

KUNST

# Der Weltfresser bei der Arbeit

Eine große Werkschau feiert in Köln den amerikanischen Allround-Künstler Robert Rauschenberg als Jahrhundertgenie. Verdient sein Schaffen diese Kanonisierung – oder muß der Kunstbetrieb einfach unentwegt Helden produzieren? Von Susanne Weingarten

Robert Rauschenberg ist kein Mann für Retrospektiven. Sicher, er hat im Laufe eines halben Jahrhunderts ein Werk geschaffen, das problemlos mit der Leistung von 20 normal begabten Karrieristen mithält: Tausende von Gemälden, Assemblagen, Collagen, Fotografien, Drucken und Plastiken. Einem ganzen Stab von Kunstgeschichtlern kann er ein Auskommen auf Lebenszeit verschaffen, so vielseitig zeigt sich sein Output. Rauschenberg, 72, ist ein Ein-Mann-Laboratorium der amerikanischen Nachkriegsavantgarde – und viel mehr als der „Vater der Pop-art“, als der er leichtfertig apostrophiert wird.

Aber eine Retrospektive? Die Rauschenberg-Top-Hits? Was für eine gräßliche Idee. „Ich habe nichts zu sagen“, teilte Rauschenberg mit jungenhaftem Charme den Journalisten mit, die sich im vergangenen September zur Vorbesichtigung seiner Werkschau im



R. VOIT

Rauschenberg

New Yorker Guggenheim-Museum eingefunden hatten. Es war eine Schau der Superlative, sicher eine der aufwendigsten, die in diesem Jahrhundert einem lebenden Maler ausgerichtet worden ist, mit etwa 400 Werken in drei verschiedenen Quartieren der amerikanischen Kunsthauptstadt – und dementsprechend massiv wurde sie beworben. Nur verweigerte sich der so heftig Geehrte dem Zwang zum ästhetischen Drei-Minuten-Statement.

Und das zu Recht. Das Statische einer solchen Werkschau, das geradezu Imperiale und Monumentale, widerstrebt dem innersten Wesen von Rauschenbergs Arbeit. Die Guggenheim-Schau mit ihrem Vier-Kilo-Katalog wollte überwältigen und die Verehrung der Besucher durch schiere Masse erpressen. Rauschenberg sollte auf den Altar des 20. Jahrhunderts erhoben werden: ein Halbgott der Moderne.

Sein Werk aber ist nie von oben herab. Es nimmt den Betrachter als Gleichen wahr. Es will anregen, zum Dialog verführen, es will die Beobachtungen und die Weltwahrnehmung seines Machers mit jedermann teilen – und manchmal will es



Rauschenberg-Werk „Able was I ere I saw Elba II“ (1985): Großer Rhetoriker der Kunst

auch nur flirten und den Betrachter becirren. Rauschenberg ist ein großer Rhetoriker und ein großer Demokrat der Kunst.

Darum ist es nur gut und richtig, daß die überkandidelte Guggenheim-Ausstellung bei ihrem ersten europäischen Stop ziemlich abgespeckt hat. Im Kölner Museum Ludwig wird vom Samstag dieser Woche an eine Auswahl von knapp 300 Rauschenberg-Arbeiten zu sehen sein, darunter etwa zehn Hauptwerke wie die Technoskulptur „Soundings“ (1968) und die

Mixed-Media-Plastik „Odalisque“ (1955 – 1958) aus dem Besitz der Sammlung selbst\*.

Das ist immer noch viel Rauschenberg, verteilt auf Unter- und Erdgeschoß des Hauses, aber es vermittelt nicht mehr den Eindruck einer Heldengedenkstätte. Eingerrichtet hat die Schau auch in Köln das

\* „Robert Rauschenberg Retrospektive“. Vom 27. Juni bis 11. Oktober im Museum Ludwig, Köln. Katalog im Hatje-Verlag; 632 Seiten; 68 (Buchhandelsausgabe 168) Mark. Anschließend vom 20. November bis 26. Februar 1999 im Guggenheim-Museum, Bilbao.

amerikanische Expertenteam, angeführt vom Veteran Walter Hopps; die einheimischen Kuratoren mußten seine Auswahl nahezu „ungefiltert übernehmen“, wie die stellvertretende Ludwig-Direktorin Evelyn Weiss stirnrunzelnd zugibt.

Die Kölner haben das anstrengende Gastspiel des Guggenheim auf sich genommen, weil ihr Haus – jedenfalls in Deutschland – der logische Ort für diese Ausstellung ist. Ausgesprochen früh hatte der Fabrikant Peter Ludwig, dessen Sammlung den Grundstock des Museums bildet, damit begonnen, amerikanische Nachkriegskunst zu kaufen. Gerade die Pop-art und ihr Umfeld werden in Köln – zuletzt mit einer großen Jasper-Johns-Ausstellung – seit langem gepflegt. Kaum irgendwo sonst verfolgt ein Haus so tapfer die (Irr-)Wege von Leben und Werk der einzelnen Maler dieser Ära.

Hier trifft Rauschenbergs Werkschau auf eine gewieft, gut trainierte Öffentlichkeit. Die wird sicher feststellen, daß zwei der wichtigsten Frühwerke fehlen. „Monogram“ (1955–1959), Rauschenbergs farbbekleckerter, mit einem Autoreifen um die Taille verzierter Angora-Ziegenbock, und „Canyon“ (1959) – die Assemblage, in deren Mitte ein ausgestopfter Adler hockt, fiel unter ein US-Artenschutzgesetz und bekam keine Ausfuhrgenehmigung. Der Vogel durfte nicht nach Europa fliegen.

An solchen Hickhack hatte der junge Rauschenberg sicher nicht im Traum gedacht, als er ausgestopfte Tiere in sein Atelier holte. Er stammte aus dem staubigen texanischen Städtchen Port Arthur, wuchs in einer streng christlichen Angestelltenfamilie auf und trug sich eine Zeitlang mit dem Gedanken, Prediger zu werden. Doch die fundamentalistische Church of Christ verbot alles, was ihm Spaß machte, selbst das Tanzen. „Die Kirche zeigte mir, wer ich war. Ich wollte mein Leben nicht nach ihrem Strafgericht und der Angst vor ewiger Verdammnis ausrichten“, hat Rauschenberg erklärt. „Ich habe nie daran geglaubt, daß das Gute im Menschen aus Furcht und Schrecken erwächst.“

Er verließ seine Heimatstadt, trat aus der Kirche aus, sperrte sich gegen die Karrierepläne, die seine Eltern für ihn hatten (er sollte Pharmazie studieren), und legte sogar seine Taufnamen Milton Ernest ab. Rauschenberg erfand sich neu.

Im Jahr 1948 traf der Optimist auf Gleichgesinnte, die ihm dabei halfen. Aus-

gerechnet am Black Mountain College, einer Kunstschule in einer gottverlassenen Gegend von North Carolina, kristallisierte sich eine neue Avantgarde heraus: Der ehemalige Bauhaus-Lehrer Josef Albers war dorthin vor den Nazis geflüchtet, und er zog quecksilbrige Querdenker wie den Komponisten John Cage und den Choreographen Merce Cunningham nach.

Am Black Mountain College war alles erlaubt, nur keine intellektuelle Faulheit. Die Grenzen zwischen Theater, Tanz, bil-

und herspringen auf der Oberfläche, einzelne Details betrachten und Verbindungen ziehen. Dadurch verbringt er zwangsläufig eine gewisse Zeit im Dialog mit den Bildern – und genau das will der Künstler erreichen: Denn diese Dynamik macht den Betrachter zum aktiven Teilnehmer des Bildes, fast schon selbst zum Performer.

Ab Ende der vierziger Jahre hatte Rauschenberg auch einen Wohnsitz in New York, und bald entdeckte er in der Großstadt alltäglichen Abfall als Kunstgrundla-



Rauschenberg-Werke\*: Was immer ihn gerade bewegt, wird verwurstet



dender Kunst und Schriftstellerei wurden in chaotischen Happenings niedergedrückt – und Rauschenberg war bis 1952 immer mit-tendrin. Bei einer Performance kurbelte er Platten von Edith Piaf und anderen auf einer alten Victrola in doppelter Geschwindigkeit herunter, während Cunningham durch die Zuschauerreihen tanzte, verfolgt von einem wild gewordenen Kläffer. Man kann den Hund verstehen.

Der schmale Miltzwanziger versuchte sich als Bühnen- und Kostümbildner, Tänzer, Choreograph, Lichtgestalter und Darsteller. Dem Theater blieb Rauschenberg lange treu. „Ich mag lebendige Kunst“, sagte er in den sechziger Jahren. „Ein Gemälde ist einfach zu passiv. Ein Künstler kann nie wirklich fühlen, welche Begegnung – wenn überhaupt – zwischen dem Betrachter und dem Bild stattfindet.“

Dieses Unbehagen prägte seine Kunst. Rauschenbergs Bilder sind fast immer Panoramen, die nicht auf einen Blick zu erfassen, sondern nur peu à peu vom Betrachter zu „lesen“ sind. Der kann hin-

ge: „Wenn ich kein Material für eine Arbeit finden konnte, während ich einmal um den Block spazierte, dann ließ ich es ganz bleiben.“ Nach diesem Prinzip entstanden die „Combines“, die ihm Ruhm bringen sollten: Collagen aus Farbe, Holz, Papier, Stoff, Zeitungen, Fotografien und eben Fundstücken wie Verkehrsschildern, Flaschen, Uhren oder Pappkartons.

Lautstark, roh und rotzig traten diese Arbeiten auf. Sie sprachen den respektlosen Slang der Großstadt. Rauschenberg schockierte mit Chaos und Vulgarität. Wer hatte je ein Bett, samt Steppdecke und Kissens, an die Wand genagelt, mit Farbe bekleckert und zum Kunstwerk deklariert?

Arbeiten wie „Bed“ (1955) nahmen in ihrer Feier des Alltäglichen die Pop-art vorweg. Aber Rauschenbergs Werk hatte nie die industrielle Glätte, die Andy Warhol und andere entwickelten. Seinen Collagen ist die Handarbeit anzusehen. Sie bilden bis heute das Kraftzentrum seines Werks.

Mit dem Wunderglauben eines Alchimisten verbindet Rauschenberg alles mit allem – und hofft dabei auf jene Verwandlung des Profanen in Kunst, die einst der Da-

\* „Co-existence“ (1961) und „Persimmon“ (1964).

daist Kurt Schwitters und der Ideenjongleur Marcel Duchamp prophezeit hatten. Nur treibt Rauschenberg den Gedanken weiter als seine Vorgänger: Alles ist brauchbar. Anything goes.

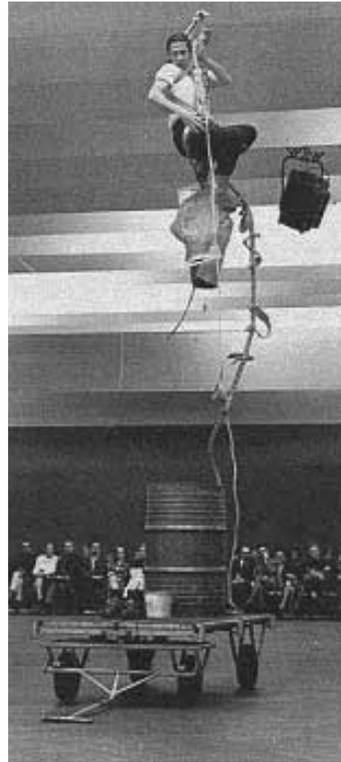
Sein Werk ist die Welt im Aggregatzustand der Kunst. Rauschenberg ist ein Weltfresser und ein Weltverdauer. Ein Reporter, Erzähler und Inventarisierer, der den Exzeß der Wirklichkeit im enzyklopädischen Exzeß seines Schaffens abbildet. Am Black Mountain College hatte er die Schnaps-idee, die ganzen USA „Zentimeter um Zentimeter im Originalformat“ abzufotografieren. Dazu war allerdings selbst ihm die Zeit zu knapp.

Aber schon der Gedanke zeigt: Rauschenbergs Kunst geht von draußen nach drinnen. Er braucht die Anregung der Realität. Seine größte Angst ist die, „daß ihm die Welt ausgehen könnte“. Was immer ihn gerade bewegt, wird verwurstet, die Liebe oder die Politik, die Medien, die Mondlandung oder die Kunstgeschichte. Seine Kunst ist unter anderem eine visuelle Autobiographie. Eine seiner Collagen zu betrachten ist vermutlich so, als würde man eine Momentaufnahme seines zentralen Nervensystems anschauen.

Auch das Talentreservoir anderer Menschen zapft er gern an. Er gilt als einer der großen Teamworker der Gegenwartskunst, respektvoll, demokratisch und großzügig. In die Zusammenarbeit mit anderen ist er wohl auch vor der Einsamkeit der Malerei geflohen, die er allzulange mit großen Mengen Whisky betäubt hat.

Wäre Rauschenberg nicht Künstler geworden, er hätte einen fabelhaften Forscher und Entdecker abgegeben, einen jener von irgendeiner aberwitzigen Vorstellung besessenen Abenteurer vergangener Jahrhunderte. Er hätte Kartograph, Ethnologe oder Erfinder werden können – und in gewisser Hinsicht ist er das auch, wenn gleich unter dem Deckmantel der Kunst.

Aus Begeisterungsfähigkeit und Stauen speist sich seine Arbeit. „Was wäre, wenn ...?“ ist eine der Leitfragen seiner Entwicklung. Es macht ihm Spaß, das Undenkbare zu denken, und mehr noch: es auch zu versuchen. In den Sechzigern strapazierte der hemdsärmelige Texaner die Grenzen des Machbaren mit Technoskulpturen wie „Oracle“ (1965) oder „Soundings“. Er heuerte einen Ingenieur an, der seine Ideen umsetzen sollte, rief mit ihm „E.A.T.“



**Rauschenberg-Performance (1964)**  
„Ich mag lebendige Kunst“

ins Leben, ein Institut für „Experiments in Art and Technology“, und versuchte, in der Industrie Sponsoren zu finden. Er wollte endlich jene interaktiven Kunstwerke schaffen, von denen er stets geträumt hatte. „Soundings“ etwa, eine Art Wand aus bedruckten Plexiglasplatten, reagiert auf Geräusche der Besucher. Bei jedem Aufstampfen, Lachen oder Klatschen gehen Lämpchen an, die verschiedene Teile der Plexiglaswand beleuchten.

Die „E.A.T.“-Tüfteleien gehören zu seinen weniger bekannten Arbeiten genauso wie sein frappierend stilles und teils zaghaftes Werk der siebziger Jahre. Rauschenberg hatte sich im Herbst 1970 aus New York zurückgezogen und auf einer Insel vor der Küste Floridas einen großen Atelierkomplex mit zahl-

reichen Helfern und Zulieferern eingerichtet. Erst in den Achtzigern wagte er sich wieder hinaus in die Welt, mit seinem „ROCI“ (Rauschenberg Overseas Culture Interchange) getauften Projekt: ausgiebigen Reisen in elf Staaten, darunter China, Japan und Kuba, bei denen er mit lokalen Handwerkern zusammenarbeitete.

Berserker, der er ist, hat Rauschenberg reichlich mittelmäßige Ware und Ausschuß produziert. Mehr war immer mehr in seiner ungebremsten Schaffenslust, und von ihm selbst ist nicht zu erwarten, daß er seine Werke nach Qualität durchsiebt. Kuratoren aber müssen eine Auswahl und kritische Würdigung leisten, keine Apotheose. Da hat die Guggenheim-Crew versagt.

Sie hat sich leiten lassen von der großen Sehnsucht des Kunstbetriebs nach jenen „Elder Statesmen“, die ein ruhmreiches Lebenswerk vorzuweisen haben. Denn nur mit deren Hilfe läßt sich der beruhigende Glaube daran aufrechterhalten, daß sich die Gegenwart nicht vor den artistischen Großmuftis der Vergangenheit verstecken muß nach dem Motto: Seht her, wir haben unsere eigenen Helden. Im Katalog ist tatsächlich die Rede von der „Rauschenberg-Ära“, und die Bezugsfigur Picasso schwebt stets zwischen den Zeilen.

Dadurch rückt die Schau Rauschenberg in viel weitere Ferne, als sie es tun müßte. Sie schreibt das prachttvolle Resümee einer Karriere. Sie mumifiziert ausgerechnet einen Maler, der stets das Morgen sucht, die frische, aufregende Erfahrung, die noch vor ihm liegt – und der sich nicht um das Gestern schert. ◆