abb. 17 a.

⁴¹⁸ Vgl. Abb. 17 b.

⁴¹⁹ Vgl. Abb. 17 c-d.

⁴²⁰ Vgl. Elisabeth *Jappe*: *Performance – Ritual – Prozeß*. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München u. a. 1993. S. 17.

⁴²¹ Wolf Vostell im Interview mit Rudij *Bergmann*. In: Vostell. *Leben = Kunst = Leben* (wie Anm. 413) S. 132-133.

⁴²² Vgl. *Becker/Vostell* (wie Anm. 362) S. 44.- Joachim *Diederichs*: *Allan Kaprow*. Diss. Bochum 1975. S. 20f.

⁴²³ *Becker/Vostell* (wie Anm. 362) S. 12.



Abb.17 a-b - Happening von Wolf Vostell „In Ulm, um Ulm und um Ulm herum“, 7. Nov. 1964.

- a - Der Flugplatz als Konzertsaal
- b - Das blendendste Weiß unseres Lebens



Abb.17 c-d - Happening von Wolf Vostell „In Ulm, um Ulm und um Ulm herum“, 7. Nov. 1964.

c - 500 Plätze an der Sonne

d - Das Leben mit unbegrenzten Zumutbarkeiten

sind als Handelnde in die Komposition integriert.⁴²⁴ Neben Allan Kaprow zählt vor allem Wolf Vostell zu einem der wichtigsten Happening-Künstler in den sechziger Jahren. Bereits 1958 veranstaltete Vostell in Paris unter dem Titel ‚Das Theater ist das Ereignis auf der Straße‘ eine Aktion, die Vostell als sein erstes Happening bezeichnete⁴²⁵. Schon hier deutet sich die aktive Beteiligung des Teilnehmers am Kunstwerk an, die in diesem Fall u.a. in der Aufforderung bestand, durch die Straßen Paris zu gehen und Plakate abzureißen⁴²⁶. Das erste deutsche Happening fand am 15. September 1961 mit der Aufführung von ‚Lemons‘ statt, das Vostell zusammen mit Ben Patterson im Studio Spichernstraße veranstaltete⁴²⁷. Zwei Monate später wurde ebenfalls in Köln ‚Cityrama 1‘ durchgeführt, das vergleichbar mit dem Ulmer Happening mehrere Stationen der Stadt mit einbezog⁴²⁸. Auch beim Wuppertaler Happening ‚Neun-Nein-décoll/agen‘ (1963) wurden die Teilnehmer mit einem Bus an verschiedene Plätze der Stadt (Kino, Luftschutzbunker, Bahnübergang) gebracht. Höhepunkt dieser Aktion stellte die Zerquetschung eines Autos durch zwei Lokomotiven dar⁴²⁹.

Eine besondere Rolle innerhalb der Aktionskunst nehmen die Stoffobjekte von Franz Erhard Walther ein. In der Zeit von 1963 bis 1968 konzipiert, wurden die Objekte Walthers 1969 auch dem studio f-Publikum zum „Benutzen“ angeboten⁴³⁰. Die insgesamt 58 Objekte, die im 1. Werksatz zusammengefasst sind, bestehen aus zusammengenähten Stoffbahnen in unterschiedlichen Formen und Größen, zum Teil mit Schaumstoff verstärkt⁴³¹ (Abb. 18 a-b). Die Stoffobjekte sind bei Walther jedoch nur Material, das den Betrachter auffordern soll, mit ihm in Aktion zu treten, es beliebig zu benutzen. Mögliche Benutzungsvorschläge wurden dabei vom Künstler selbst (mitunter auch zusammen mit dem Publikum) demonstriert oder durch ausliegende Diagramme gegeben⁴³²; die Stoffobjekte auf den Boden zu legen, in sie hineinzuschlüpfen, sich umzuhängen oder ähnliches. Die vom Publikum vollzogene Handlung stellt auch hier das entscheidende Moment dar. Im Gegensatz zum Happening wird das Publikum jedoch nicht angewiesen, sondern lediglich durch Orientierungshilfen zur Aktion animiert⁴³³. Zwar besitzt auch der Teilnehmer im Happening die Freiheit „auf der Basis von

⁴²⁴ Diederichs (wie Anm. 422) S. 26.

⁴²⁵ Vgl. Becker/Vostell (wie Anm. 362) S. 36.

⁴²⁶ Vgl. Vostell. Retrospektive 1958-1974 (wie Anm. 412) S. 23-25 und S. 94-95.- Schilling (wie Anm. 216) S. 119.

⁴²⁷ Vgl. Becker/Vostell (wie Anm. 362) S. 40.

⁴²⁸ Vgl. ebda., S. 381-382.- Vostell. Retrospektive 1958-1974 (wie Anm. 412) S. 96-99.

⁴²⁹ Vgl. Vostell. Retrospektive 1958-1974 (wie Anm. 412) S. 44-45 und S.112-119.

⁴³⁰ Vgl. AVZ Nr. 51.- Die studio f-Aktion wurde unter der Bezeichnung „Objekte benutzen“ angekündigt, die Walther selbst schon in seiner ersten Publikation verwendete. Vgl. Einladungskarte des studio f enthalten im Gästebuch des studio f, Bestand Ulmer Museum.- Kasper König (Hg.): Franz Erhard Walther: OBJEKTE, benutzen. Köln u. a. 1968.- Objekte benutzt man. Franz Erhard Walthers „Instrumente für Prozesse“ im studio f. In: SWP vom 15. Juli 1969 (tz).- Vgl. auch der Beitrag von Franz Erhard Walther in: K. F. Kurt Fried zu Ehren (wie Anm. 33) S. 80-81.

⁴³¹ Zum 1. Werksatz von Franz Erhard Walther vgl. Götz Adriani (Hg.): Franz Erhard Walther. Werkmonographie. Arbeiten 1955-1963. Material zum 1. Werksatz 1963-1996. Ausstellungskatalog Kunsthalle Tübingen. Köln 1972.- Franz Erhard Walther. Diagramme zum 1. Werksatz. Ausstellungskatalog Kunstraum München e. V./Städtisches Kunstmuseum Bonn. München 1976.- Susanne Lange: Der 1. Werksatz (1963-1969) von Franz Erhard Walther (Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst Frankfurt a. M.). Frankfurt a. M. 1991.

⁴³² Vgl. Lange (wie Anm. 431) S. 9-10.

⁴³³ Vgl. Hermann Kern: Zeit, Energie, Prozeß, Denken, Sprache – einige Aspekte der Arbeit von Franz Erhard Walther. In: Franz Erhard Walther. Diagramme zum 1. Werksatz (wie Anm. 431) S. 8.



Abb.18 a-b - Kurt Fried
und Franz Erhardt Walther
bei der Aktion „Instrumente
für Prozesse – Objekte,
benutzen“ im Garten
des studio f, 1969.

Ja/Nein Entscheidungen – ich machs oder ich machs nicht oder nur so soweit⁴³⁴ geringen Einfluss auf den Verlauf des Happenings zu nehmen, dennoch bleibt seine Rolle vorgegeben. Bei Walther hingegen bleibt ihm die Art und Weise der Benutzung ebenso frei überlassen wie die Entscheidung über Ort, Dauer, Geschwindigkeit und die Wahl eines Mitakteurs⁴³⁵. Der Künstler tritt somit weder als Gestalter, alleiniger Handelnder oder Anweisender auf, sondern liefert nur noch das „Prozessmaterial“⁴³⁶. Jürgen Morschel stellt folgenden Vergleich auf:

„Man kann das verdeutlichen am Beispiel des Farbenherstellers und des Malers, wobei man ja auch die künstlerische Leistung nicht in der Herstellung der Farbe durch den Farbfabrikanten, sondern im Umgang des Malers mit der Farbe sehen würde“⁴³⁷.

Dabei übersieht Morschel aber einen entscheidenden Punkt: Bei Walther wird der Betrachter nicht nur zum eigentlichen Produzenten, er gestaltet kein Kunstwerk, sondern gerade der Kommunikationsprozess⁴³⁸, die Verschmelzung von Akteur und Material, stellen das eigentliche Kunstwerk dar, das somit immateriell wird⁴³⁹:

„Das Werk entsteht nicht durch den Künstler, sondern in Handlungsprozessen mit den von ihm bereitgestellten Vehikeln. Das Werk wird erst im Handlungsprozess erzeugt. [...] In der Entstehung sind die Werke immateriell. Der Prozess, die Erfahrung sind Werk“⁴⁴⁰.

Mit diesem Ansatz steht Walther der Konzeptkunst nahe, die sich seit Mitte der sechziger Jahre vor allem in den USA entwickelte. In New York organisierte Mel Bochner 1966 die Ausstellung ‚Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art‘, die erstmals gesammelten Entwurfsskizzen der amerikanischen Minimalisten und nicht die realisierten Objekte als Kunst präsentierte. Nach dem Ansatz von Lawrence Weiner („1. The artist may construct the piece, 2. The piece may be fabricated, 3. The piece need not to be built“)⁴⁴¹ kann allein die Idee, das Konzept zum Kunstwerk erklärt werden. Auch bei Franz Erhard Walther spielt das künstlerische Konzept eine wichtige Rolle, entscheidender ist bei ihm jedoch die Verwirklichung der Idee durch die Aktivität des Publikums. Die Integration des Betrachters wird vollzogen, indem er visuell und haptisch erlebt, sich selbst am Entstehungsprozess beteiligt und somit zum Akteur wird, der immer wieder verändern kann. Die traditionelle Grenze zwischen Künstler (= Produzent) und Publikum (= Rezi-

⁴³⁴ Claus Bremer: Aktionsvortrag zum Vostell-Happening „In Ulm, um Ulm und um Ulm herum“. Abgedruckt in: *Becker/Vostell* (wie Anm. 362) S. 395.

⁴³⁵ Vgl. Franz Erhard Walther: Gedanken zur Wahrnehmung von Kunst. In: *Lange* (wie Anm. 431) S. 35.

⁴³⁶ Vgl. Christine Korte-Beuckers: Kommunikationskonzepte in der Objektkunst der 1960er Jahre. Am Beispiel ausgewählter Arbeiten von H. P. Alvermann, J. Beuys, P. Brüning, O. H. Hajek, K. T. Lenk, T. Ulrichs, W. Vostell und F. E. Walther (Theorie der Gegenwartskunst 13). Münster u. a. 1999. S. 152-153.

⁴³⁷ Jürgen Morschel: Deutsche Kunst der 60er Jahre. Plastik, Objekte, Aktionen. München 1972. S. 262.

⁴³⁸ Zum kommunikativen Aspekt in Walthers Objekte vgl. *Korte-Beuckers* (wie Anm. 436) S. 152-161.

⁴³⁹ Vgl. *Lange* (wie Anm. 431) S. 9.

⁴⁴⁰ Franz Erhard Walther: Die beiden Werk-Begriffe. In: Franz Erhard Walther. Diagramme zum 1. Werk-satz (wie Anm. 431) S. 25.

⁴⁴¹ Lawrence Weiner. Zit. nach: Concept Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art. Sammlung Marzona. Ausst. Kat. Kunsthalle Bielefeld. Bielefeld 1990. S. 57.

piet) wird verwischt bzw. aufgehoben. Während sich Walther dadurch deutlich als Urheber seiner Werke distanziert, entwickelte sich zeitgleich mit der aufkommenden Performance-Kunst Ende der sechziger Jahre eine andere Form der Aktionskunst, die den Künstler wieder als alleinigen Akteur (Performer) in den Vordergrund stellt⁴⁴².

Die Hinwendung zu künstlerischen Aktionen seit Ende der fünfziger Jahre und insbesondere in den sechziger Jahren resultierte aus der allgemeinen Ablehnung des konventionellen Kunstbegriffs und der Forderung, die Kunst zu entmystifizieren und zu desillusionieren. Während sich der Künstler immer mehr von seiner Rolle als Schöpfer zurückzieht, nimmt die Bedeutung des Betrachters als Beteiligter und Handelnder zu⁴⁴³. Anknüpfungspunkt waren die Ideen der Dadaisten und Futuristen, die bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Aufhebung der herkömmlichen Gattungsgrenzen forderten und eine Synthese der verschiedensten Künste anstrebten. Mittels Manifesten und Aktionen postierten sich die Künstler öffentlich gegen die gesellschaftlichen und kulturellen Ordnungen. Insbesondere Kurt Schwitters Entwurf seiner Merz-Bühne beinhaltete bereits die wesentlichen Merkmale des Happenings:

„Man nehme Lichte und deformiere sie in brutalster Weise. Lokomotiven lasse man gegeneinander fahren, Gardinen und Portiere lasse man Spinnwebfaden mit Fensterrahmen tanzen und zerbreche winselndes Glas. [...] Menschen selbst können auch verwendet werden. Menschen selbst können auf Kulissen gebunden werden. Menschen selbst können auch aktiv auftreten, sogar in ihrer alltäglichen Lage, zweibeinig sprechen, sogar in vernünftigen Sätzen. – Nun beginne man die Materialien zu vermählen“⁴⁴⁴.

In den vierziger und fünfziger Jahren war es Jackson Pollock, der den Malprozess in seinen „Action Paintings“ zum entscheidenden Moment erhob⁴⁴⁵. Vergleichbares findet sich auch bei der „Schnellmalerei“ des Franzosen Georges Mathieu, die er 1958 in der Galerie Schmela erstmals in Deutschland vorführte. Innerhalb einer Stunde demonstrierte und inszenierte Mathieu in der Galerie die Entstehung eines Werkes vor Publikum⁴⁴⁶. Im Unterschied zur Aktionskunst zielte der Malvorgang bei Pollock und Mathieu jedoch immer auf ein Endresultat ab.

Auch die Zero-Künstler begannen Anfang der sechziger Jahre, beeinflusst von Yves Klein, durch öffentliche Demonstrationen auf sich aufmerksam zu machen. Insbesondere Günther Uecker, den Honisch als „publizistisches Zugpferd“⁴⁴⁷ von Zero bezeichnete, stellte durch Aktionen den Bezug zur Öffentlichkeit her. Anlässlich der Zero-Vernissage im Juli 1961 schuf Uecker vor der Galerie Schmela mit weißer Farbe auf der Straße die ‚Weiße Zone Düsseldorf‘⁴⁴⁸. Eine weitere öffentliche Aktivität fand 1962 anlässlich des Fernsehfilms ‚0 x 0 = Kunst‘ von Gerd Winkler statt. Auch nach seiner Zeit mit Zero führte

⁴⁴² Vgl. *Jappe* (wie Anm. 421)

⁴⁴³ Vgl. *Schilling* (wie Anm. 216) S. 7f.

⁴⁴⁴ Kurt Schwitters. Zit. nach: *Becker/Vostell* (wie Anm. 362) S. 8.

⁴⁴⁵ Vgl. *Rubrberg*. In: *Walther* (wie Anm. 233) S. 273.- *Thomas* (wie Anm. 5) S. 143.

⁴⁴⁶ Vgl. *Rubrberg* (wie Anm. 20) S. 19-20.

⁴⁴⁷ Vgl. *Honisch* (wie Anm. 259) S. 78.

⁴⁴⁸ Vgl. *ebda.*, S. 66, im dortigen Werkverzeichnis Nr. 233, S. 184.

Uecker immer wieder Aktionen durch. So bewohnte er 1968 zusammen mit Gerhard Richter unter dem Titel ‚Museen können bewohnbare Orte sein‘ öffentlich die Kunsthalle Baden-Baden⁴⁴⁹:

„Im April 1968 lebten Richter und ich in der Kunsthalle Baden-Baden. Diese Ausstellung unseres persönlichen Lebensbereiches war ein Beispiel für die Auflösung bestehender Museumspraktiken. Ich denke, dass man die Museen zu bewohnbaren Orten erklären sollte“⁴⁵⁰.

Neben den Aktionen der Zero-Künstlern Piene und Uecker hatte das studio f mit Wolf Vostell einen der bedeutendsten Protagonisten des Happenings nach Ulm gebracht, der mit der Ulmer Veranstaltung sein größtes Happening in Deutschland umsetzen konnte. Vertreter von Fluxus und somit auch die musikalische Komponente der Aktionskunst fanden jedoch keinen Eingang ins studio f. Wie einem Zeitungsartikel zu entnehmen ist, wurde allerdings anlässlich der Computergrafik-Ausstellung im Jahr 1967 eine ‚Komposition in drei Sätzen‘ von Hans-Jörg Wicha – damaliger Tonmeister am Studio für elektronische Klangerzeugung der Abteilung Film an der HfG – aufgeführt⁴⁵¹, die nach eigener Aussage Wichas neben den Arbeiten von Karl Heinz Stockhausen „zu den bedeutendsten Beispielen elektronisch erzeugter Klänge gehört“⁴⁵².

Neben den erwähnten Aktionen widmete sich das studio f auch anderen künstlerischen Aktivitäten, die sich ebenfalls durch eine Vermischung der einzelnen Kunstgattungen auszeichnen. So wurde bereits 1962 mit Gerhard Rühm ein Künstler aus dem Kreis der Wiener Gruppe gewählt⁴⁵³, der sich schon früh medienübergreifenden Arbeiten widmete und im studio f neben der Lesung eigener Verse erstmals überhaupt seine visuellen Texte präsentieren konnte⁴⁵⁴. Schon Anfang der fünfziger Jahre setzte sich Rühm, ausgehend von der Musik, mit den fließenden Übergängen zwischen Musik, Sprache und bildender Kunst auseinander, die er in seinen Arbeiten vermischte:

„So werden Worte zu Musik und die Musik wird zur Zeichnung. Der Blei- oder der Buntstift, die Tusche oder der Papierschnipsel werden zum Musikinstrument, das seine eigenen Melodien komponiert“⁴⁵⁵.

Vergleichbares findet sich bei Ferdinand Kriwet⁴⁵⁶, der 1962 im Ulmer Theater sein Stück ‚offen‘ aufgeführt hatte, bevor er 1964 seine ‚Sehtexte‘ im studio f ausstellte⁴⁵⁷. In seinen ‚Sehtexten‘ und ‚Rundbögen‘ wurde die gewohnte Linearität aufgegeben. Einzelne Buchstaben, die zum Teil noch Bezüge zu Wörtern herstellen, wurden spiralförmig angelegt und setzten dem gewohnt sukzessiven

⁴⁴⁹ Vgl. *ebda.*, S. 105, im dortigen Werkverzeichnis Nr. 615, S. 217.

⁴⁵⁰ Günther Uecker. Zit. nach *ebda.*, S.105.

⁴⁵¹ Vgl. AVZ Nr. 45.

⁴⁵² Vgl. Symbiose zwischen Künstler und Computer? Ausstellung „Computergrafik“ im studio f eröffnet - Rekordbesuch bei der Vernissage. In: SDZ vom 9. Mai 1967 (O. G.).

⁴⁵³ Zur Wiener Gruppe vgl. Rühm (wie Anm. 84).

⁴⁵⁴ Vgl. *ebda.*, S. 33.- Vgl. Ausstellungsverzeichnis. In: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 42 Heft 14 (1998).- Michael Fisch: Gerhard Rühm – Ein Leben im Werk 1954-2004. Ein chronologisches Verzeichnis seiner Arbeiten. Bielefeld 2005. Im dortigen Werkverzeichnis Nr. 141.

⁴⁵⁵ *Ebda.*, S. 8.

⁴⁵⁶ Zu Kriwet vgl. Kriwet. Mitmedien. Arbeiten 1960-1975 (wie Anm. 83).- Kunst mit Buch und Buchstaben. Ausstellungskatalog Galerie am Markt Schwäbisch Hall. Stuttgart-Bad Cannstatt 1980.

⁴⁵⁷ Vgl. AVZ Nr. 31.



Abb. 19 - Eröffnung der Ausstellung „Ferdinand Kriwet – Mixed Media“, studio f, Olgastraße 129, 1969.

Lesevorgang ein simultanes Querlesen entgegen. Kriwet reagierte damit auf die allgemeinen Entwicklungen seiner Zeit. Ebenso wie Rühm hielt Kriwet die klassischen Gattungseinteilungen für überholt und forderte eine Differenzierung zwischen „Sehtexten“ und „Hörtexten“⁴⁵⁸. Eine räumliche Erweiterung der ‚Sehtexte‘ verwirklichte Kriwet 1969 mit seiner Mixed Media-Veranstaltung im studio f. Hier wurden mittels unterschiedlicher Medien wie Dia-Projektoren und Filmen die ‚Sehtexte‘ in den Raum ausgestrahlt⁴⁵⁹ (Abb. 19). Auch Otto Piene setzte in seiner 1968 im studio f veranstalteten Multimediaschau ‚New York New York‘ die verschiedensten Medien (Tonbandaufnahmen, Plastikschläuche, Zeitungstexte, Diaprojektoren) ein, um so dem Betrachter Assoziationsketten zu ermöglichen und ihn auf diesem Weg in ein atmosphärisches urbanes Geschehen zu versetzen⁴⁶⁰ (Abb. 6). Mit dem Ende der sechziger Jahre lässt auch die Präsentation von künstlerischen Aktionen und Grenzüberschreitungen im studio f nach. Die letzte Aktivität in diesem Bezug stellt die Beteiligung am Laupheimer Happening von 1972 dar⁴⁶¹. Die Entwicklungen der Aktionkunst in Richtung Performancekunst, die mit Joseph Beuys als Vorläufer seit den frühen siebziger Jahren zunehmend in Erscheinung tritt⁴⁶², verfolgte das studio f nicht mehr.

⁴⁵⁸ Vgl. Ferdinand *Kriwet*: Sehtexte-Hörtexte. In: Kriwet. Mitmedien. Arbeiten 1960-1975 (wie Anm. 83) S. 34.

⁴⁵⁹ Vgl. AVZ Nr. 50 Abb. 19.

⁴⁶⁰ Vgl. AVZ Nr. 47 Abb. 6.- Mitten in New York. Otto Pienes Multimedia-Environment im Podium Olgastraße. In: SDZ vom 30. März 1968 (bmg).

⁴⁶¹ Vgl. AVZ Nr. 63.- Zum Happening in Laupheim vgl. Christiane *Peinert*: Westentaschen-Schauspiele. Theodor Dentlers Publikumsspiele. Ulm 1981.

⁴⁶² Zur Performancekunst vgl. *Jappe* (wie Anm. 421).

3.2 Skizze der Galerieszene der sechziger Jahre

Die große Bedeutung der kleinen progressiven Galerien, wie dem studio f, für die neuen Kunstentwicklungen nach dem Krieg erklärt sich mit der kulturellen Situation Westdeutschlands. Neben der Unaufgeschlossenheit der offiziellen Ausstellungsinstitutionen gegenüber der deutschen Avantgardekunst, für die die eingangs erwähnte documenta III beispielhaft steht⁴⁶³, entzog sich die neue progressive Kunst mit ihrer Erweiterung des Kunstbegriffs in Richtung Aktionskunst gleichzeitig auch immer mehr einer musealen Präsentation. Die Intention vieler Künstler war es nicht nur den traditionellen Kunstbegriff, sondern in Anlehnung an die Dadaisten und Futuristen („Verbrennt die Museen“ forderte schon Umberto Boccioni in einem Manifest)⁴⁶⁴ auch den gesamten Kunstbetrieb in Frage zu stellen⁴⁶⁵. Manfred de la Motte, der zusammen mit Jean-Pierre Wilhelm eine der frühen Avantgardegalerien in Düsseldorf betrieb, beschreibt die damalige Situation folgendermaßen:

„Ein Kunstleben so wie heute gab es damals nicht, es fand eher unter dem Tisch statt, heimlich, verborgen, hatte privaten Charakter und war so eine Art ‚Subkultur‘ [...]. Sammler gab es kaum, die Zeitungen berichteten so gut wie nichts (höchstens Höhnisch-Amüsiertes), und die Museen schüttelten die Köpfe“⁴⁶⁶.

Auch wenn sich die neuen Kunstformen eher im Verborgenen, in privaten Künstlertreffpunkten wie beispielsweise im Atelier der Künstlerin Mary Bauermeister in Köln entwickelten⁴⁶⁷, so waren die Künstler doch in besonderem Maße auf die Öffentlichkeit bzw. das Publikum angewiesen, das gerade jetzt immer mehr in die Kunst integriert wurde und ins Zentrum der künstlerischen Aktivität rückte. Dabei übernahmen vor allem die progressiven Galerien die bedeutende Vermittlerrolle zwischen Künstler und Öffentlichkeit. Ihr Anliegen lag in erster Linie in der Förderung und Diskussion der zeitgenössischen Kunst und weniger im finanziellen Profit⁴⁶⁸. Dadurch sind sie mit den Absichten des studio f vergleichbar, das quasi als Mischform aus privatem Treffpunkt und öffentlicher Galerie verstanden werden kann. Auch der Stuttgarter Hans-Jürgen Müller, einer der einflussreichsten Galeristen seiner Zeit, stellte rückblickend fest:

„Zehn Jahre nach der Währungsreform schlug die Geburtsstunde der deutschen progressiven Galerien. Vorläufer wie Stünkes Galerie ‚Der Spiegel‘ in Köln, Klaus Franks ‚Zimmergalerie‘ in Frankfurt, Rolf Jährlings Galerie ‚Parnass‘ in Wuppertal bereiteten das Ereignis vor. Zu jener Zeit waren weder große Lorbeeren zu ernten noch finanzielle Wunder zu erwarten. [...] Die progressiven

⁴⁶³ Vgl. oben Abschnitt Punkt 1.1.

⁴⁶⁴ Vgl. *Jappe* (wie Anm. 421) S. 11.

⁴⁶⁵ Vgl. Lazlo *Glozer*: Sensibilität der Selbsterfahrung - Grenzen der Ausstellbarkeit - Avantgarde und Museum. In: *Glozer* (wie Anm. 13) S. 284-289.- *Jappe* (wie Anm. 421) S. 9-11.

⁴⁶⁶ Manfred *de la Motte*. In: *Baum* (wie Anm. 20) S. 226.

⁴⁶⁷ Vgl. *Dörstel* (wie Anm. 109).

⁴⁶⁸ Vgl. Hans-Jürgen *Müller* (wie Anm. 15) S. 69: „Der progressive Galerist, im Unterschied zum Kunsthändler, fühlt sich dem ästhetischen Abenteuer und der geistigen Verantwortung ‚seiner Künstler‘ verbunden, als Mitstreiter; seine Aufgaben erblickt er folglich in erster Linie darin, das vom Künstler Geschaffene zu fördern. Er bildet das notwendige Bindeglied zu einer skeptisch bis ablehnend reagierenden Öffentlichkeit.“

Galerien konnten selten auf verständnisvolle Unterstützung der Museen oder der öffentlichen Medien hoffen⁴⁶⁹.

In vielen Städten, wie beispielsweise in Berlin mit der Galerie von René Block oder in Frankfurt mit der galerie dato (d) fanden sich nur vereinzelte, jedoch bedeutende Anlaufstellen für die Avantgardekunst⁴⁷⁰. So wurde Rochus Kowallek mit seiner galerie dato (d) in Frankfurt zu einem wichtigen Förderer von Zero⁴⁷¹, während René Block, der seine Berliner Galerie 1964 mit der programmatischen Ausstellung ‚Neodada‘, ‚Pop‘, ‚Décollage‘, ‚Kapitalistischer Realsimus‘ eröffnete, insbesondere der Aktionskunst einen räumlichen Rahmen bot. Neben der ersten in Berlin aufgeführten Aktion ‚Der Chef‘ von Beuys im Jahr 1964 fanden in der Galerie Block immer wieder Fluxus-Veranstaltungen und Happenings statt, an denen sich Künstler wie Nam June Paik, George Brecht, George Macunias und auch die im studio f vertretenen Wolf Vostell und Gerhard Rühm beteiligten⁴⁷². Trotz renommierter Galerien wie Franke und Ketterer lag München hingegen eher im Abseits des damaligen Kunstgeschehens⁴⁷³.

Im Südwesten fanden sich mit dem studio f, der Galerie Müller in Stuttgart und der 1965 gegründeten Esslinger (op)art-galerie von Hans Mayer drei wichtige Präsentationsflächen für die zeitgenössische Moderne⁴⁷⁴. Bereits 1957 hatte Hans-Jürgen Müller zusammen mit Harald Rogler und Klaus Burkhard die Stuttgarter Galerie Rauls gegründet, die ein Jahr später in die alleinige Verantwortung Müllers übergang und in Galerie Müller umbenannt wurde. Müller konzentrierte sich in seiner Anfangszeit vorwiegend auf die Präsentation von Künstlern aus dem Umkreis, darunter Erich Hauser und die Mitglieder der Stuttgarter Gruppe 11, von denen er insbesondere Georg Karl Pfahler über Jahre hinweg förderte. In den sechziger Jahren erweiterte Müller sein Ausstellungsprogramm auch um internationale Künstler, vor allem aus Amerika, und brachte erstmals Frank Stella, Ellsworth Kelly, Sol LeWitt, Morris Louis, Jesus Raphael Soto und Al Held nach Deutschland⁴⁷⁵. Müller gehörte in seiner Zeit zu den Einflussreichsten der deutschen Kunstszene und war unter anderem Gründungsmitglied des Vereins progressiver deutscher Kunsthändler e. V., aus dem 1967 der erste Kölner Kunstmarkt hervorging⁴⁷⁶. Wie den Aufzeichnungen Müllers zu entnehmen ist, ging die Bekanntschaft zwischen Müller und Fried zunächst aus einer Geschäftsbeziehung hervor⁴⁷⁷, die sich jedoch schnell zu einer Freundschaft mit regem

⁴⁶⁹ Ders. In: Müller (wie Anm. 26) S. 24.

⁴⁷⁰ Da in diesem Zusammenhang kein umfassender Überblick über die gesamte Galerieszene der späten fünfziger und sechziger Jahre erstellt werden kann, wird dies im Folgenden in Form eines skizzenhaften Abrisses wiedergegeben. Der Fokus liegt auf den Galerien, die aus heutiger Sicht entscheidenden Einfluss auf die damalige Kunstszene hatten bzw. in besonderem Maße mit dem studio f in Verbindung standen.

⁴⁷¹ Vgl. Müller (wie Anm. 26) S. 39-40.- Schadt (wie Anm. 24) S. 37f.- Rochus Kowallek: Für und mit ZERO. In: Wiehager (wie Anm. 8) S. 43-44.

⁴⁷² Vgl. Schrenk (wie Anm. 13) S. 40.- Baum (wie Anm. 20) S. 254-264.

⁴⁷³ Vgl. Hans Kinkel: Konservativer Geist oder progressive Aktion. Ein informativer Streifzug durch die modernen Galerien in München. In: Weltkunst 15 (1968) S. 690-692.

⁴⁷⁴ Da keine umfassende Publikation zur Stuttgarter Galerieszene in den Sechzigern vorliegt, wird in diesem Zusammenhang auf die unter der Leitung von Prof. Beat Wyss entstandene Studie „Kunststadt Stuttgart“ des Institutes für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart verwiesen, die als pdf-Datei eingesehen werden kann. Vgl. <http://www.uni-stuttgart.de/kg1/kunststadtindex.htm>. (8. Mai 2010).

⁴⁷⁵ Zur Galerie Müller vgl. Müller (wie Anm. 26).- Baum (wie Anm. 20) S. 234-237.- Pater (wie Anm. 26).

⁴⁷⁶ Zum ersten Kunstmarkt vgl. Herzog (wie Anm. 19) S. 11f.

⁴⁷⁷ Vgl. Müller (wie Anm. 26) S. 31.

kulturellem Austausch entwickelte. Nicht selten wurden Künstler an den befreundeten Galeristen weiterempfohlen⁴⁷⁸. Neben den süddeutschen Künstlern Georg Karl Pfahler, Thomas Lenk, Erich Hauser und Günther C. Kirchberger lassen sich insbesondere die studio f-Ausstellungen ‚Signale‘ (1965)⁴⁷⁹ und ‚Nagelbilder‘ von Günther Uecker (1966)⁴⁸⁰ auf die Galerie Müller zurückführen. Konkurrenz bekam Müller mit der 1965 in Esslingen gegründeten (op)art-galerie von Hans Mayer, die durch die Zusammenarbeit mit der Pariser Galeristin Denise René schnell einen internationalen Ruf erhielt, bevor sie fünf Jahre später nach Düsseldorf verlegt wurde. Aufgrund seiner Ulmer Herkunft steht auch Mayer in gewisser Weise mit dem studio f in Verbindung, auch wenn er selbst nur die HfG und das Ulmer Museum als die ihn prägenden Institutionen Ulms nennt⁴⁸¹. Neben einer Fotografie, die Mayer als Gast im studio f zeigt⁴⁸², zeigt allein das Ausstellungsprogramm aus den Anfangsjahren der (op)art-galerie, das einen „Bogen vom Konstruktivismus über Op-art bis hin zur Kinetik“⁴⁸³ schlug, eine auffallende Nähe zum studio f. Vor allem in den Anfangsjahren 1965 bis 1967 finden sich dort viele Künstler, die zuvor im studio f ausgestellt hatten. So waren beispielsweise Max Bill, Almir Mavignier, Gerhard von Graevenitz, Herbert Oehm, Getulio Alviani und Antonio Calderara alle bereits im studio f vertreten, bevor sie in den Jahren 1965 bis 1966 bei Hans Mayer ausstellten⁴⁸⁴.

Die führende Rolle in der damaligen Galerieszene nahm zweifellos das Rheinland ein, das nicht nur durch die geografische Nähe zu Frankreich Vorteile gegenüber anderen Städten besaß. Auch mit der Düsseldorfer Kunstakademie, aus der bedeutende Künstler wie Otto Piene, Heinz Mack oder Josef Beuys hervorgingen, dem WDR Studio für Neueste Elektronische Musik und dem Atelier der Künstlerin Mary Bauermeister hatte das Rheinland wichtige Anlaufstellen für internationale Künstler und Musiker wie John Cage, Nam June Paik und Karlheinz Stockhausen⁴⁸⁵. Gerade das Zusammentreffen der bildenden Künstler, der Musiker und Galeristen machte das Rheinland in den sechziger Jahren zu einem kulturellen Kulminationspunkt. In den Städten Köln, Düsseldorf und Wuppertal fanden sich gleich mehrere bedeutende Galerien. Die erste Avantgardegalerie nach dem zweiten Weltkrieg bekam das Rheinland mit der bereits 1945 von Eva und Hein Stünke in Köln gegründeten Galerie Der Spiegel. Neben der Präsentation von ehemals als „entartet“ erklärten Künstlern nahm

⁴⁷⁸ Der Künstler Gerhard Richter hat die Beziehung zwischen Fried und Müller auf einem seiner Werke festgehalten, das sich heute in der Sammlung Fried im Ulmer Museum befindet. Vgl. Abb. 1.- Kunst nach 1945 (wie Anm. 32) S. 377.

⁴⁷⁹ Vgl. AVZ Nr. 42.- Welt der Signale. studio f dokumentiert neue Kunstrichtung – Morgen Vernissage. In: SDZ vom 11. Sept. 1965.

⁴⁸⁰ Vgl. AVZ Nr. 43.- Ein neues Freiheitsgefühl. Morgen Vernissage im studio f - Fernsehen ist dabei - Auf-führung „Nagelzeit“. In: SDZ vom 16. April 1966 (Gerhard Kaiser).

⁴⁸¹ Vgl. „Ich kann mich am besten verständlich machen, wenn ich etwas verkaufe.“ Heinz Norbert Jocks sprach mit Hans Mayer anlässlich seines 30jährigen Galeriejubiläums. In: Kunstforum International 130 (1995) S. 438.- Hans im Glück. Ein Gespräch zwischen Wibke von Bonin und Hans Mayer. In: *Damsch-Wiebager* (wie Anm. 27) S. 90.

⁴⁸² Vgl. Abb. in: K. F. Kurt Fried zu Ehren (wie Anm. 33), S. 20.

⁴⁸³ Hans Mayer. In: „Ich kann mich am besten verständlich machen, wenn ich etwas verkaufe.“ (wie Anm. 481) S. 440.

⁴⁸⁴ Vgl. Ausstellungsverzeichnis der (op)art-galerie Esslingen. In: *Damsch-Wiebager* (wie Anm. 27) S. 20 und Ausstellungsverzeichnis des studio f unten im Anhang.

⁴⁸⁵ Vgl. *Dörstel* (wie Anm. 109).

die Galerie auch schnell internationale Künstler in ihr Programm auf und ermöglichte unter anderem WOLS, Victor Vasarely und Max Ernst erste Ausstellungen in Deutschland. Einen wichtigen Beitrag lieferte Der Spiegel auch durch seine Verlagsarbeit, die neben den ausstellungsbegleitenden Katalogen unter der Reihe ‚Geh durch den Spiegel‘ auch Editionen mit Künstlergrafiken beinhaltet⁴⁸⁶. Auch die 1965 in der studio f-Ausstellung ‚Op-Mat II-Kinetik‘⁴⁸⁷ gezeigte Edition MAT von Daniel Spoerri und Karl Gerstner wurde seit 1964 von der Galerie übernommen⁴⁸⁸. Mit dem Umzug der Galerie von Rudolf Zwirner von Essen nach Köln erhielt die Stadt eine weitere Anlaufstelle für zeitgenössische Kunst. Zwirner, der ehemals bei den Stünkes volontiert hatte, präsentierte unter anderem mit Jean Tinguely und Daniel Spoerri wichtige Vertreter des Nouveau Réalisme und brachte als einer der ersten die amerikanische Pop Art nach Deutschland⁴⁸⁹. Zwirner ging es jedoch nach eigener Aussage weniger um die Förderung, sondern in erster Linie um die Vermarktung der Kunst: „In der Tat war ich nie ein typischer Avantgardegalerist, obwohl ich die Avantgardekünstler immer ausgestellt habe, sondern ein Kunsthändler, der sich mit zeitgenössischer Kunst befasst hat [...]“⁴⁹⁰. Zusammen mit Hein Stünke war Zwirner maßgeblich an der Gründung des Kölner Kunstmarktes beteiligt und wurde zu einer der einflussreichsten Personen der damaligen Galerieszene.

In Düsseldorf eröffneten 1957 gleich zwei bedeutende Galerien: die von Jean-Pierre Wilhelm und Manfred de la Motte geleitete Galerie 22 und die Galerie Schmela. In der dreijährigen Zeit ihres Bestehens hatte die Galerie 22 neben deutschen Vertretern des Informel wie Emil Schuhmacher und Karl Otto Götz auch internationale Künstler, darunter Jean Fautrier, Robert Rauschenberg und Cy Twombly in Düsseldorf vorgestellt. Mit der Aufführung von Nam June Paiks ‚Hommage à John Cage‘ ermöglichten Manfred de la Motte und Jean Pierre Wilhelm eine der frühen Ausformungen der Aktionskunst in Deutschland⁴⁹¹. Alfred Schmela sorgte gleich mit seiner ersten Ausstellung mit monochromen Bildern Yves Kleins für eine Sensation und wurde in den folgenden Jahren laut dem New Yorker Galeristen Leo Castelli zu „one of the best gallerist in Contemporary Art in Europe“⁴⁹². Sehr viele Künstler, die heute zu den einflussreichsten der internationalen Kunstszene gezählt werden, verzeichneten bei Schmela ihre ersten Einzelausstellungen in Deutschland. Insbesondere die Zero-Künstler Mack, Piene und Uecker, die Mitglieder der Nouveaux Réalistes wie Yves Klein, Jean Tinguely, Arman und auch Josef Beuys standen eng mit Schmela in Verbindung⁴⁹³. Ähnlich wie bei Kurt Fried

⁴⁸⁶ Vgl. Katharina Schmidt: Geh durch den Spiegel. Laudatio anlässlich der Verleihung des Art Cologne-Preises 1991 an Hein Stünke. In: *Sediment* 1 (1994) S. 15-24.- Rudolf Zwirner: Erinnerungen an Eva und Hein Stünke. In: *Sediment* 1 (1994) S. 25-26.

⁴⁸⁷ Vgl. AVZ Nr. 41.

⁴⁸⁸ Vgl. Vatsella (wie Anm. 254) S. 81f.

⁴⁸⁹ Zur Galerie Zwirner vgl. Schwerfel (wie Anm. 18) S. 36-40.- Baum (wie Anm. 20) S. 238-241.- Nicola Koechel: Eine Strategie der Flexibilität – Die frühen Jahre der Galerie Rudolf Zwirner. In: *Sediment* 3 (1998) S. 11-30.

⁴⁹⁰ Rudolf Zwirner. Zit. nach: Koechel (wie Anm. 489) S. 11.

⁴⁹¹ Vgl. Karl Rubrberg: Aufstand und Einverständnis: Düsseldorf in den sechziger Jahren. In: *Schrenk* (wie Anm. 13) S. 86f.- Baum (wie Anm. 20) S. 225-228.

⁴⁹² Leo Castelli. Zit. nach Rubrberg (wie Anm. 20) S. 100.

⁴⁹³ Vgl. Ausstellungsverzeichnis der Galerie Schmela 1957-1980. In: *Ebda.*, S. 25-83.

wird von Künstlern und Galeristen immer wieder Schmelas unverwechselbare Persönlichkeit hervorgehoben⁴⁹⁴. Wie eine Fotografie belegt, sind sich Schmela und Fried 1962 persönlich begegnet⁴⁹⁵, inwieweit tatsächlich ein Kontakt zwischen den beiden Galeristen bestand, konnte jedoch nicht geklärt werden⁴⁹⁶.

Auch in Wuppertal fand sich mit der Galerie Parnass des Architekten Rolf Jährling eine frühe Anlaufstelle für die Avantgarde, die insbesondere in den sechziger Jahren Raum für Aktionen und Happenings bot. Die Gründung der Galerie im Jahr 1949 entstand nach der Aussage Jährlings weniger aus ernsthaften Absichten, sondern „aus Spaß an der Sache“⁴⁹⁷. Durch seine Bekanntschaft mit Künstlern, Schriftstellern und Musikern entwickelte sich Jährlings Wohnung immer mehr zu einer Art „Treffpunkt Parnass“, der von Anfang an private und offizielle Atmosphäre verband. Nicht nur dadurch zeigen sich gewisse Parallelen zum studio f. Ebenso wie Fried, der hauptberuflich Journalist war, verdiente Jährling seinen Unterhalt nicht als Galerist, sondern als Architekt. Diese finanzielle Unabhängigkeit ermöglichte ihm gegenüber anderen Galeristen mehr Freiheit im Bezug auf das Ausstellungsprogramm der Galerie. Parnass beteiligte sich 1963 am Wuppertaler Happening ‚Neun-Nein-dé-coll/agen‘ von Wolf Vostell (ein Jahr später veranstaltete Vostell mit dem studio f das Ulmer Happening) und ermöglichte im selben Jahr eine der ersten Einzelausstellungen Nam June Paiks, die vor allem durch Beuys Klavierzerschlagung für Aufregung sorgte. Auch die Werke der Mitglieder des „Kapitalistischen Realismus“ (Gerhard Richter, Sigmar Polke, Konrad Fischer-Lueg) fanden hier eine frühe Präsentationsmöglichkeit. Die Schließung der Galerie im Jahr 1965 erfolgte mit dem legendären ‚24-Stunden-Happening‘, an dem unter anderem Wolf Vostell, Josef Beuys, Bazon Brock, Charlotte Moorman und Nam June Paik teilnahmen⁴⁹⁸.

Es ist zwar bekannt, dass Kurt Fried neben Hans-Jürgen Müller, dem Kölner Galeristen Rolf Ricke⁴⁹⁹, dem Besitzer der kurzlebigen Fernsehgalerie Gerry Schum⁵⁰⁰ und auch mit anderen internationalen Galeristen wie Monsignore Otto Mauer von der Wiener nächst St. Stephans Galerie⁵⁰¹ sowie dem Leiter der Zagreber Galerie Umjetnosti Matko Meštrović in Verbindung stand⁵⁰².

⁴⁹⁴ Vgl. die einzelnen Beiträge der Künstler in: *Ebda.*

⁴⁹⁵ Vgl. Abb. in: *Müller* (wie Anm. 26) S. 281.

⁴⁹⁶ Auch Ulrike Schmela, die heute die Galerie ihres Vaters weiterführt, konnte keinen Kontakt zwischen Alfred Schmela und Kurt Fried bestätigen. Vgl. schriftliche Korrespondenz zwischen Ulrike Schmela und Thekla Zell vom 5. Sept. 2006.

⁴⁹⁷ Rolf Jährling. In: *Baum* (wie Anm. 20) S. 221.

⁴⁹⁸ Vgl. *Baum* (wie Anm. 20) S. 220-224.- Noemi *Smolik*: Rolf Jährlings Galerie Parnass in Wuppertal. Keimzelle der Auflehnung. In: *Sediment 1* (1994) S. 29-30.- Der Amateur und sein Parnass. Der Wuppertaler Architekt und Galerist Rolf Jährling im Gespräch mit Heinz Linnerz. Westdeutscher Rundfunk. In: *Sediment 1* (1994) S. 33-36.

⁴⁹⁹ Vgl. Burkhard *Meier-Grolman*: Kurt Fried mit der Kunst oder die Kunst mit Kurt Fried. In: K. F. Kurt Fried zu Ehren. Erinnerungen an einen Kritiker, Förderer und Sammler von Avantgardekunst. Ausstellungskatalog Ulmer Museum (wie Anm. 33) S. 32.

⁵⁰⁰ Vgl. Brief von Gerry *Schum* an Kurt Fried. 16. Juli 1969; Privatbesitz Ingeborg Fried.

⁵⁰¹ Vgl. AVZ Nr. 20: Otto Mauer hielt 1962 anlässlich der Vernissage zur Ausstellung von Markus Prachensky und Lothar Quinte die Eröffnungsrede im studio f.- Zur Galerie nächst St. Stephan vgl. Robert *Fleck*: Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie St. Stephan. 1954-1982. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich. Wien 1982.

⁵⁰² Vgl. AVZ Nr. 14: Matko Meštrović hielt anlässlich der Ausstellung *Jugoslawische Künstler* die Eröffnungsrede im studio f.

Wie weit diese Kontakte allerdings reichten und inwiefern dadurch die Tätigkeit des studio f beeinflusst worden ist, kann auf Grund fehlender Quellen nicht nachgewiesen werden. Da das studio f keine kommerziellen Absichten verfolgte und demzufolge nicht am Kölner Kunstmarkt teilnahm, wirkten sich vermutlich weniger die Verbindungen zu anderen Galeristen, sondern viel mehr die Beziehungen zu einzelnen Künstlern, der Hochschule für Gestaltung und zum Ulmer Theater auf das Ausstellungsprogramm der Galerie aus.

4 Schluss

Trotz seines provinziellen Standortes in Ulm nahm das studio f eine bedeutende Rolle innerhalb der Kunst- und Galerieszene der sechziger Jahre ein. Mit der Motivation, junge Kunst zu fördern und dem unkonventionellen Konzept einer Galerie im privaten Wohnbereich, stellt sich das studio f an die Seite vergleichbarer Avantgardegalerien wie beispielsweise der Wuppertaler Galerie Parnass, der Galerie 22 in Düsseldorf oder dem Atelier Bauermeister, deren einflussreicher Beitrag im zeitgenössischen Kontext – im Gegensatz zum studio f – bereits erkannt wurde.

Anhand von drei exemplarischen künstlerischen Tendenzen wurde in der vorliegenden Untersuchung das studio f im Kontext der allgemeinen Kunstentwicklung der sechziger Jahre betrachtet. Die Gemeinsamkeit dieser Tendenzen lag in der intensiven Auseinandersetzung und der Erweiterung des konventionellen Kunstbegriffs, dem die Künstler auf unterschiedliche Art und Weise nachkamen. Dabei wird ersichtlich, dass das studio f speziell für die auf der konkreten Kunst basierenden Entfaltung in Richtung struktureller, optischer und lichtkinetischer Kunst – allgemein unter dem Titel mehrerer internationaler Ausstellungen „Neuen Tendenzen“ subsumiert – die Funktion eines Vorreiters einnahm. Mit Almir Mavignier, Lucio Fontana, den Zero-Künstlern Mack, Piene und Uecker, François Morellet, Piero Dorazio, den italienischen Gruppen T und Enne, Victor Vasarely und vielen anderen, gelang es Kurt Fried, bedeutende Künstler aus der internationalen Kunstszene in Ulm zu präsentieren. Wenn auch in eher geringem Maße, so verfolgte das studio f auch die andere Seite der Kunstentwicklung, die sich in neuartigen Realismuskonzepten mit der Annäherung von Kunst und Alltag beschäftigte. Während Fried mit Daniel Spoerri, Arman und Jean Tinguely einflussreiche Künstler aus dem Kreis der französischen Nouveaux Réalistes zeigte, fanden die amerikanischen Vertreter des New Realism bzw. der Pop-Art keinen Eingang ins studio f. Den Ausformungen der Aktionskunst wie beispielsweise das ‚Telefonzeitnageln‘ von Günther Uecker, den „benutzbaren“ Objekten Franz Erhard Walthers, Wolf Vostells Happening, sowie der grenzüberschreitenden Kunst von Ferdinand Kriwet oder Gerhard Rühm, bot Kurt Fried wiederum eine frühe und vor allem eine der äußerst seltenen Präsentationsflächen.

Anstelle der herkömmlichen Ausstellungsmodalitäten, bei denen die Kunst vom alltäglichen Leben separiert wird, minderte Kurt Fried die Distanz zwischen Kunst und Betrachter, indem er die „hohe“ Kunst in den alltäglichen privaten Bereich integrierte. So wie die im studio f vertretenen Künstler in den sechziger Jahren versuchten, durch Gattungsüberschreitungen, Aktivierung des Betrachters und der Angleichung von Kunst und Leben zu einem ver-

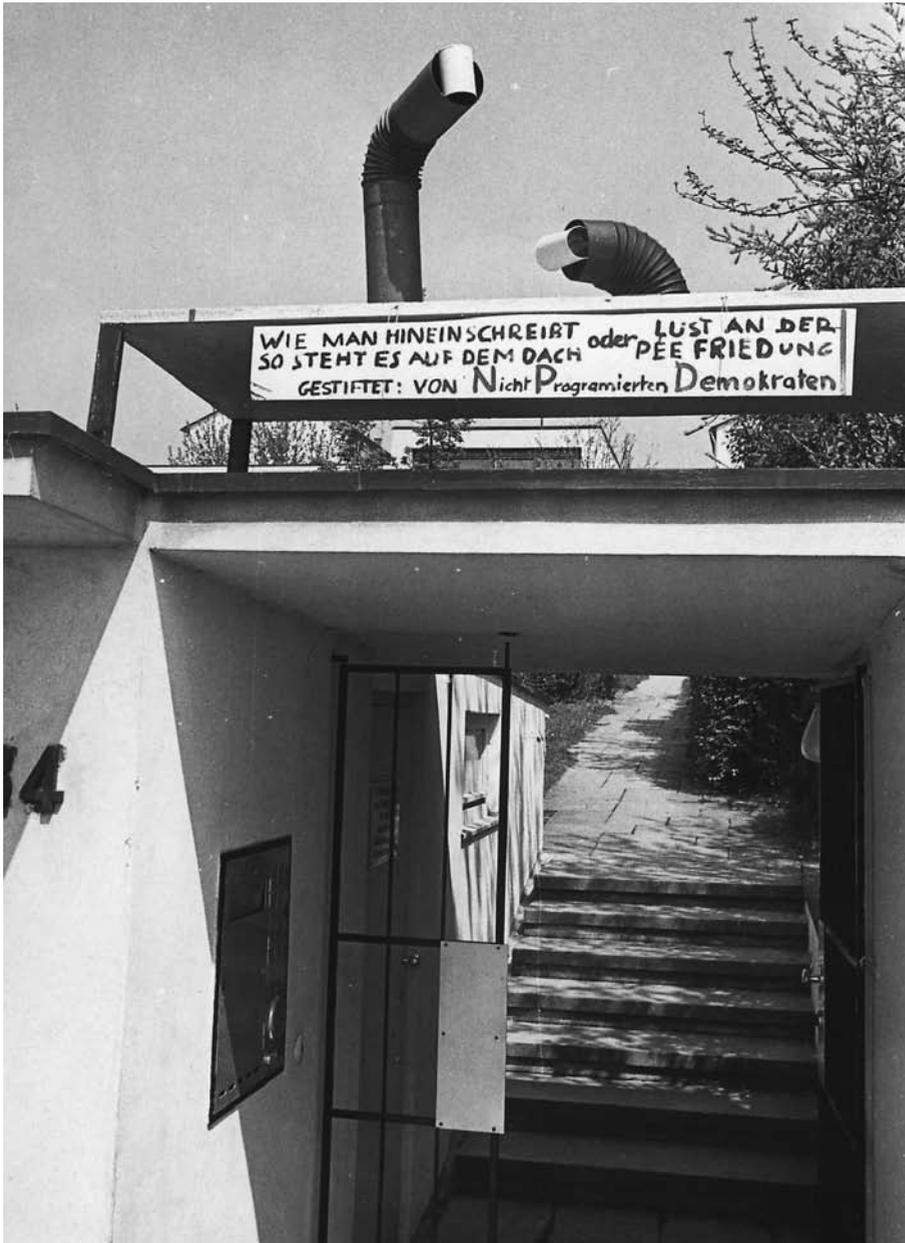


Abb. 20 - Reaktion Unbekannter auf Kurt Fried's Ankauf des damals umstrittenen Objekts „Familie »oder die Lust der Lust«“ (1967) von Horst Antes. Der „Nachbau“ wurde über Nacht auf dem Eingang des Sylvanerwegs 34 aufgestellt. Das Wortspiel „PeeFriedung“ bezieht sich auf den Ulmer Museums-Direktor Herbert Pée und Kurt Fried. Das Objekt von Horst Antes befindet sich heute in der Stiftung Sammlung Kurt Fried, Ulmer Museum.

änderten Kunstbegriff zu gelangen, so kann auch die Galerietätigkeit Kurt Frieds als eine Erweiterung des Kunstbegriffs verstanden werden. Ebenso wie Wolf Vostell in seinem Happening ‚In Ulm um Ulm und um Ulm herum‘ und Franz Erhard Walther mit seinen ‚Objekten zum Benutzen‘ das Ulmer Publikum zum „Mitkünstler“ machten, ließ Kurt Fried seinerseits das Publikum durch Umfragen oder Aktionen wie ‚Das schönste Bild bei mir zuhaus‘ zum „Mitgaleristen“ werden. Durch Vorträge und Diskussionen über das aktuelle Kunstgeschehen, von namhaften Persönlichkeiten wie Max Bill, Max Bense, Uwe M. Schneede, Jürgen Morschel, Monsignore Otto Mauer gehalten, forderte Fried den Betrachter zu einem aktiven Umgang mit der zeitgenössischen Kunst heraus. Ließen Künstler wie Gerhard Rühm, Ferdinand Kriwet oder Otto Piene in ihren Werken die traditionellen Gattungsgrenzen hinter sich, so beschränkte auch Fried sich in seinem Ausstellungsprogramm weder auf eine Kunstgattung noch auf eine Kunstrichtung. Neben Malerei und Bildhauerei wurden Installationen gezeigt, Lesungen, Happenings und Aktionen ermöglicht. Frieds gattungsübergreifende Tätigkeit äußerte sich in der Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern, Galeristen, Theaterleuten, Journalisten und anderen kulturellen Institutionen wie dem Ulmer Museum, der Hochschule für Gestaltung, der Volkshochschule oder der ‚Gesellschaft 50‘. Mit den unkommerziellen Absichten der Galerie – umgesetzt durch den Verzicht auf jeglichen finanziellen Profit – stand das studio f den Ideen von Daniel Spoerri ‚Edition Mat‘ nahe, die durch Vervielfältigung von Originalen ebenso deutliche Kritik an einer elitären Vermarktung der Kunst ausübte. Letztendlich stießen auch die Aktivitäten des studio f, ebenso wie die dort präsentierten neuen Kunstformungen, häufig auf Unverständnis und Kritik. Dem Unverständnis, der Ratlosigkeit gegenüber zeitgenössischen Kunstentwicklungen entgegenzuwirken und Vorurteile abzubauen, war erklärtes Ziel des studio f (Abb. 20).

Verzeichnis der Ausstellungen und Veranstaltungen im studio f 1959–1985

1959

1 Max Bill

Neue Bilder (1958-1959)

2. - 31. Mai 1959

Eröffnung: Max Bense

2 Emil Kiess – Franz Bucher

8. Juli - 2. August 1959

Eröffnung: Bruno Effinger

3 Pierre Charbonnier

Malerei

2. - 30 September 1959

Eröffnung: Herbert Pée

4 Junge Maler aus Polen

Malerei

Vernissage: 10. Oktober 1959

Eröffnung: Wilhelm Lehmbruck

Künstler: Marian Bogusz, Alfred

Lenica, Stefan Gierowski, Kajetan

Sosnowski, Zdislaw Stanek,

Rajmund Ziemski

5 Almir Mavignier

Malerei

1. November - 6. Dezember 1959

Eröffnung: Max Bill

1960

6 HAP Grieshaber

Farbholzschnitte – Bildbriefe –
Aquarelle

3. April - 1. Mai 1960

Vortrag von HAP Grieshaber:

„Freiheit der Form oder Freiheit
des Menschen?“

7 Otto Piene – Heinz Mack

7. - 25. Mai 1960

Eröffnung: Heinz Mack

Aufführung des Lichtballetts

von Otto Piene

8 Karl Fred Dahmen

Collagen – Gouachen – Zeichnung

28. Mai - 26. Juni 1960

Eröffnung: Wilhelm Lehmbruck

9 Antonio Calderara

Ölbilder, Aquarelle

2. - 31. Juli 1960

Eröffnung: Kurt Fried

10 Willi Baumeister

Ölbilder – Zeichnungen

Lithos – Siebdrucke

aus Ulmer Privatbesitz

21. September - 7. Oktober 1960

11 Junge Maler. München – Ulm

Neue Arbeiten

8. Oktober - 6. November 1960

Eröffnung: Kurt Fried

Künstler: Gerhard von Graevenitz,

Gotthard Müller, Herbert Oehm,

Klaus Staudt

1961

12 François Morellet –

Marc Adrian

Bilder – Hinterglasmontagen

8. - 30. April 1961

Vortrag Max Bense: „Neue Ästhetik“

13 Alfred Lörcher –

Johannes Geccoli

11. Mai - 3. Juni 1961

Eröffnung: Kurt Fried

14 Jugoslawische Maler

Malerei¹

3. Juni – 2. Juli 1961

Eröffnung: Matko Meštrović /

Kurt Fried

Künstler: Ljubo Ivančić, Vlado

Kristl, Julije Kniefer, Mato Skurjeni,

Marko Šušteršič u. a.

¹ Vgl. Jugoslawische Maler. Broschüre zur
Ausstellung im studio f. Gedruckt bei Izdavački
Zavod Jugoslavenske Akademije, Zagreb 1961.

15 Stuart Brisley – quer durch
10. September - 4. Oktober 1961
Künstler: Josef Albers, Horst Antes,
Hans Arp, Max Bill, Julius Bissier,
Karl Bohrmann, Franz Bucher, An-
tonio Calderara, Karl Fred Dahmen,
Piero Dorazio, Heinz Mack, Herbert
Oehm, Peter Palitzsch, Otto Piene,
Heimrad Prem, Emil Schumacher,
Stuart Brisley

**16 Friedrich Vordemberge-
Gildewart – Uli Pohl**
Vernissage: 7. Oktober 1961
Eröffnung: Richard Paul Lohse

**17 Erich Hauser –
Georg Karl Pfahler**
4. - 26. November 1961
Eröffnung: Herbert Pée

1962

18 Almir Mavignier
Permutationen – 48 Serigraphien
11. - 30. März 1962
Eröffnung: Kurt Fried

19 Piero Dorazio. Granarossa 1960
1. - 28. April 1962
Eröffnung: Margit Staber

**20 Markus Prachensky –
Lothar Quinte**
Bilder – Gouachen
24. Juni - 22. Juli 1962
Eröffnung: Otto Mauer

**21 Gerhard Rühm – Bernhard
Sandfort – Herbert Oehm**
Neue Arbeiten
8. - 30. September 1962
Eröffnung: Claus Bremer
Gerhard Rühm liest eigene Verse,
visuelle Texte, Montagen

**22 Otto Piene – Lucio Fontana –
Daniel Spoerri**
Gouachen, Concetti Spaziale,
Fallenbilder
14. Oktober - 3. November 1962
Claus Bremer verliest Spoerri's
Manifest über das ‚Fallenbild‘

23 Getulio Alviani. 20 Linie Luce
4. - 25. November 1962
Eröffnung: Kurt Fried

1963

24 Max Bill
Neue Bilder
7. April - 1. Mai 1963
Eröffnung: Claus Bremer

26 Franz Bucher – Emil Kiess
12. Mai - 5. Juni 1963
Eröffnung: Kurt Fried

27 Sammlung f
Vernissage: 31. August 1963

**28 Günther C. Kirchberger –
Paul Reich**
8. - 29. September 1963
Eröffnung: Dietrich Mahlow

29 Mikrozero Zero
Kleine Arbeiten
13. - 30. Oktober 1963
Eröffnung: Margit Staber
Künstler: Hermann Goepfert, Gott-
hard Graubner, Hans Haacke, Jochen
Hiltmann, Oskar Holweck, Manfred
Kage, Heinz Mack, Herbert Oehm,
Otto Piene, Uli Pohl, Arnulf Rainer,
Hans Salentin, Günther Uecker,
Jan Verheyen

30 Gruppo Enne
Objekte
3. November - 1. Dezember 1963
Eröffnung: Jürgen Morschel
Künstler: Alberto Biasi, Ennio
Chiggio, Toni Costa, Eduardo
Landi, Manfredo Massironi

1964

31 Man Ray – Ferdinand Kriwet

5. - 29. April 1964

Eröffnung: Kurt Fried

32 Adolf Fleischmann

Ölbilder – Reliefs – Gouachen

10. Mai - 3. Juni 1964

Eröffnung: Kurt Fried

33 Abraham Palatnik

Cinematicos

7. Juni - 5. Juli 1964

Eröffnung: Tomás Maldonado

34 Georg Karl Pfahler –

Kaspar-Thomas Lenk

6.-30. September 1964

Eröffnung: Ed Sommer

35 Gruppe T. Miriorama 14

Lichtmaschinen, Rotoren

11. Oktober - 4. November 1964

Eröffnung: Jürgen Morschel

Künstler: Giovanni Anceschi,

Davide Boriani, Gianni

Colombo, Gabriele de Vecchi

36 Wolf Vostell

In Ulm, um Ulm und um Ulm herum

Happening aus 24 verwischten

Ereignissen

veranstaltet am 7. November 1964

Veranstalter: ulmer theater / studio f

37 Schmuck – Eugenio Carmi

8. - 29. November 1964

Eröffnung: Ingeborg Fried

Künstler: Eugenio Carmi, Ilse Dawo,

Thomas Dawo, Kiky Vices Vinci,

Ille Wiczorek-Bartelt

1965

38 Zbigniew Makowski – Jiří Kolář

2. - 27. Mai 1965

Eröffnung: Konrad Balder

Schäuffelen

39 Wolf Vostell

Neue Bilder

27. Mai - 17. Juni 1965

40 Wolf Vostell

Partituren

30. Mai - 27. Juni 1965

Eröffnung: Peter O. Chotjewitz

41 Op – Mat II – Kinetik

Vernissage: 1. Juli 1965

Eröffnung: Kurt Fried

Künstler: Marc Adrian, Josef Albers,

Getulio Alviani, Arman, Hans Arp,

Max Bill, Hartmut Böhm, Karl

Gerstner, Gerhard von Graevenitz,

Gruppe Enne, Morris Louis,

Heinz Mack, Almir Mavignier,

Helga Philipp, Otto Piene, Uli Pohl,

Man Ray, Ed Sommer, Jesus Raphael

Soto, Gruppe T, Paul Talman,

Jean Tinguely, Victor Vasarely,

Friedrich Vordemberge-Gildewart,

Ludwig Wilding, Walter Zehringer

42 Signale

12. September - 6. Oktober 1965

Eröffnung: Georg Karl Pfahler

Künstler: Robin Denny, Al Held,

Nicholas Krushenick, Utz Kamp-

mann, Kaspar-Thomas Lenk, Morris

Louis, Georg Karl Pfahler, John

Plumb, Lothar Quinte, Leon Polk

Smith, William Turnbull

Veranstalter: Galerie Müller

(Stuttgart) / studio f

1966

43 Günther Uecker

Nagelbilder

17. April - 4. Mai 1966

Aktion *Telefonzeit/Nagelzeit*

von Günther Uecker und

S. D. Sauerbier anlässlich des

Fernsehfilms *Kunst '66*

von Gerd Winkler

Veranstalter: Galerie Müller

(Stuttgart) / studio f

**44 Almir Mavignier –
Richard Anuskiewicz**
Siebdrucke
Vernissage: 8. Juni 1966
Vortrag Max Bense

1967

45 Computergrafik
Vernissage: 7. Mai 1967
Eröffnung: Martin Krampen
Künstler: Martin Krampen,
Frieder Nake, Michael A. Noll
Präsentation von Kurzfilmen,
Elektronentonband, Hans-Jörg
Wicha inszeniert seine
»Komposition in drei Sätzen«

46 Die Bühne von Wilfried Minks
Environment
11. Juni - 9. Juli 1967
Eröffnung: Rolf Becker

1968

47 Otto Piene
New York New York²
Multimedia
31. März - 14. April 1968
Eröffnung: Otto Piene

**48 Lothar Jan Fridrich –
Rolf Bodenseh**
12. Mai - 2. Juni 1968
Eröffnung: Lothar Jan Fridrich

49 studio f im Museum Ulm
7. Juli - 1. September 1968
Eröffnungsrede: Theodor Pfizer,
Herbert Pée
Ort: Ulmer Museum
Katalog³

² 1. Veranstaltung in den Räumen der ehemaligen
Wieland Galerie, Olgastraße 129

³ Vgl. studio f im Museum Ulm. Querschnitt
durch die moderne Kunst von Paul Klee bis
Roy Lichtenstein. Ausstellungskatalog Ulmer
Museum. Ulm 1968.

1969

50 Ferdinand Kriwet
Mixed Media
1. - 23. Juli 1969
Eröffnung: Kurt Fried
Veranstalter: Gesellschaft 50 / studio f

51 Franz Erhard Walther
Instrumente für Prozesse –
Objekte, benutzen
Ausstellung und Übungen
Land Art im Modell
1. Werksatz
16. - 20. Juli 1969

52 Ottmar Mark
Collagen aus Schülerarbeiten
16. November - 2. Dezember 1969

1970

53 Almir Mavignier
Plakate 1960 - 1970
31. Mai - 21. Juni 1970
Eröffnung: Kurt Fried

54 Christoph Freimann
Skulpturen
28. Juni - 25. Juli 1970
Eröffnung: Uwe M. Schneede

55 Lenk – Mack – Pfahler – Uecker
Biennale 70 –
Die Deutschen in Venedig
Objekte, Bilder, Plastiken, Graphik,
Modelle
20. September - 19. Oktober 1970
Eröffnung: Georg Karl Pfahler

1971

56 Plakate aus Kuba
Vernissage: 30. Januar 1971
Veranstalter: Volkshochschule Ulm /
studio f
Ort: Foyer Einsteinhaus, vh Ulm

57 Franz Bernhard – HM Erhardt
28. Februar - 28. März 1971
Eröffnung: Kurt Fried,
Franz Bernhard

**58 Karl Fred Dahmen –
Ansgar Nierhoff**

6. November - 5. Dezember 1971
Veranstalter: Ulmer Museum /
studio f
Ort: Ulmer Museum

**59 Das schönste Bild
bei mir zuhaus**

Aktion
6. Juni - 11. Juli 1971
Eröffnung: Kurt Fried
Veranstalter: Südwest Presse Ulm /
studio f

60 R. B. Kitaj

In Our Time
Covers for a small library.
After the life for the most part
Farblithos 1969
24. Oktober - 21. November 1971

1972

**61 Hans Baschang –
Hans Dieter Schaal**

Handzeichnungen
20. Februar - 19. März 1972

**62 Dieter Krieg –
Michael Schoenholtz –
Stefan Wewerka – Gerd Winner**

Jahrgang 1928 - 1937
23. April - 14. Mai 1972

63 Die Kunst liegt auf der Straße

Happening in Laupheim
veranstaltet am 7. Mai 1972
Veranstalter: Theater in der
Westentasche / studio f

64 Erich Hauser

Projekte, Modelle, Zeichnungen,
Radierungen, Serigraphien
28. Mai - 25. Juni 1972
Eröffnung: Kurt Fried

65 Friedemann Stockhausen

Pastelle, Zeichnungen, Collagen
8. Oktober - 5. November 1972
Eröffnung: Kurt Fried

66 Edgar Hofschien

Bilder, Gouachen, Zeichnungen
12. November - 10. Dezember 1972
Eröffnung: Kurt Fried

1973

67 Paul Flora

Karikaturen, Zeichnungen
4. März - 1. April 1973
Eröffnung: Kurt Fried

68 Shlomo Koren.

Zeichnungen, Collagen
25. April - 20. Mai 1973

69 Helmut Fink

Bilder, Gouachen
3. Juni - 8. Juli 1973
Eröffnung: Kurt Fried

70 Tomitaro Nachi

Objekte und Zeichnungen
7. Oktober - 11. November 1973
Eröffnung: Kurt Fried

71 Wojciech Sadley

Textil-Objekte, Anti-Tapisserien
18. November - 16. Dezember 1973

1974

72 Ronald Searle

Zeichnungen und Graphik
13. Januar - 10. Februar 1974
Eröffnung: Kurt Fried

73 Walter Pichler – Arnulf Rainer

Zeichnungen, Grafik
24. Februar - 17. März 1974
Eröffnung: Johann-Karl Schmidt

74 Tomi Ungerer

Zeichnungen, Cartoons
6. Oktober - 3. November 1974
Eröffnung: Kurt Fried

75 E.G. Willikens

Bilder, Gouachen, Zeichnungen,
Grafik
10. November - 8. Dezember 1974

76 Freizeitmaler

Sonntagsmaler aus Ulm / Neu-Ulm
15. Dezember 1974 - 11. Januar 1975
Eröffnung: Kurt Fried

1975

77 Computergrafik

16. Februar - 16. März 1975
Eröffnung: Martin Krampen
Dia-Schau, Präsentation von zwei
Computerfilmen von Michael
A. Noll: »Rotierende Hyperkubus«,
»Computerchoreographie«

78 Georg Karl Pfahler

Frühe Gouachen
23. März - 20. April 1975
Eröffnung: Kurt Fried

79 Wil Frenken

Bilddrucke, Druckbilder, Tuch-
drucke, Drucktücher. 1970 - 1975
4. Mai - 1. Juni 1975
Eröffnung: Kurt Fried

80 Tomás Gonda

Bilder
12. Oktober - 9. November 1975
Eröffnung: Kurt Fried,
Martin Krampen

81 Hans Schweizer

Bilder, Zeichnungen
23. November - 21. Dezember 1975
Eröffnung: Kurt Fried,
Hans Schweizer

1976

**82 Franz Eggenschwiler –
Anton Heyboer**

15. Februar - 14. März 1976

**83 studio f – Sammlung Kurt Fried
im Ulmer Museum**

21. März - 16. Mai 1976
Eröffnung: Hans Lorensen,
Erwin Treu, Georg Karl Pfahler,
Almir Mavignier
Veranstalter: Ulmer Museum /
studio f
Ort: Ulmer Museum
Katalog⁴

84 Ulm neu

Architekturentwürfe, Pläne, Modelle
28. März - 23. Mai 1976
Eröffnung: Hans Frieder Eychmüller,
Thaddäus Troll
Künstler: Hans Dieter Schaal,
Frank Hess, Wolfgang Stübler

85 Ernst Neukamp

Landschaften –
20 Bleistiftzeichnungen
13. Juni - 11. Juli 1976
Eröffnung: Kurt Fried

86 Richard Hartwell

Notice Boards & Newspaper
10. Oktober - 2. November 1976
Eröffnung: Johann-Karl Schmidt

87 Edgar Hofschien

Bilder, Gouachen, Zeichnungen
12. Dezember 1976 - 9. Januar 1977
Eröffnung: Kurt Fried,
Edgar Hofschien

1977

88 Herbert Oehm

Materialkonzeptionen
27. März - 24. April 1977
Eröffnung: Max Bill

89 Bernd-Rüdiger Damerow

Gegenstände, Tafeltücher, Skizzen
15. Mai - 8. Juni 1977
Eröffnung: Kurt Fried

⁴ Vgl. studio f. Sammlung Kurt Fried.
Ausstellungskatalog Ulmer Museum. Ulm 1976.

90 Franz Bernhard

Skulpturen – Zeichnungen

12. Juni - 10. Juli 1977

Eröffnung: Berthold Hackelsberger

91 Rolf Glasmeier –

Carlos Cuenca-Ramirez

25. September - 23. Oktober 1977

Eröffnung: Johann-Karl Schmidt

92 Artur Stoll

Objekte und Zeichnungen

20. November - 18. Dezember 1977

Eröffnung: Dorothea Baumer

1978

93 Max Bill

Grafiken

29. Januar - 5. März 1978

Eröffnung: Kurt Fried

94 Dieter Krieg

Neue Bilder

19. März - 16. April 1978

Eröffnung: Jürgen Morschel

95 A.R. Penck – Michael Buthe –

Hans Bellmer – Man Ray

Außenseiter im studio f

7. Mai - 4. Juni 1978

96 Gruppe „Go“

Malerei

24. September - 22. Oktober 1978

Eröffnung: Johann-Karl Schmidt

Künstler: Reinhard Behrens, Klaus

Erichsen, Roland Helmus, Horst-

Hagen Rath, Tsunemasa Takahashi

97 Hetum Gruber

22. November - 20. Dezember 1978

Eröffnung: Jürgen Morschel

1979

98 Ein Jahrhundert deutsche

Geschichte in Pressebildern

19. - 28. Januar 1979

Eröffnung: Wilhelm Rösch

Veranstalter: Südwest Presse Ulm /
studio f

**99 Stiftung Sammlung Kurt Fried
im Ulmer Museum**

28. Januar - 29. April 1979

Veranstalter Ulmer Museum/studio f

Ort: Ulmer Museum

100 Haus-Rucker-Co.

Pavillon der Elemente

Installation

18. März - 22. April 1979

Künstler: Laurids Ortner, Manfred

Ortner, Günter Zamp Kelp

101 Erika Kiffel

Künstler in ihrem Atelier

Fotodokumentation

10. Juni - 8. Juli 1979

Eröffnung: Burkhard

Meier-Grolmann

102 Shizuko Yoshikawa

Farbschatten, Reliefbilder

und Portfolio

23. September - 21. Oktober 1979

Eröffnung: Burkhard

Meier-Grolmann

103 Albert Cüppers

Aquarelle, Zeichnungen

28. Oktober - 25. November 1979

Eröffnung: Günther Grzimek

1980

104 Konrad Balder Schäuffelen

Objekte, Bücher, Collagen

2. Dezember 1979 - 6. Januar 1980

Eröffnung: Burkhard

Meier-Grolmann

105 Klaus Heider

Neue Arbeiten auf Papier

16. März - 13. April 1980

Eröffnung: Johann-Karl Schmidt

106 Martin Strippelmann

11. Mai - 8. Juni 1980

Eröffnung: Burkhard

Meier-Grolman

107 Ulrich Rückriem

Multiples und Zeichnungen
29. Juni - 27. Juli 1980
Eröffnung: Burkhard
Meier-Grolman

108 Richard Hartwell

Abbildungen erzeugen eigene Welten
Ölgemälde – Zeichnungen –
Aquarelle – Radierungen
21. September - 19. Oktober 1980
Eröffnung: Burkhard
Meier-Grolman
Dia-Schau: »Kreaturen des
Alptrauams«

109 Hans Dieter Schaal

Architektonische Situationen
Zeichnungen, Objekte etc.
7. November - 7. Dezember 1980
Eröffnung: Heinrich Klotz,
Frank Werner

1981

110 Hermann Kleinknecht

Plastische Arbeiten
11. Januar - 8. Februar 1981
Eröffnung: Hanne Weskott

111 K.F.'s Geburtstagsmappe

8. - 30. März 1981
Eröffnung: Burkhard
Meier-Grolman
Künstler: Getulio Alviani, Hans
Baschang, Franz Bernhard, Max Bill,
Franz Bucher, Paul Flora, Christoph
Freimann, Will Frenken, HAP Gries-
haber, Erich Hauser, Edgar Hofschien,
Kaspar Thomas Lenk, Ottmar Mark,
Almir Mavignier, François Morellet,
Tomitaro Nachi, Herbert Oehm,
Georg Karl Pfahler, Otto Piene, Uli
Pohl, Lothar Quinte, Carlos Cuenca-
Ramirez, Hans Dieter Schaal, Hans
Schweizer, Ed Sommer, Ben Willikens

112 William Pownall

Hydra. Bilder, Collagen⁵
5. April - 3. Mai 1981
Eröffnung: Burkhard
Meier-Grolman
Edition⁶

**113 Raimund Girke –
Thomas Kaminski – James Reineking**

8. Mai - 8. Juni 1981
Eröffnung: Klaus Heinrich Kohrs

114 Schmuck

14. Juni - 8. Juli 1981
Eröffnung: Helmut Friedel
Künstler: Manfred Bischoff,
Gabriele Dziuba, Therese Hilbert,
Otto Künzli, Annette Rössle,
Tabea Wimmer

115 Hetum Gruber

Feuerstellen, Aschezeichnungen,
Kohlezeichnungen, Fotos,
Plastik ‚Der Träumer‘
20. September - 18. Oktober 1981
Eröffnung: Johann-Karl Schmidt

116 Joseph T. Hirthammer

Objekte, Bilder
29. November - 20. Dezember 1981
Eröffnung: Burkhard
Meier-Golman

1982

117 Alfons Lachauer

Neue Arbeiten
14. März - 12. April 1982
Eröffnung: Hanne Weskott

⁵ Die folgenden Ausstellungen wurden nach dem Tod von Kurt Fried am 22. März 1981 unter der alleinigen Leitung von Burkhard Meier-Grolmann konzipiert.

⁶ Vgl. A letter from Hydra: Poems by Francesca Meks Taylor, Pictures and Collages by William Pownall. Edition anlässlich der studio f Ausstellung. Stuttgart 1981.

118 Hajo Düchting

4 Tücher, 1 Paravant
Installation

2. - 31. Mai 1982

Eröffnung: Burkhard
Meier-Grolman

119 Paul Hildinger

Holzarbeiten aus Hildings Werkstatt
Entwürfe, Modelle, Zeichnungen

6. Juni - 4. Juli 1982

120 Anita Wahl

Neue Bilder

19. Juli - 17. Oktober 1982

Eröffnung: Burkhard
Meier-Grolman

**121 Martin Kippenberger –
Fiffen, Faufen und Ferfaufen**

31. Oktober - 28. November 1982

Eröffnung: Burkhard Meier-Grolman
Katalog⁷

1983

122 Kurt Benning

Arbeiten von 1982/83

20. Februar – 20. März 1983

Eröffnung: Gottfried Knapp

123 Günther Förg

Fotoarbeiten

11. September - 9. Oktober 1983

Eröffnung: Burkhard
Meier-Grolman

124 Frank Michael Zeidler

Malerei

16. Oktober - 13. November 1983

Eröffnung: Burkhard
Meier-Grolman

1984

**125 Von der Ungleichheit
des Ähnlichen in der Kunst**

Arbeiten auf Papier

5. Februar - 4. März 1984

Künstler: Georg Fritzsche, Dan
Freudenthal, Raimund Girke, Gott-
fried Honegger, Thomas Kaminsky,
Alfons Lachauer, Tomas Rajlich,
James Reineking, Jan J. Schoonhoven,
Alf Schuler, Phillip H. Sims,
Jerry Zeniuk

126 Reinhard Fritz

Bilder – Aquarelle

6. Mai - 3. Juni 1984

Eröffnung: Burkhard
Meier-Grolman

127 Hermann Schenkel

Zeichnungen und Zeichnungen

16. September - 14. Oktober 1984

Eröffnung: Burkhard
Meier-Grolman

**128 Christoph Freimann –
Claudia Thorban**

11. November - 9. Dezember 1984

1985

129 Frank Michael Zeidler

24. März - 21. April 1985

Eröffnung: Burkhard
Meier-Grolman

130 Johannes Zechner

Blinde Zäune – Bilder,

Zeichnungen und Gouachen

19. Mai - 16. Juni 1985

Eröffnung: Johann-Karl Schmidt

131 Karlheinz Bux

Neue plastische Arbeiten

23. Juni - 6. Juli 1965

Eröffnung: Burkhard Meier-Grolman

132 Anton Himstedt

Neue Plastik

7. Juli - 23. Juli 1985

Eröffnung: Burkhard Meier-Grolman

⁷ Vgl. Kippenberger „Das Leben ist hart und ungerecht“. Ausstellungskatalog Forum Kunst Rottweil / studio f Ulm. Bönningheim 1982.